



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL
MESTRADO EM MEMÓRIA SOCIAL

IARA MACHADO ARENDT

**DA MEMÓRIA DO CINEMA NOVO
À CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA**

RIO DE JANEIRO
2016

IARA MACHADO ARENDT

DA MEMÓRIA DO CINEMA NOVO
À CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Linha: Memória e Linguagem
Orientador: Prof. Dr. Leonardo Munk

Rio de Janeiro
2016

A347 Arendt, Iara Machado.
Da memória do cinema novo à criação de uma identidade
cinematográfica brasileira / Iara Machado Arendt, 2016.
102 f. ; 30 cm

Orientador: Leonardo Munk.
Dissertação (Mestrado em Memória Social) – Universidade
Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

1. Memória - Aspectos sociais. 2. Psicologia social.
3. Cinema. 4. Subjetividade. 5. Identidade de gênero.
I. Munk, Leonardo. II. Universidade Federal do Estado do Rio de
Janeiro. Centro de Ciências Humanas e Sociais. Programa de
Pós- Graduação em Memória Social. III. Título.

CDD – 302

IARA MACHADO ARENDT

**DA MEMÓRIA DO CINEMA NOVO
À CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Leonardo Ramos Munk Machado (Orientador)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof.^a Dr.^a Evelyn Goyannes Dill Orrico
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Prof.^a Dr.^a Ana Lúcia Enne
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Ao meu pai por me servir de inspiração.

AGRADECIMENTO

À Ana Enne por seu entusiasmo e acreditar na potencialidade deste trabalho;

Ao meu orientador Leonardo Munk;

À professora Evelyn Orrico por suas ponderações sempre assertivas;

Aos meus professores e colegas de turma que contribuíram para o desenvolvimento deste estudo;

Ao amigo Bruno Gawryszewski que me assessorou no processo de seleção para o Programa de Pós-graduação em Memória Social na UNIRIO;

Ao amigo Marcelo Domingues por me apresentar o curso, por sua generosidade, atenção, comentários pertinentes e por me disponibilizar tantos textos e livros essenciais para a finalização desta dissertação;

À Suely Vieira que bem no finzinho demonstrou interesse pelos meus estudos e apontou para detalhes que levaram a reflexões, contribuindo para o aperfeiçoamento do mesmo;

A todos que compartilham comigo a paixão em comum pelo cinema, em especial o cinema brasileiro...

RESUMO

Pretende-se analisar como se desenvolve a presença do Cinema Novo na construção de uma identidade cinematográfica brasileira entendendo o mesmo e seus ecos a partir de uma análise de seu contexto político, econômico e estético que buscava uma representação cinematográfica própria e brasileira aliando ética e estética, produzindo um cinema brasileiro em que temas e tramas pertencentes à realidade cultural, social, econômica e política eram prioridade, com uma proposta inovadora que quebrava com os moldes hegemônicos de se fazer cinema até então, mostrando os contrastes da sociedade, traços da realidade brasileira que queriam discutir, apontar e de alguma maneira transformar, identificando o que permaneceu da proposta do movimento para o cinema brasileiro contemporâneo.

Palavras-chave: Memória, Cinema Novo, Cinema Brasileiro Contemporâneo.

ABSTRACT

This dissertation intends to analyze how to develop the presence of Cinema Novo in building a Brazilian film identity understanding it and its echoes from an analysis of its political, economic and aesthetic context that sought its own and Brazilian film representation intending to combine ethics and aesthetic, producing a Brazilian film in which themes and plots belonging to the cultural, social, economic and political were priority, with an innovative proposal to break with the hegemonic molds to make films so far, showing the contrasts of society, reality traits Brazilian who wanted to discuss, point and somehow transform, identifying what remained of the proposed movement to the Brazilian contemporary cinema.

Key words: Memory; Cinema Novo; Brazilian contemporary cinema.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – MEMÓRIA: ENTRE LEMBRANÇAS E ESQUECIMENTOS	13
1.1. Teorias da Memória Social	13
1.2. Bergson e Benjamin	18
1.3. Linguagem Cinematográfica e Memória	25
CAPÍTULO 2– DA MEMÓRIA DO CINEMA NOVO	38
2.1. O Cinema Novo	38
2.2. O Desafio do Cinema Novo	49
CAPÍTULO 3 – A CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA	57
3.1. O Cenário do Cinema Brasileiro desde o Cinema Novo	57
3.2. O Cinema Brasileiro Contemporâneo	68
3.3. A Febre do Rato	75
CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
BIBLIOGRAFIA	93

INTRODUÇÃO

Desde o seu surgimento, o cinema brasileiro teve como questões o diálogo com a linguagem ilusionista presente principalmente na hegemônica indústria cinematográfica norte-americana, assim como o desenvolvimento e as transformações da linguagem cinematográfica em sua relação com outras práticas artísticas e discursivas, tais como a literatura, a música, as artes plásticas, além de experiências estilísticas e dramáticas entremeadas e constituídas pelas realidades sociais e culturais presentes no país.

Em um momento em que a mídia atinge praticamente todo o planeta e vivemos com uma produção excessiva de informação que a sociedade contemporânea busca dar conta, faz-se presente a importância de se refletir sobre a relevância da produção cinematográfica do Cinema Novo no Brasil e a importância do movimento sobre o que é produzido hoje. Para entendermos como se dá essa relação é interessante compreendermos sua abrangência vinculada a um conteúdo político, estético e ideológico determinado por seus realizadores, sua influência sobre o público e os desdobramentos do mesmo.

Dentre diferentes contextos políticos e econômicos pertinentes à trajetória do cinema brasileiro tivemos, a título de exemplo, as seguintes fases: primeiramente, nos primórdios, houve registros da cidade do Rio de Janeiro; depois, a produção de filmes que retratavam os crimes do momento que eram noticiados nos jornais impressos; foram também feitos filmes cantados por músicos ao vivo durante as exibições; adaptações literárias; filmes oriundos de ciclos regionais como os de Humberto Mauro, Mario Peixoto com o filme *Limite* (1931); o cinema educativo de Edgar Roquette-Pinto e a criação do Ince (Instituto Nacional de Cinema Educativo); a tentativa de industrialização do Cinema Brasileiro com a Vera Cruz, a Cinédia e outras produtoras de menor porte e as comédias de Mazzaropi; produções como a Chanchada da companhia brasileira Atlântida Cinematográfica; o Cinema Marginal; a pornochanchada; o cinema de autor; e, por fim, a retomada.

Entendendo a importância das produções de cada período do cinema brasileiro, escolhi o Cinema Novo, pois foi um movimento que tentando aliar ética e estética,

procurou-se criar um cinema brasileiro em que temas e tramas pertencentes à realidade cultural, social, econômica e política eram prioridade. Seus proponentes estavam comprometidos com uma proposta inovadora que quebrava com os moldes hegemônicos de se fazer cinema até então, e pretendiam mostrar os contrastes da nossa sociedade, traços da realidade brasileira que eles queriam discutir, apontar e de alguma maneira transformar.

Este trabalho, que visa estudar o Cinema Novo na construção de uma identidade cinematográfica brasileira, surgiu do meu interesse pelo cinema e por acreditar que o mesmo pode em contextos especiais transformar as pessoas, seus pensamentos, mostrar novas realidades, abordar temas diversos, trazer e deixar no inconsciente dos espectadores experiências que podem interferir na sua maneira de ver o mundo. Acredito, assim, ser relevante explicitar os motivos da minha escolha e interesse em especial pelo Cinema Novo e não por outro dentre tantos momentos cinematográficos que fazem parte da história do cinema brasileiro.

Dentro desse contexto, as principais questões levantadas neste estudo dentro do Programa de Pós-Graduação em Memória Social são: ao estudar o Cinema Novo estamos desenvolvendo um trabalho de memória? Qual a importância do movimento do Cinema Novo no cenário cinematográfico brasileiro? O Cinema Novo criou uma identidade cinematográfica brasileira? Quais são os traços da proposta do Cinema Novo que podemos identificar na produção brasileira contemporânea?

Levando em consideração que assim como no Brasil, houve movimentos cinematográficos que, mais ou menos no mesmo período, vieram a contestar e propor novas maneiras de fazer cinema como, por exemplo, o Neo-Realismo na Itália, o novo cinema alemão, e a *Nouvelle Vague* na França, é interessante entender como as narrativas do Cinema Novo em decorrência da época de seu surgimento representaram, transformaram e legitimaram a cultura brasileira na construção de uma identidade cinematográfica brasileira.

O presente estudo se desenvolverá por meio de três momentos, em um primeiro momento será feito um levantamento sobre a noção de memória, em um segundo momento um aprofundamento sobre a linguagem cinematográfica proposta pelo Cinema Novo, entendendo que ao estudar hoje o Cinema Novo um trabalho de memória está sendo realizado. Em um terceiro momento a tentativa de entender o cenário cinematográfico do cinema brasileiro contemporâneo.

O estudo terá, ao final dos capítulos 2 e 3 respectivamente, a análise das obras cinematográficas *O Desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, e *Febre do Rato*, de Claudio Assis, que foram selecionados por conterem traços estéticos e ideológicos pertinentes à proposta cinematográfica do Cinema Novo e a produção cinematográfica produzida atualmente no Brasil.

Entender os princípios do cinema enquanto arte identificada nas obras *O Desafio* e *Febre do Rato*, bem como a construção de uma identidade cinematográfica brasileira são os principais intuitos desse trabalho. Em ambos os filmes temos a estética do preto e branco, um protagonista jovem apaixonado em busca de suas ideologias, um cenário propriamente brasileiro – Rio de Janeiro e Recife, respectivamente –, que mesmo perante dicotomias como violência e solidariedade, repressão e expressão, enclausuramento e liberdade, riqueza e pobreza, preconceitos e amores, buscam alternativas no trato social para a realização de sonhos, ideais de transformação da sociedade desigual em que vivem.

1. MEMÓRIA: ENTRE LEMBRANÇAS E ESQUECIMENTOS

Partindo do entendimento de que a memória é construída através de uma interação entre as lembranças e esquecimentos de algo que se passou no passado e de uma situação do momento presente, a discussão sobre as influências do Cinema Novo sobre a produção cinematográfica atual é um exercício de memória, levando em consideração que o cinema contemporâneo brasileiro, depois de diferentes momentos e fases, está em crescente expansão de produção e qualidade, além de alcançar grande visibilidade por parte do público e da crítica, nacional e internacional.

1.1. TEORIAS DA MEMÓRIA SOCIAL

No intuito de tornar claro o entendimento acerca da memória individual e memória coletiva congruente ao presente estudo, foram eleitos alguns autores que nos auxiliam a melhor compreender os princípios teóricos da memória.

O sociólogo francês Maurice Halbwachs por ser considerado o precursor dos estudos sobre Memória Social oferece uma interessante análise conceitual sobre as representações individual e coletiva dos componentes da sociedade e entende a memória como um conjunto das experiências do indivíduo, cujos pontos de referência só são estabelecidos por trocas na relação com o grupo. Como diria Halbwachs:

Só se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que recordamos, do ponto de vista desse grupo (HALBWACHS, 2006, p. 41).

Desta forma, a memória para Halbwachs é evocada por lembranças, imagens distintas que se relacionam formando quadros sociais relacionados a sentimentos e pensamentos, ou seja, algo que tem um movimento próprio que advém dos processos de alteridade entre os sujeitos e suas comunidades.

Ainda segundo o autor o que lembramos é lembrado coletivamente, ainda que seja uma experiência individual, pois ele acreditava que não estamos sós nunca, “porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas” inseridas no convívio social (Idem).

O pensador francês Henri Bergson, que foi contemporâneo de Maurice Halbwachs, fez interessantes contribuições no campo da memória ao mostrar a relevância da evocação de uma lembrança do passado para uma realidade vivida no presente.

Bergson seguiu intelectualmente por caminhos diferentes do de Halbwachs. Este conferiu a memória um viés antropológico em que quadros sociais a abrangiam, ao passo em que aquele já não tratava da distinção entre memória social ou individual, mas sim de uma memória em constante movimento, em que passado, presente e futuro não possuem linearidade, trabalhando em uma simultaneidade lógica. Desse modo, o presente não existe, pois ele é um passado imediato. Para Bergson, a memória implica na produção do novo, não há uma referência fixa para se remeter a ela. Já para Halbwachs, ao contrário, existem os quadros sociais da memória que são sólidos, fixos.

O pensador judeu-alemão Walter Benjamin também teceu reflexões que contribuíram para o presente estudo, pois é tocado pela crise da civilização que leva tudo ao esquecimento. Dentro desse contexto, tenta entender as transformações do mundo moderno que priorizam as novas tecnologias e a história escrita em detrimento da experiência, assim como priva os indivíduos da memória pela desvalorização da força narrativa.

Em outro contexto, o historiador francês Jacques Le Goff destrincha o que seria a função social da memória através da história e de que forma, com o passar do tempo e das evoluções dos tipos de narrativas (oral, escrita, artificial), a memória seria preservada por instituições, que a desenvolveria em uma linguagem específica. O autor cita o filósofo francês Henri Atlan para descrever o caráter utilitário da memória para o armazenamento de informações em nível social e institucional:

A utilização de uma linguagem falada, depois escrita, é de fato uma extensão fundamental das possibilidades de armazenamento da nossa memória que graças a isso, pode sair dos limites físicos do corpo para estar entreposta quer nos outros, quer nas bibliotecas. Isto significa que, antes de ser falada ou escrita, existe uma certa linguagem sob a forma de armazenamento de informações na nossa memória. (apud LE GOFF, 2003, p.241)

A memória pode ser manipulada pelos governantes ou por quem viveu um trauma e não quer falar sobre o que passou ou não quer que os mais jovens lembrem do que aconteceu no passado. Nesse sentido a mesma pode servir para fins políticos, mas Le Goff, por outro lado, acredita que “a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens” (Ibidem p. 477). Assim também hoje as sociedades têm

memória como elemento de grande importância na busca de sua identidade tanto individual como coletiva.

Outro autor interessante que pode ser aqui mencionado é o historiador austríaco Michael Pollak, pois ele fala das diferentes memórias coletivas que podem existir numa mesma sociedade, da tentativa de algumas instituições enquadrarem memórias no intuito de reforçar o sentimento de pertencimento de uma nação, o que pode acarretar, nesse sentido, uma disputa por uma memória oficial. Ele fala também do silêncio de quem passou por traumas e não quer ou não lhe é permitido trazer à tona suas memórias subterrâneas.

Cuidadosa leitora de Walter Benjamin, a escritora argentina Beatriz Sarlo aponta para o caráter fragmentário da rememoração que tem sua ação em algo presente no passado, destacando em sua obra o aspecto fragmentário da memória em sua relação com registros fotográficos e cinematográficos afirmando que para produzir tal caráter fragmentário é preciso “reconstituição do passado: em especial, a história oral e aquela que se apoia em registros fotográficos e cinematográficos” (SARLO, 2007, p. 99).

Já Jeanne-Marie Gagnebin, em seu ensaio *Trabalho de rememoração de Penélope: Memória e Esquecimento em Walter Benjamin*, fala acerca do movimento de lembrar e esquecer, compondo um paralelo entre o ato narrativo e o ato de ouvir do mito de *Penélope*. Os indivíduos estão imbricados em um tecido de memória no qual os sujeitos formam suas lembranças e ajudam a construir a memória do grupo social ao qual pertencem através de experiências afetivas que os perpassam. Ou seja, de um conjunto de atividades que são exercidas no dia a dia, aquelas que se mostrarem eficientes em tocar cada um intimamente conseguirão deixar lembranças. O esquecimento é peça fundamental para a “oxigenação” desse processo. O ato de lembrar não se forma sem isso e vice e versa.

No contexto de entendimento sobre o que é esquecido ou lembrado, Gagnebin aponta também para o fato de que há uma tendência de comportamento da sociedade capitalista de acúmulo de restos e que muitas coisas são produzidas ao mesmo tempo, o que não permite que todos absorvam ou tenham acesso, deixando rastros que são colocados de lado ou esquecidos ou que vem à tona e contribuem para um maior entendimento da sociedade. Nesse sentido, rastrear as reminiscências do Cinema Novo é resgatar a importância cultural do mesmo.

Seguindo a linha do antropólogo paulista Renato Ortiz, a memória coletiva está na ordem da vivência, onde seu domínio encontra-se mais próximo do mito encarnado

pelo grupo vivido, apresentando-se em movimentos ritualísticos. A partir daí, vê-se como se deve valorizar as diversas “contações”, evocações, acerca de um grupo social, como vozes com uma aura simbólica, indispensáveis a manutenção do que seria de mais original, visceral. De acordo com Ortiz:

(...) a memória coletiva deve necessariamente estar vinculada a um grupo social determinado. É o grupo que celebra a sua revivificação, e o mecanismo de conservação do grupo está estreitamente associado à preservação da memória. A dispersão dos atores tem consequências drásticas e culmina no esquecimento das expressões culturais. Por outro lado, a memória coletiva só pode existir enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas. (ORTIZ, 1994, Introdução)

A memória é preservada pela transmissão oral da cultura popular em que a experiência vivida e compartilhada é de extrema importância. Assim nos dizeres de Ortiz:

O mecanismo de conservação do grupo está estritamente associado à preservação da memória. [...] a memória coletiva só pode existir enquanto vivência, isto é, enquanto prática que se manifesta no cotidiano das pessoas. [...] tradição não se apresenta como proveniente de uma fonte [...], mas se caracteriza pela sua pluralidade. A cultura popular é heterogênea. (Ibidem, p 133-134).

A socióloga Cristiane Freitas em artigo publicado na revista eletrônica *Logos*, *Da memória ao cinema*, levanta questões e apontamentos interessantes, tais como a função da memória no cinema, assim como memória e socialização. Cito-a:

o termo memória tem um duplo significado: é o instrumento memorial do espectador (aquilo que ele é capaz de assimilar) e é a “memória do filme” (as relações temporais e estruturais entre os acontecimentos do filme). Durante a projeção, o que existe é um processo de ordenar e relacionar as ações entre si, permitindo ao espectador elaborar a sua perspectiva. [...] Assim, a percepção se situa entre o presente e o passado, desdobrando-se em movimento de “percepção” e de “percepção-lembrança”, e temos consciência somente da segunda, pois já está absorvida pelo passado. (FREITAS, 1997, p.2)

Segundo as pesquisadoras Cornelia Eckert e Ana Luiza Rocha em artigo escrito por ambas intitulado *Memória, Narrativa e as Histórias do Mundo* (1999), e apresentado no 23º Encontro Anual da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais), as tradições, expressões culturais e organizações sociais configuram e resultam na construção e dessacralização da memória

como área de construção de conhecimento. Assim, estabelecem uma relação entre o pensamento antropológico e a memória e afirmam que:

ao longo de décadas, a matriz disciplinar da Antropologia, tem insistido no fato de que nas civilizações de práticas não-ocidentais o tempo é vivido e pensando através do *continuum* da memória, salvaguardado na tradição e perpetuado, em suas camadas superficiais ou profundas, segundo o pertencimento da pessoa humana, múltipla e plural, a tal ordem de criação. Para o “homem da tradição”, portanto, diferentemente do “homem da civilização”, rememorar traduz-se por uma atitude espiritual que envolve diretamente rituais cotidianos que são fundamentais para que a ameaça de esquecimento seja dissipada. Atos rituais (sagrados) e atos cotidianos (profanos) são em si mesmo, unos, configurando-se a memória [...]. (ROCHA; ECKERT, 1999, p.6)

As pesquisadoras também entendem a memória como espaço de introversão e extroversão, em que a imaginação criadora e o fantástico suscitariam distintas formas de interpretação e narração sobre a realidade que dão sentido a vida. Assim entendem que há de se aceitar na contemporaneidade o desafio de um tempo múltiplo envolvido em jogos de memória entre trajetórias históricas coletivas e individuais. A rememoração do passado por narrativas dos sujeitos sociais situados no presente possibilita a compreensão do tempo. Nesse sentido, estudar a memória permite entender as culturas contemporâneas.

Ainda para Cornelia Eckert e Ana Luiza Rocha, a memória dentre os estudos da modernidade está relacionada a um tempo oscilante e lacunar concernentes à duração da matéria e possui o caráter de redimir os sujeitos da degradação trazida pela modernidade restituindo os bons costumes tradicionais, re-estabelecendo e retomando princípios “de um século de filosofias da história, de evolucionismo e de progressismos, tal qual aparece na obra de Baudelaire, comentada por Benjamin. (Ibidem, p.9)”, pois identificam a valorização da memória na modernidade através da subjetivação dos indivíduos que compõe a sociedade.

O presente estudo escolheu dar ênfase aos pensadores Henri Bergson e Walter Benjamin, por contribuírem para um maior entendimento acerca da memória, além de terem grandes contribuições que estabelecem relação com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

1.2. BERGSON E BENJAMIN

Henri Bergson viveu entre os séculos XIX e XX, momento de transição em que a modernização se dava em diferentes vieses, influenciando o pensamento da época com a descontinuidade e a fragmentação do tempo como características marcantes. Foi também no mesmo período em que ocorreu o desenvolvimento da fotografia e o surgimento e posterior consolidação do cinema enquanto nova tecnologia de reprodução de imagens, dessa vez em movimento.

Diferente de outros pensadores com relação ao entendimento sobre a memória, Bergson não diz que toda memória se conserva, mas que existe a possibilidade de evocar toda lembrança. Para o pensador francês, a memória objetiva é a memória recente, e a memória subjetiva está relacionada à multiplicidade de possibilidades, é uma combinação de elementos tais como fluxos diferenciados de percepção, imagem, recordação.

A lembrança de algo no passado está mais no inconsciente e é invocada pela percepção no presente daquilo que está ao nosso redor, o que está na interface entre espírito e corpo. Nesse sentido, Bergson, em seu livro *Matéria e Memória*, de 1896, explica a relação entre percepção, presente e passado relacionados ao seu entendimento sobre a memória. Cito-o:

pode-se afirmar que esse presente consiste em grande parte no passado imediato [...] A sua percepção, por mais instantânea, consiste, portanto numa incalculável quantidade de elementos rememorados, e, para falar a verdade, toda percepção é já memória. *Nós só percebemos, praticamente, o passado*, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro (BERGSON, 1990, p.123).

O autor faz uma distinção entre memória hábito, que são os costumes do que fazemos e hábitos diários, e memória espontânea, subjetiva, que se remete a percepção presente e reconhecimento de imagens, que constituem o universo e o próprio corpo, e lembranças do passado que se sobrepõem ininterruptamente. Neste contexto, a pesquisadora Márcia Reis, em seu artigo *Da memória ao Cinema: trajetória de imagens-movimento*, ao discorrer sobre o entendimento de memória para Bergson, conclui que:

A memória-hábito depositaria no corpo uma série de mecanismos montados com reações automatizadas para responder a estímulos externos. Essa memória, voltada para a ação prática, se concentraria no presente, não evocaria, não faria retornar as imagens lembranças. A memória espontânea, ao contrário, registraria sob a forma de imagens

lembranças todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana, atribuindo a cada um o seu lugar. (REIS, 2007, p.54)

Bergson entende que a memória tem “graus sucessivos e distintos de tensão ou de vitalidade, certamente difíceis de definir” (Ibidem, p.56), “o passado se conserva por si mesmo, automaticamente” (Ibidem, p.47) e a lembrança é capaz de sugerir a sensação de renascimento “fraca primeiro, mais forte em seguida, cada vez mais forte à medida que a atenção se fixa nela.” (Ibidem, p.51). É no presente, no instante atual, que irrompe a invocação que permite a ação de lembrar, sendo “dos elementos sensório-motores da ação presente que a lembrança empresta o calor que dá vida” (Ibidem, p.93), o presente ao ser captado pela percepção se torna passado. Nesse sentido, para Bergson:

A verdade é que jamais atingiremos o passado se não colocarmos nele saída. Essencialmente virtual, o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, e emergindo das trevas para a luz do dia. (BERGSON, 2006, p. 49)

Quando estamos no cinema o mesmo acontece, pois ao ver um filme lembranças podem ser suscitadas aguçando a percepção e captando a atenção do espectador. Assim nos mostra Bergson a importância da imagem, distinguindo a lembrança da imaginação:

Imaginar não é lembrar. Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver numa imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado a menos que tenha sido no passado que eu a tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade a luz. (BERGSON, 2006, p. 49)

Jorge de Vasconcellos, da Universidade Federal Fluminense (UFF), oferece ao leitor um maior entendimento sobre o pensador francês Bergson. A partir de seu texto temos uma compreensão mais clara de que para Bergson os homens se afetam pela imagem que está em constante movimento e é percebida de maneiras diferentes, de forma afetiva, ativa e/ou perceptiva. O mesmo acontece com o cinema, pois é a imagem que fornece materialidade ao mundo, e a ação do homem gira em torno da imagem. Assim:

A percepção do mundo aos olhos do homem seria idêntica a um "Écran", ou tela cinematográfica. As imagens apareceriam e seriam recortadas pela consciência possibilitando a visibilidade: a vida é cinema. Bergson nos ensina que toda imagem está em movimento, ou melhor, IMAGEM-MOVIMENTO. (VASCONCELLOS, 1994, p. 51)

Vasconcelos aponta também para pensamento do crítico de cinema André Bazin que entende que o cinema moderno surgiu pelo ensejo de mudanças que quebrassem com a linguagem clássica narrativa trazendo o foco para a arte da não representação, que tinha como proposta mostrar a realidade, através de imagens em movimento, o que se relaciona com o pensamento de Bergson.

Nesse sentido, os cineastas modernos nos possibilitaram ver o mundo de maneira diferente pelas novas imagens que produziram, mostrando outros e diferentes ângulos, permitindo novas percepções sobre o mundo, interferindo na maneira como o homem olha o mundo através das imagens. Tais percepções transcenderiam o hábito captando a atenção.

Em relação aos estudos de Bergson sobre o tempo, Jorge de Vasconcellos afirma que para ele existem três tempos que estariam interligados.

Bergson criou uma ponte ao invés de uma linha do tempo. O passado seria o início da ponte; o presente o meio, onde nos encontramos; e o futuro para onde nos dirigimos. Os três momentos fazem parte desta ponte, eles são a ponte. Só estamos no meio da ponte porque a iniciamos. Esta ponte é um presente que se desdobra em duas pontas: uma que se lança para trás, o passado; e outra que se estica para frente, o futuro - o ser é devir para Bergson. O tempo, então, se cinde em dois momentos: um faz todo o presente tornar-se passado e o outro conservaria este passado no presente. Assim podemos destacar três grandes teses bergsonianas sobre o tempo: o passado coexistiria com o presente que ele foi; o passado se conservaria em si, como passado em geral (não obedecendo cronologias); e o tempo se desdobraria a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva. Uma imagem do tempo para além da representação. Uma nova imagem do tempo. Uma nova imagem do tempo para o cinema.

Estas novas imagens para o cinema são as imagens-tempo que possuiriam, a partir da leitura deleuziana, três divisões básicas ou principais: as imagens-lembranças, as imagens-sonho e as imagens-cristal. As imagens-lembranças partem da noção bergsoniana de reconhecimento. Haveria dois tipos de reconhecimento: o reconhecimento automático ou habitual e o reconhecimento atento. No hábito a percepção prolongaria em movimento de costumes sensório-motor. Por exemplo, bastaríamos olhar um determinado objeto para que mecanismos motores se constituírem e acumulem-se. Já no reconhecimento atento não prolongaríamos nossa percepção, a atenção colocar-se-ia descritiva. No primeiro reconhecimento (habitual ou automático) ainda estava sendo produzida uma imagem sensório-motora, enquanto no reconhecimento atento, já estaríamos às voltas com uma imagem ótica (e sonora) pura. A imagem-lembrança deste reconhecimento atento far-se-ia a partir de uma virtualidade (do passado conservado) para atualizar-se no presente.

As imagens-sonho são as imagens da fragmentação e dos circuitos interligados. Quando dormimos não estamos fechados às

sensações exteriores e interiores. Mas nos deparamos com imagens-lembranças difusas, que se misturam, tornando-se verdadeiros "lençóis de passado fluidos e maleáveis", que juntam-se numa determinada ordenação criando um circuito. Por isso, as percepções oníricas são difusas, mas ainda são percepções. Assim como temos impressões, em geral, de ambientes nebulosos e sinestésias (amontoados perceptivos desordenados). (VASCONCELLOS, 1994, P.54)

A pesquisadora Maria Cristina Ferraz, em seu artigo *Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica* para Revista da Intercom, ao discorrer sobre os estudos de Bergson elucida o leitor que para o autor a memória é a interseção entre matéria e espírito. Memória e matéria, que estariam em constante tensão, pois matéria é nosso corpo, que também seria uma imagem. Matéria e memória se resumem em imagens que podem existir mesmo sem ser percebidas. Imagem é mutável, fluida a identidades variadas. A percepção registra imagens interessantes e descarta as que não causaram afeto, assim a percepção restringe a matéria. Nesse sentido, Bergson entende que:

[...] perceber consiste em condensar períodos enormes de uma existência infinitamente diluída em alguns momentos mais diferenciados de uma vida mais intensa, e em resumir assim uma história muito longa. Perceber significa imobilizar. (BERGSON, 2006, p. 88)

Dentro desse contexto, entende-se a relevância de “olhar as coisas mais de perto e entender corretamente que a necessidade de afeição decorre da própria existência da percepção” (Ibidem, p.84). Pertinente a esses princípios, Bergson entende a memória como mediadora entre o entrelaçamento da percepção e a lembrança que está na subjetividade de cada um, o que se relaciona com a experiência de ver um filme.

Ecléa Bosi, em seu texto *A Pesquisa em Memória Social*, tenta esclarecer para o leitor os estudos de Bergson sobre a memória e a experiência individual do lembrar e do perceber. Fala da relação dos pensamentos do escritor com o “fluxo da consciência” de Willian James, a distinção que o mesmo faz de memória pura e memória-hábito, e a valorização que dava à energia espiritual autônoma, entre outros conceitos do autor. Dentro desse contexto, ela diz o seguinte:

O papel da consciência é ligar com o fio da memória as apreensões instantâneas do real. A memória contrai numa intuição única passado-presente em momentos de duração. [...] dessa breve evocação bergsoniana fique-nos a ideia de Memória como atividade do espírito,

não repositório de lembranças. Ela é, segundo o filósofo, a conservação do espírito pelo espírito. (BOSI, 1993, p.280)

O pensador acredita que tudo está em mudança contínua a partir de diferentes percepções que se pode ter de um objeto que é mutável de forma a partir do ponto de vista de onde é percebido. A memória em si mesma é fluxo, é criação, é devir, é movimento, relacionados às percepções e lembranças, assim:

Em outras palavras, enfim, as lembranças pessoais, exatamente localizadas e cuja serie desenharia o curso de nossa existência passada, constituem, reunidas, o ultimo e mais amplo involucro da nossa memoria. [...] Chega um momento em que lembrança assim reduzida se encaixa tão bem na percepção presente que não se saberia dizer onde termina a percepção e onde começa a lembrança. Nesse momento preciso, a memoria, em vez de fazer aparecer e desaparecer caprichosamente suas representações, regula-se pelos detalhes dos movimentos corporais. (BERGSON, 2006, p.59).

Bergson também faz distinção entre sensação e lembrança, para ele a sensação acontece no momento presente, mas a lembrança de uma sensação é evocada através do que sentimos no passado. Segue outra distinção: entre percepção e lembrança, “parece-nos que a memória, para registrar uma percepção no inconsciente, tenha tido de esperar que a percepção se abrandasse em lembrança” (Ibidem, p.50). A percepção faz o corpo se movimentar através da afeição, assim temos que “minha percepção está fora de meu corpo e meu afeto, ao contrario, dentro do meu corpo” (Ibidem, p. 85). Nesse sentido:

Quando dizemos que a imagem existe fora de nós, queremos dizer que é exatamente ao nosso corpo. E é por isso que afirmamos que a totalidade das imagens percebidas subsiste, mesmo que nosso corpo desapareça, ao passo que não podemos suprimir nosso corpo sem desaparecer nossas sensações [...] Com efeito, por mais curta que se supunha ser uma percepção, ela sempre ocupa uma certa duração e exige, por conseguinte, um esforço de memória, que prolonga uns nos outros uma pluralidade de momentos. (BERGSON, 2006, p. 86-87)

Outro autor pertinente para este estudo é Walter Benjamin que dialoga com Bergson e acredita que memória se constitui pelas questões afetivas do tempo. O pensador é importante para os estudos no campo da memória pois seus estudos servem como base teórica para diversas abordagens da contemporaneidade, suas análises sobre memória, reminiscência, aura, alegoria, tempo, espaço, dentre tantos conceitos, dão ideia da dimensão de suas preocupações, contribuindo em muito para o desenvolvimento deste trabalho.

Neste estudo, as reflexões do autor sobre as narrativas que remetem o ouvinte a lembranças que podem levar a um passado compartilhado ou pessoal e expressam a emoção da experiência do período vivido, tão presentes cotidianamente, são pertinentes ao entendimento da memória. Para o autor a memória se dá então na experiência do momento. Narrar aqui é intercambiar experiências do contexto humano. O narrador ao narrar transforma suas narrativas em algo sólido e único, tornando-as experiências daqueles que estão ouvindo.

Suas contribuições também acerca das transformações movidas pela modernidade, as novas formas de experiências vividas pelo homem moderno e suas divagações sobre o cinema contribuem imensamente para o desenvolvimento do presente trabalho.

O pensamento de Benjamin também se desenhou como uma luta contra o fascismo que crescia na Europa e que resultaria na Segunda Guerra Mundial. Para o autor a memória não se remete a história oficial, mas a experiência que sensibiliza e faz o ser humano pensar. Seus estudos abrangem também a importância do recém-criado cinema na sociedade de então. Por outro lado ele observava na nova sociedade que se estruturou com a modernidade a criação de novas tecnologias que trouxeram benefícios, mas ao mesmo tempo a perda da experiência que é essencial para vida. Em seu ensaio *Experiência e Pobreza* isso fica claro:

Pobreza de experiência: não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. [...] Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do "atual". (BENJAMIN, 1987, p. 119).

A visão integrativa da narrativa está presente em Walter Benjamin em seu celebrado ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov*, quando ele afirma que o narrador, nas histórias que conta, recorre ao acervo de experiências da vida, tanto as suas como experiências relatadas por outros. Soldados voltados da guerra, por exemplo, perderiam sua capacidade de narrar fruto dos traumas da guerra. Ele fala sobre o risco do desaparecimento do narrador antevisto diante da guerra e do fascismo.

Benjamin discorre sobre a informação que se tornou necessária com a chegada da modernidade e a desvalorização da narração. Há uma mudança de lugar do leitor –

ouvinte. O narrador não está presente no sistema de ganho de capital, mas no encantamento do ouvinte ao suscitar lembranças e permitir a troca de experiências. Nesse sentido, hoje a narração é um ato político, pois de acordo com Benjamin:

Na realidade esse processo, que expulsa gradualmente a narrativa da esfera do discurso vivo e ao mesmo tempo dá uma nova beleza ao que está desaparecendo, tem se desenvolvido concomitantemente com toda uma evolução secular das forças produtivas. (BENJAMIN, 1984, p. 201)

De uma origem comum na epopeia, o romance torna a forma perturbadora de memória centrando-se no nível individual enquanto que a narrativa corresponde às formas efêmeras de reminiscência, num nível coletivo. Benjamin conferia dinâmica à narrativa, isto é verificado pela vontade de recontar/conservar o que foi narrado. Aí se coloca a noção de reminiscência, ou mais especificamente a memória, tida por ele como a mais épica das faculdades.

Através das narrativas as reminiscências complementam o que se passou construindo memória, por conseguinte, estudar o movimento do Cinema Novo buscando entender o que moveu seus proponentes, dado o contexto histórico em que viviam, identificando traços do movimento no cinema brasileiro contemporâneo é um trabalho de construção de memória.

Em seu texto, *Walter Benjamin e a importância do cinema na modernidade*, de 2008, Maria José Netto Andrade e Renata Gonçalves analisam a relevância dos estudos de Benjamin sobre a modernidade que ainda hoje podem servir de base para uma reflexão sobre o contemporâneo. As autoras apontam para o conceito de memória voluntária, que seria aquela que permite as lembranças, relacionadas às experiências, e memória involuntária, que relaciona vivências individuais com um passado coletivo.

Dentro desse contexto, a partir do entendimento de memória de Walter Benjamin e Henri Bergson, o presente estudo é um trabalho de memória, pois pesquisar sobre a relevância do Cinema Novo para o cinema brasileiro traz à tona, através das averiguações sobre o movimento, princípios trazidos do esquecimento nos permitindo relembrar questões fundamentais da sua proposta.

Assim, as narrativas acerca do Cinema Novo evocam memória na medida em que é possível hoje analisar os filmes produzidos pelo movimento, ter acesso a artigos sobre o mesmo, escutar relatos, histórias e reflexões sobre o mesmo, que priorizando as

realidades sociais e culturais brasileira, tinham como ensejo redimensionar ética e esteticamente a realização de filmes no Brasil.

1.3. LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA E MEMÓRIA

A linguagem, conceito pertinente à reflexão filosófica na modernidade, constitui-se num paradigma para as práticas artísticas e sociais. Os seres humanos se comunicam através da linguagem, pois desde seu nascimento passam a ter acesso aos códigos da linguagem a partir do meio em que estão inseridos. Nesse sentido, vão armazenando na memória informações através da linguagem.

Essa preocupação com a linguagem provoca a reflexão sobre os próprios termos e procedimentos de cada projeto intelectual, como foi o caso do Cinema Novo no Brasil, que buscava criar uma linguagem cinematográfica propriamente brasileira. O que torna interessante o nosso estudo, pois através da linguagem cinematográfica, podemos ampliar nossa percepção, evocar lembranças, relembrar o que estava no esquecimento, guardar na memória ideias e ideais propostos pelos cineastas ao realizarem seus filmes.

É pertinente salientar que, fazendo parte da linha de pesquisa Memória e Linguagem, escolhi estudar o cinema por ele ser uma linguagem capaz de suscitar memória. Assim nas palavras de Michael Pollak:

Ainda que seja tecnicamente difícil ou impossível captar todas essas lembranças em objetos de memória confeccionados hoje, o filme é o melhor suporte para fazê-lo: donde seu papel crescente na formação e reorganização, e portanto no enquadramento da memória. Ele se dirige não apenas às capacidades cognitivas, mas capta as emoções (POLLAK, 1989, P.12).

No âmbito do entendimento da história, Michel Foucault afirma que a história “[...] com suas intensidades, seus desfalecimentos, seus furores secretos, suas grandes agitações febris como suas sínopes é próprio corpo do devir” (FOUCAULT, 1979, p. 21). Nesse contexto, a história está em constante transformação, como podemos observar nas mudanças oriundas das novas tecnologias, tal como o surgimento do cinema que a principio era uma mera sucessão de imagens em movimento e posteriormente se tornou uma linguagem, modificando a recepção e percepção dos integrantes do grupo social que vivenciou aquela experiência.

Dentro desse contexto, o filme é um meio de comunicação que permite interações entre os membros da sociedade inseridos no contexto cultural em que é

produzido. Assim, a produção cinematográfica é um produto cultural e artístico que pertence a um determinado contexto sócio-histórico. Nesse sentido:

Um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores da atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.54).

Ponderando sobre a postura e posicionamento político do artista ao produzir suas obras e sua veiculação com o público, é importante apontar para os princípios da arte cinematográfica que possibilitam a ampliação da subjetividade, sua relação com a produção de significado nos espectadores em distintos contextos, a ligação entre ideologia como instrumento de dominação, assim como o entendimento do conceito de cultura, estando relacionado a contextos históricos, permeados por relações de poder. Sobre esse aspecto Roger Chartier fala sobre o uso de imagens e mídia com discursos e fins políticos e ideológicos:

Resulta claro que no domínio do político os discursos se encontram com frequência ligados a outros meios de expressão. A propaganda política [...] fornece disso um exemplo acabado, com sermões postos em folhetos, os cartazes que associam texto e imagem, os panfletos que inspiram os pregadores e produtores de imagens. [...] Entre textos e imagens, entre cerimônias e discursos escritos, os laços são estreitos, convindo não separá-los dos diferentes meios de expressão de comunicação através dos quais o Estado (ou aqueles que são, ou pensam ser, os seus senhores) é representado. (CHARTIER, 1988, p. 227 -8)

Podemos depreender então que praticamente tudo na mídia é pensado previamente, ocupando atualmente um grande espaço em nossa sociedade, como a principal fonte de informação sobre o que acontece no dia-dia. Entretanto nem sempre apresenta um conteúdo condizente com a realidade, muitas vezes é consequência de interesses políticos, econômicos e/ou publicitários.

A produção cinematográfica, assim como sua abrangência vinculada a um conteúdo, exerce uma maior ou menor influência sobre o público, existindo inúmeras possibilidades de subjetivação do homem através do cinema como experiência artística, que permitem outras percepções sobre o mundo. Cito o teórico francês Christian Metz:

Os assuntos do filme podem ser classificados em “realistas” e “irrealistas”, como se queira, mas o poder atualizador do veículo fílmico é comum de dois “gêneros”, garantindo ao primeiro a sua

força de familiaridade tão agradável à afetividade, e ao segundo seu poder de desnorteio tão estimulante para a imaginação. (METZ, 1972, p. 18)

O cinema é capaz de expressar afetos e simbolizar o desejo, constituindo alternativas – ao mesmo tempo individuais e coletivas – de realização, de produção ou reprodução de ideias, de criação de espaços onde possam encontrar-se distintos segmentos políticos e ideológicos, distintos artistas e espectadores para pensar, sentir e criar uma experiência diferente pelas possibilidades de interação social, interpretação, atribuição, pela sensibilização do homem, levando-o a uma consciência sobre si e sua cultura, sendo meio político pedagógico que alcança multidões.

Inegavelmente o cineasta é responsável e deve ser responsabilizado por sua criação, o que incorre na possibilidade de correr riscos que se relacionam, ou não necessariamente, com seu posicionamento político e ideológico. Ainda nesse contexto, Adriana Kurtz comenta que “Krakauer já dizia que os filmes de uma nação eram capazes de refletir, mais diretamente do que qualquer meio artístico, a sua mentalidade”.

Nesse sentido, o cineasta Carlos Reichenbach no artigo *Logo Cinema + Ideologia* escrito em 2007, do Segundo Caderno do Jornal O Globo, afirma que a produção artística do cineasta, para alguns, não deve interferir na apreciação do público por sua obra, pois:

A preocupação de quem assiste não deve ser com o lado em que, aparentemente, um filme se coloque, mas com o fato de ele estar atrás ou à frente de seu tempo. É a mesma coisa falar mal da obra de Ezra Pound pelas posturas fascistas dele em vida, ou de T.S. Eliot porque era monarquista. Ambos são poetas extraordinários, cuja obra transcende as sombras de sua personalidade. A obra de arte talvez seja o único espaço livre onde podemos expor nossas idiossincrasias, as nossas vilanias, os pequenos fascismos de cada dia. O câncer da criação artística é a autocensura. Embora a responsabilidade nunca deva ser negligenciada, criação e invenção pressupõe risco. (REICHENBACH, 2007)

Por outro lado, como diria Bertolt Brecht, o artista não pode ser imparcial, pois sua obra de arte é instrumento político e, por conseguinte, tal se deu no caso do Cinema Novo.

Segundo Theodor Adorno, o cinema confirmaria a “vitória da razão tecnológica sobre a verdade” (ADORNO, p.128, 2002). Adorno trouxe uma contraposição ao pensamento de Walter Benjamin, pois em seus estudos sobre a sociedade moderna, criticou a indústria cultural que segundo ele criou atividades de entretenimento para serem consumidas dentro da lógica do capitalismo. Os produtos produzidos para o

entretenimento segundo ele não tinham nenhuma qualidade artística, eram criados visando o lucro para serem vendidos no tempo de lazer aos indivíduos alienados da sociedade.

Adorno entende que o tempo livre deveria ser sinônimo de liberdade para o trabalhador, ao invés do ócio que faz as pessoas não se identificarem com o que elas realmente são. Entretanto, a sociedade industrializada de organização capitalista, marcada pela perspectiva do consumo, passa a produzir bens culturais para a população se divertir enquanto estivesse em seu tempo livre. Nesse momento, intensificou-se a produção de eventos artísticos abrangendo diversos setores da arte. Como um produto da mídia que atinge todas as camadas da população, possuindo um público diverso e quantitativamente significativo, os meios de comunicação de massa destacam-se como elemento de impacto na formação cultural.

Nesse sentido, o autor tinha uma visão muito pessimista em relação à sociedade que estava vivendo. Para Adorno a indústria cultural impõe à sociedade uma sucessão de frustrações, pois os consumidores sucumbem sem resistência “diante do que lhes é oferecido” (Ibidem, p.26); o cinema para o autor é alienante, e Hollywood reproduz mecanicamente o belo “com sua idolatria sistemática da individualidade” (Ibidem, p.35); a indústria cultural nesse mercado cinematográfico é mentirosa (Ibidem, p.39).

Dentro deste contexto, o autor entende que os espetáculos só mudam na aparência, já que no mundo cinematográfico o que há é a reprodução do mundo percebido cotidianamente; que o cinema não permite a fruição da fantasia, pois é reprodução; em que a reprodutibilidade mecânica da indústria cultural, “supera em rigor e qualidade qualquer estilo verdadeiro” (Ibidem, p.17). O pensador alemão entende também que cada espetáculo da indústria cultural impõe frustrações ao espectador ; pois divertir-se passou a significar estar de acordo com o que é imposto e impede a reflexão.

Assim, para Adorno a indústria cultural alimenta a imitação, o conformismo; em que “cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir” (p.43); tirando as particularidades dos membros da sociedade.

Por outro lado, o cinema, nova mídia de reprodutibilidade técnica, interage com outros meios e com seus fragmentos e lacunas se torna um espelho da vida. Nesse sentido, Jorge de Vasconcellos afirma:

o cinema moderno como uma de suas vertentes e problemas trouxe a tona a questão da criação e da auto referência: um cinema que fala do próprio cinema, que busca a todo momento pensar a produção e a invenção cinematográfica. (VASCONCELLOS, 1994, p.55)

É interessante, nesse sentido, levar em consideração que o homem se difere dos outros seres vivos por viver em sociedade inserido em uma teia de signos e costumes que é sua cultura, interagindo com outros homens, com o que está ao seu redor, vivenciando constantemente relações em que a comunicação e diversos graus de participação estão presentes.

Dentro desse contexto, o cinema é um interessante meio de passagem de valores aberto a diversos discursos que se utiliza da linguagem com uma perspectiva própria, em que signos são apresentados e interpretados por seus espectadores, “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e participativo de participação” (METZ, 1972, p. 16).

Refletindo sobre a produção artística do cineasta em relação a sua obra de arte e a vinculação desta com o público, é interessante pensar sobre algumas de suas principais abrangências. A arte como mercadoria pode ser instrumento de dominação, ou perder seu sentido para produção de subjetividade quando os artistas priorizam o capital sobre a realização artística.

O artista, especificamente em nosso estudo, o cineasta, está submerso em referências culturais do momento histórico e cultural a que pertence. O mesmo se utiliza dos mecanismos referentes à sua realidade para produzir artisticamente, podendo apresentar para seu público realidades sócio culturais conflitantes e difíceis, relacionadas ou não com o poder político e governamental vigente em seu contexto histórico, que levem a uma reflexão da sociedade. Na inversão dessa lógica, obtém espaço para inventar fora de cânones pré-estabelecidos e/ou retificar ideias dominantes estabelecidas pelo Estado.

Nesse sentido, pode-se traçar um paralelo com transformações radicais de conceitos artísticos, que aparentemente não tem relação alguma com o que vinha sendo pensado anteriormente, o que se relaciona diretamente com o discurso e posicionamento político e ideológico do artista.

Dentro desse contexto, pode-se considerar que no espaço em que se encontra presente e livre a subjetividade, o artista tem plenas condições de se aprofundar individualmente no conteúdo estético da obra, tendo também possibilidades de se posicionar política e ideologicamente.

O entendimento da arte autônoma, sinônimo de subjetividade, criatividade, é essencial para o entendimento do criar artístico livre. Criatividade para o psicólogo

americano Rollo May é mais do que “se passa no íntimo de uma pessoa” (MAY, 1975, p.49), situa-se também no contato do homem com o mundo num entendimento do criar voltado para subjetividade. May afirma que “a criatividade é a sequência natural do ser” (Ibidem, p.8), assim como o potencial em criar. Para o autor, são princípios do criar: o respeito pelos seus sentimentos, a consciência de seu papel na sociedade, a participação e a responsabilidade na vida social e a coragem de assumir o que é “essencial ao nosso ser” (Ibidem, p.11).

A artista e pensadora Fayga Ostrower afirma que o ser humano é impelido “como ser consciente, a compreender a vida” (OSTROWER, p.9, 1978) e para tal é impulsionado a criar e a entrar em contato com outros seres humanos. Para a autora, os processos de criação acontecem também pela intuição quando o homem tem que tomar uma decisão no trabalho ou em outro contexto de sua vida e se depara com diversas opções.

O pensador italiano Antônio Gramsci, refletindo sobre uma das características do ser humano, constata que “somos criadores de nós mesmos, da nossa vida, do nosso espírito” (GRAMSCI, p. 38, 1955) e, assim como Ostrower, declara que o homem interfere modificando o conjunto de relações de que faz parte. Em relação à consciência, dinamização cultural através da cultura e sensibilidade, Ostrower esclarece que:

Nos processos de conscientização do indivíduo a cultura influencia também na visão de vida de cada um. Orientando seus interesses e suas íntimas aspirações, suas necessidades de afirmação, propondo possíveis ou desejáveis formas de participação social, objetivos e ideais, a cultura orienta o ser sensível ao mesmo tempo que orienta o ser consciente. [...] a sensibilidade guia o indivíduo nas considerações do que para ele seria importante ou necessário para alcançar certas metas de vida. (OSTROWER, 1978, p.17).

Nesse sentido, podemos dizer que o cinema, com o uso de seus materiais específicos, que constituem sua linguagem, tem caráter artístico formativo e informativo, não apenas mecânico ou reprodutor que podem ser utilizados para a formulação de propostas revolucionárias na proposta artística.

A linguagem exerce importante função cultural na criação dos significados e sentidos, o que se relaciona com o que é produzido cinematograficamente. Nesse sentido, o cinema, que é um fenômeno comunicativo da mídia, pode exercer papel de sociabilidade para o homem contemporâneo, enquanto linguagem produtora de sentido.

Através desse pensamento, o cinema interage com a cultura, levando à sensibilização e a modos de vida mais conscientes, ou alienantes, interferindo

constantemente nas práticas socioculturais. Nesse sentido, é um produto que se destaca, entre outros fatores, como elemento de impacto na formação cultural, representa dominantes e dominados, atingindo todas as camadas da população, possuindo um público diverso e quantitativamente significativo.

Walter Benjamin em seu ensaio *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* mostra como se tornou marcante a dicotomia entre linguagem oral e escrita, quando a informação passou a influenciar nas maneiras de transmissão de conhecimento, devastando a narrativa e ameaçando o próprio romance. Entretanto, na perspectiva do tempo decorrido se pode vislumbrar novas possibilidades.

Esta constatação aponta para o fato de que as narrativas, orais ou escritas, por serem compartilhadas e efêmeras e por se sujeitarem a oscilações entre lembranças e esquecimentos, podem se desenvolver livremente, não estando presas a amarras fixas – não sendo a escrita um impedimento para que assim se dê. Assim, como acontece com o cinema, a retransmissão da história narrada pelo ouvinte facilitaria sua conservação pela memória e a criação de uma identidade. Nesse sentido, o cinema é um veículo midiático em que as narrativas orais e escritas se fazem presentes.

Maria José Netto de Andrade e Renata Gonçalves, da UFSJ, no artigo *Walter Benjamin e a importância do cinema na modernidade*, iniciam seu texto falando das mudanças da percepção e recepção do olhar a partir da modernidade. Sendo o cinema um expressivo veículo nesse processo de transformação social que poderia vir a interferir nas experiências individuais e coletivas, além de permitir também uma experiência perceptiva através do choque:

A partir da segunda metade do século XIX com as novas técnicas de reprodução surgiram novas formas de arte e dentre elas o cinema. Na modernidade a importância do cinema se refere às transformações na experiência estética e na percepção sensorial das coletividades humanas. Transformações também ocasionadas pela vivência do homem moderno nos grandes centros urbanos. (ANDRADE; GONÇALVES, 2008, p.1)

As autoras do texto apontam também para o declínio da *aura* da obra de arte que é um dos principais estudos de Walter Benjamin acerca das modificações oriundas da sociedade moderna. O declínio da *aura* da obra de arte está associado às produções em massa em um mercado que valoriza a reprodução em detrimento a autenticidade dos objetos, em especial as obras de arte. Assim, afirmam que “a difusão do filme estava vinculada à economia e a política” (Ibidem, p.2), pois realizar um filme requeria um

grande capital e era preciso que chegasse ao grande público, inaugurando e estabelecendo uma relação diferente e inovadora com a arte e o público de massa, o que segundo Benjamin tinha caráter revolucionário, pois permitiu a democratização da recepção da arte:

Nessa perspectiva Benjamin elege o cinema como a forma de arte que corresponde mais adequadamente ao homem moderno, precisamente porque afeta os homens em uma sensibilidade já transformada pelos cotidianos da vida moderna. Para o homem moderno as imagens cinematográficas são infinitamente significativas. O cinema, ao utilizar aparelhos capazes de penetrar o âmago da realidade, expande o mundo dos objetos dos quais tomamos conhecimento, tanto no campo visual, como sensorial, aprofundando a percepção humana. A câmera para Benjamin nos abre pela primeira vez a experiência do inconsciente ótico. A natureza que fala à câmera é diversa da que fala aos olhos, principalmente porque substitui o espaço onde o homem age conscientemente por um outro, onde sua ação é inconsciente. [...] O cinema ampliou a capacidade perceptiva e onírica humana, mobilizando não apenas o olhar do espectador, mas o corpo em sua totalidade. Além disso, a fórmula básica da percepção onírica descreve ao mesmo tempo o lado tátil da percepção artística: tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge. A recepção do espectador de cinema também é de ordem tátil, e atua pelo hábito. No âmbito da recepção tátil a *distração* é fundamental, com base em uma superfície perceptiva, ela é capaz de evitar um acontecimento traumático ao espectador. (Ibidem, p.3 -4)

Cristiane de Freitas em seu artigo *Da memória ao cinema* inicia seu texto falando sobre a preocupação dos cineastas com a situação política e social dos países que pertencem, criando “arquivos de imagens sobre períodos pouco compreendidos pela história, enquanto alguns ainda tentam voltar ao passado como tentativa de entender o presente” (FREITAS, 1997, p.1). Ela reflete sobre a complexidade do cinema enquanto linguagem com tempo e espaço próprio em que imagens em movimento e sons estabelecem uma narrativa:

O imaginário cinematográfico manifesta-se através de uma obra que se coloca, então, como documento, como testemunha de uma realidade complexa e estratificada, revelada ao menos teoricamente e podendo ser revista a qualquer momento, ao longo dos anos e em qualquer país [...] O público ao qual o filme é dirigido, formado por indivíduos históricos, culturais e socialmente determinados, apresenta diferenças entre si (de tempo e de espaço) e suas reações tornam o imaginário ainda mais complexo e rico em ressonâncias. (FREITAS, 1997, p.1)

Segundo Márcia Reis, doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense, em seu texto, *Da memória ao Cinema: trajetória de imagens-*

movimento, ao discorrer sobre o entendimento de Benjamin sobre o cinema e o princípio de choque em sua obra em função das transformações oriundas da modernidade, ela nos mostra que:

Benjamin definiu a percepção desse instante fugaz e efêmero como choque. Este representaria a desintegração da aura, que até a Modernidade teria caracterizado a relação homem/obra de arte. [...] Também Epstein teórico e cineasta, identificou as categorias de movimento e mudança como características da experiência moderna concretizada pelo cinema. Ao estabelecer a “fotogenia”, como elemento constitutivo por excelência do cinema, Epstein assinalou a fragmentariedade e a fugacidade e do instante. O foco do discurso cinematográfico não estaria na narrativa de uma história, mas sim nas imagens responsáveis por despertar sensações fortes (o choque benjaminiano) que, entretanto, logo se esvaecem. O cinema constituindo-se em movimento e mudança, mobilizando, simultaneamente, espaço e tempo. [...] Segundo Benjamin, o cinema é a forma por excelência que atualizou as transformações ocorridas na ordem perceptiva gerada pela modernidade. A necessidade de reprodução material do original, ou seja, a cópia, é parte de sua própria constituição: diferentemente do que ocorre com a pintura, a literatura ou mesmo a escultura, como destaca, o cinema tem sua razão de ser, tanto como indústria quanto arte, na existência em série. (REIS, 2007, p.57)

É importante enfatizar que, como está claro nas *Obras Escolhidas* dentre os textos e ensaios de Walter Benjamin, as técnicas desenvolvidas no decorrer da história da humanidade tornaram viável a existência de grandes padrões de qualidade mesmo que levando à crise o caráter de sacralidade e de unicidade da obra de arte. Nesse sentido, a técnica de reprodutibilidade sempre teve intensa importância em diversos momentos da história, permitindo, por exemplo, a produção em massa de obras artísticas e de novas maneiras de percepção coletiva pelo público, ao contrário do sistema tradicional das artes. O filme está diretamente relacionado à reprodutibilidade, percepção e recepção, pela fruição e/ou atitude crítica ou não, de um público de massa. Segundo Walter Benjamin:

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que o consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 1985, p.172)

Analisar o papel do cinema nos contextos em que foram realizados os filmes, para qual público ele foi destinado, pensando em que medida ele é capaz de sensibilizar e conscientizar os indivíduos da época em que foram produzidos e posteriormente na contemporaneidade, é um interessante exercício de reflexão para o nosso estudo.

O cinema, a partir de construções discursivas sobre o real, pode disponibilizar elementos para transformá-lo possibilitando que coletiva ou individualmente esquecimentos venham à tona e lembranças surjam, estimulando a memória e propiciando que “[...] novos processos de elaboração informacional possam ser estabelecidos”. (ORRICO, Evelyn; RIBEIRO, Leila Beatriz; DODEBEI, Vera, 2010, p. 11)

Existe uma memória pertinente às imagens, o que é interessante, pois algumas suscitam evocações outras não, produzindo sentido à produção de imagens. Nesse sentido, “a memória discursiva das imagens, assim, se materializa como discurso das presenças do que é mostrado” e pode ser relacionado com vivências anteriores ao que é visto na tela. (CORREIO, 2013, p.352).

O filme é um ótimo suporte de imagens em movimento que produzem o discurso proposto pelo diretor para o efeito de memória. As subjetividades podem transformar a realidade, por isso são importantes na vida dos seres humanos as narrativas como possibilidade de informar e construir memórias (DODEBEI, Vera; RIBEIRO, Leila; ORRICO, Evelyn, preprint).

Como diria o autor italiano Antônio Costa, o cinema, mesmo tendo a imagem como principal característica, é também a arte de contar histórias, como na literatura, tendo o uso da palavra dos personagens uma forma de transmitir os discursos de seus autores, do produtor, do diretor.

A narração, nesse sentido, é fundamental para conservação da memória do ouvinte. Nesse sentido, sobre o cinema moderno e a importância da narração fílmica, afirma o crítico de cinema Christian Metz:

Espectáculo e não-espectáculo, teatro e não-teatro, cinema improvisado e cinema premeditado, desdramatização e dramatização, realismo fundamental e artificialismo, cinema de cineasta e cinema de roteirista, cinema de plano e cinema da sequência, cinema de prosa e cinema de poesia, câmera perceptível e câmera “apagada”: nenhuma destas oposições parece capaz de fazer aparecer a especificação do cinema moderno. [...] Observemos inicialmente que, se todos os pares de noções examinados acima são insuficientes, talvez seja pelo mesmo motivo. São todas expressões parciais de uma mesma e grande ideia implícita: o cinema teria sido outrora plenamente narrativo, e hoje teria deixado de ser, ou então, seria muito menos. Pensamos, pelo

contrário, que ele é mais e melhor e que a principal contribuição do cinema novo é ter enriquecido a narração fílmica. (METZ, 1972, p. 196 – 197)

Dentre as teorias do cinema, ele pode servir, além de linguagem, como pensamento, manifestação dos sentimentos e simbolização do desejo, como substituto do olhar, além de arte e escrita. Nesse sentido, nos permite ver, pelos olhos de outros, aquilo que não conseguimos ver, requerendo a percepção de todos os nossos sentidos, sendo considerado herdeiro de todas as artes, suscitando, pois, cada uma de nossas emoções, aguçando nossa imaginação por suas múltiplas possibilidades de interpretação, além de possibilitar o estímulo de nossa memória.

Pertinente à linguagem cinematográfica é interessante também destacar como o filme é feito, a maneira como ele se expressa através das imagens em movimento, assim como pode ser percebida a estética criada pelo cineasta que pode priorizar cores vibrantes e/ou preto e branco, áudio, cortes secos, montagem com sequências mais ou menos longas, planos e contra planos, planos-sequência, filmes que priorizam as narrativas e filmes mais poéticos. Nesse sentido, o cineasta russo Dziga Vertov afirmava que:

Montar significa organizar pedaços filmados (as imagens) num filme, “escrever” o filme por meio de imagens filmadas [...]. A montagem é um inventário de todos os dados documentais que tenham alguma relação, direta ou não, com o tema tratado (seja sob forma de manuscritos, objetos, trechos, filmados, fotografias, recortes de jornal, livros, etc.). (VERTOV, 1929, p. 263)

Nesse sentido, dentre as teorias do cinema, o filme não é distração, mas instrumento para se ver o mundo como ele realmente é, existem por outro lado cineastas que entendem que o espectador no cinema observa um mundo fictício e não realista. Dentro desse contexto, as imagens tem sentido na relação com outras imagens, tendo a montagem papel essencial ao operar através de continuidades e discontinuidades, realizando junção entre os planos, articulando intervalos. Nesse sentido, no campo da semântica, o plano para ter significado deve ser seguido de outros planos e intervalos, causando deslocamentos que são percebidos pelo espectador.

Assim, o cinema enquanto linguagem cinematográfica é um discurso composto de som e imagem, produzido e controlado de distintas maneiras, que produz sentido, significado. Sobre o discurso cinematográfico enquanto linguagem artística, Adriana Fresquet, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, afirma o seguinte:

[...] a semiologia do cinema continuou inspirando-se na lingüística e buscando na sétima arte o que ela tem em comum com as estruturas profundas da linguagem ou com seus efeitos intersubjetivos. A possibilidade de criar por meio da linguagem parece evidente. Usamos as mesmas palavras desde há muitos anos e, mesmo assim podemos criar com elas. Essa imagem do velho e do novo aproxima-se ao que afirmávamos ao pensar no cinema como arte. (FRESQUET, 2007, p.42)

Segundo o crítico de cinema Alain Bergala (2008) outra possibilidade para aumento de sensibilidade e conscientização do espectador através do cinema é refletir sobre o processo de criação do diretor, tentando se colocar no lugar do mesmo.

Como diria Pollak (1989), retomando o início desse capítulo, as lembranças mais próximas são as sensoriais e a arte cinematográfica é a arte da representação que se manifesta por intermédio da linguagem em sons e imagens que despertam sensações. A partir do entendimento do contexto do cinema como escrita e como modo de pensamento, temos a seguinte fundamentação de Jacques Aumont e Michel Marie:

A propósito do cinema, os primeiros que o levaram a sério sistematicamente foram Eisenstein, que continuou nesse sentido suas considerações sobre hieróglifo cinematográfico, e Epstein, que fez do cinema a personificação, mais ou menos mítica de um filósofo singular (em particular um filósofo do tempo). Esta ideia está também na base dos trabalhos de Gilles Deleuze (1983, 1985), que vê na história das formas cinematográficas a colocação em prática sucessiva de grandes funções mentais – o imaginário, a memória -, em um modo absolutamente diferente daquele de nosso psiquismo, descrevendo o cinema, portanto, como uma máquina de pensar. (AUMONT; MARIE, 2003, p.290).

Francis Vanoye e Anne Goliot-Llété (1994) entendem que o filme mostra a realidade entendida pelo cineasta, entretanto o espectador não necessariamente tem o mesmo entendimento dessa realidade através do filme. Nesse sentido:

[...] é possível postular que qualquer arte da representação (o cinema é uma arte da representação) gera produções simbólicas que exprimem mais ou menos diretamente, mais ou menos explicitamente, mais ou menos conscientemente, um (ou vários) ponto(s) de vista sobre o mundo real. (VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne, 1994, p.60).

Os dois críticos de cinema mostram também a importância da análise fílmica, assim como a relevância de observar o filme com maiores detalhes o que se relaciona com o entendimento do filme para o espectador. Uma boa análise interpreta, descreve, desconstrói e reconstrói o filme. Os autores apontam também para necessidade de

imparcialidade ao se fazer uma análise fílmica, por outro lado mostram que é impossível ser totalmente imparcial.

Partindo desses princípios, a análise sobre as narrativas produzidas pelo Cinema Novo que evocam a memória dos brasileiros e sua influencia sobre a produção cinematográfica atual é bastante válida, pois o cinema com suas regras e convicções, que são fontes de documentação histórica e meios de representação do real, constitui um objeto interessante de arquivo e registro de distintos contextos sócio históricos, como podemos observar nos filmes *O Desafio* de Paulo Cesar Saraceni e *Febre do Rato* de Claudio Assis que foram escolhidos como estudos de caso no presente estudo.

Assim, o cinema é um interessante meio de comunicação relacionado à produção de subjetividade, interferindo no comportamento da sociedade contemporânea e moderna, em modos de pensar, na capacidade de sonhar e refletir, nas possibilidades de tomar conhecimento de diferentes estéticas, descobrir outros entendimentos sobre o mundo e si mesmo, estar em outros espaços, tempos, ao reinventar, fantasiar e/ou transformar a realidade.

2. DA MEMÓRIA DO CINEMA NOVO

Memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual e coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje. (Jacques Le Goff)

Pretendo neste capítulo identificar até que ponto o Cinema Novo está presente na construção de uma identidade cinematográfica brasileira. Nesse sentido, refletir a relação do movimento com a política e sua proposta de transformar a realidade através de uma estética que quebrava com os parâmetros do cinema norte-americano, e discorria através de uma narrativa própria sobre a realidade brasileira, mostrando traços da cultura popular brasileira, como o cordel e o carnaval, em filmes com tramas e temas que trabalham com uma linguagem própria, com o intuito de ser popular e examinar “criticamente a realidade social de modo a evidenciar a necessidade da prática transformadora” (XAVIER, 1983, p.118).

Na intenção de investigar como os cinemanovistas buscavam, servindo-se da subversão da decupagem clássica, uma representação cinematográfica própria e brasileira, apontando para as contradições do sistema capitalista no país e sua relação com as condições nacionais de produção e exibição até o declínio e desdobramentos no cenário cinematográfico brasileiro contemporâneo, pretende-se desenvolver uma reflexão sobre o Cinema Novo e seus ecos a partir de uma análise de seu contexto político, econômico e estético na tentativa de identificar uma dentre tantas memórias do Cinema Novo.

2.1. O CINEMA NOVO

O Cinema Novo surgiu no Brasil no final da década de cinquenta em função da vontade de jovens e intelectuais daquele período de criar uma linguagem cinematográfica combativa que tinha como ideal transformar a realidade partindo de uma estética “revolucionária” propriamente brasileira. Dentro desse contexto, o crítico Ismail Xavier mostra como os anos 50 testemunharam os primórdios do Cinema Novo.

A década de 1950 havia se definido como momento de maior vigor da chanchada e de enterro precoce de um incipiente “cinema industrial” brasileiro, num contexto em que se viu a afirmação crescente de um projeto nacional popular, alimentado pela esquerda. Herdeiro de

discussões que envolveram crítico e cineastas como Alex Viany e Nelson Pereira dos Santos, o Cinema Novo fez hegemônico o seu nacionalismo cultural no momento da crise da chanchada, em parte causada pela expansão da TV no Brasil, novo meio que herdou a cultura do rádio que permeava o cinema popular. Eficiente na escolha de um “modo de produção” factível e lucida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o comercial-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos partidos de esquerda. Nesse momento falou a voz do intelectual militante mais do que o profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. (XAVIER, 2006, p. 26-27)

É relevante pontuar que em meados dos anos 50 em muitos países do mundo começou-se a se pensar em outras maneiras de se fazer cinema diferente dos moldes hollywoodianos sendo o Neo-realismo italiano o movimento pioneiro, de grande expressão estética e conteúdo voltado para realidade social que influenciou diversas correntes cinematográficas no mundo principalmente na América Latina, incluindo o Brasil. A esse respeito, o crítico José Carlos Avellar diz o seguinte:

Observação semelhante talvez possa ser feita com relação ao Neo-realismo italiano, especialmente se pensarmos no diálogo que os latino-americanos estabelecem com ele a partir de metade dos anos 50, tomando-o como referência (de modo de produção e de narração) para invenção de novas cinematografias. (AVELLAR, 2003, p.136-137)

É interessante também atentar para a instabilidade em que o setor cinematográfico brasileiro se encontrava na década de 50, causada pela falência de grandes companhias, como a Vera Cruz, que tentaram investir na indústria cinematográfica brasileira no mesmo padrão hollywoodiano, mas que não conseguiram alcançar seus objetivos, permitindo que outras correntes e propostas cinematográficas opostas a elas surgissem, como o Cinema Novo, que desde o princípio propunha uma produção de baixo orçamento. Segundo o crítico José Mário Ortiz Ramos:

Desfeito o sonho da industrialização vivido em São Paulo, com a aguda crise das grandes companhias no início dos anos 50, o meio cinematográfico - atônito com a inviabilidade da Vera Cruz, Maristela e Multifilmes - começa a movimentar-se. Emergem as reivindicações, procurando estabelecer uma confluência entre rumos do país, em termos econômico-sociais, e as aspirações do setor cinematográfico. (RAMOS. 1983, p.15)

A proposta do Cinema Novo era criar uma produção cinematográfica realmente brasileira, com uma estética inovadora que fazia referência a realidade nacional, com suporte ideológico para produção com baixo custo de orçamento e questões relacionadas ao contexto socioeconômico, político e cultural em que o país se encontrava. O cenário político conturbado, que a princípio permitiu seu surgimento e desenvolvimento, terminou por pressioná-lo ideologicamente, o que resultou em transformações para os desdobramentos do movimento.

Segundo o pesquisador Wolney Malafaia, o Cinema Novo nasce de um período em que há no país um “processo de desenvolvimento econômico representado pelo *slogan* ‘cinquenta anos em cinco’, difundido pelo governo Juscelino Kubitschek (1956-1960)” (MALAFAIA, 2005, p. 2) que influenciou iniciativas culturais com características inovadoras e de vanguarda em consonância com a cultura brasileira demonstrando as mudanças no contexto histórico pelo qual o Brasil passava.

Por outro lado, há no período seguinte, conhecido como “milagre econômico”, um aumento da desigualdade social, êxodo rural em grande proporção – do nordeste para o sudeste, sobretudo –, exclusão social oriunda da diferença de classes, assim como “precarização das condições sociais e econômicas dos setores populares; o que é consolidado pela enorme concentração de renda e abandono dos investimentos sociais” (Ibidem, p. 6), o que se reflete na sociedade e conseqüentemente na produção cultural.

O movimento refletiu e praticamente criou um cinema que procurava expressar em imagens em movimento a identidade do povo brasileiro, montando um universo integrado por sertão, favela, praia, subúrbio, vilarejos do interior, rodas de samba e gafieira, estádio de futebol, em que a música popular brasileira estava presente e era valorizada e o que estava fora da tela, ao seu redor e ao redor da filmagem também era considerado importante. Xavier deixa claro o intuito de buscar e trabalhar com temáticas em que a identidade brasileira esteve presente:

Em sua variedade de estilos e inspirações, o cinema moderno brasileiro acertou o passo do país com os movimentos de ponta do seu tempo. Foi um produto de cinéfilos, jovens crítico e intelectuais que, ao conduzirem essa atualização estética, alteraram substancialmente estatuto do cineasta no interior da cultura brasileira, promovendo um diálogo mais fundo com a tradição literária e com os movimentos que marcaram a música popular e o teatro naquele momento. O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações, neste conjunto de filmes notáveis como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Porto de Caxias* (Paulo Cesar Saraceni, 1963), *O Padre e a Moça* (Joaquim Pedro, 1965), *Menino de Engenho* (Walter Lima Jr, 1965),

A hora e a vez de Augusto Matraga (Roberto Santos, 1965), Macunaíma (Joaquim Pedro, 1969). Ele expressou uma conexão mais funda que fez o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. (XAVIER, 2006, p.18-19).

O movimento visava mostrar que o filme era fabricado, o que se deu também por influencia de Bertold Brecht. A subjetividade era valorizada e sensações, emoções, pretendiam ser passadas através das peculiaridades da câmera na mão, assim como diferentes possibilidades de representação da realidade brasileira.

Em relação à estética do movimento, de fotografia envolvente com cores contrastantes, suas apropriações sobre a edição que permitia diferentes maneiras de criação, sua narrativa inovadora que se afastava do clássico provocando estranhamento no espectador que se via diante de uma produção cinematográfica diferente do cinema comercial encontrado no mercado cinematográfico até aquele momento e o engajamento dos proponentes do Cinema Novo, os entendimentos e interpretações que tinham sobre a realidade e a intenção dos mesmos de conscientização política do público, Xavier complementa que:

[...] o Cinema Novo expressou sua direta relação com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema. Assumindo uma forte tônica de recusa do cinema industrial – terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética -, o Cinema Novo foi a versão brasileira de uma política de autor que procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação. Aqui a atualidade era a realidade brasileira, vida era engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora, crítica, da experiência social. Tal busca se traduziu na “estética da fome”, na qual a escassez de recursos técnicos se transformou na força expressiva e o cineasta encontrou a linguagem em sintonia com os seus temas. (XAVIER, 2006, p. 57-58)

As produções do Cinema Novo por terem como temática a realidade social da população, busca de uma identidade brasileira, baixo custo no orçamento, entre tantas características, se assemelham ao Neo-Realismo Italiano. A pesquisadora Mariarosario Frabis, acrescenta que:

No Brasil, como na Itália, esse tipo de produção acabou apontando um novo rumo para o cinema nacional e propiciando o aparecimento de novos realizadores. Carlos Diegues e Glauber Rocha, por exemplo, afirmaram que decidiram tornar-se cineastas diante do impacto causado por *Rio, 40 graus*. Além disso, em Revisão crítica do cinema

brasileiro, o diretor baiano salientou a importância de *Rio, zona norte* para o surgimento de filmes como *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Saraceni, *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, *Barravento* (1961), do próprio Glauber Rocha, e de dois episódios de *Cinco vezes favela* (1962): “*Couro de gato*”, que Joaquim Pedro de Andrade já rodara em 1960, e “*Escola de samba alegria de viver*”, de Carlos Diegues. A junção espontânea dessas experiências de origens geográficas diferentes deu início ao Cinema Novo, o que vem provar que o neo-realismo não foi imitado enquanto modelo, mas bem assimilado enquanto postura, pois ajudou a fecundar ideias surgidas no próprio contexto nacional. (FABRIS, 2003, p.81- 82)

Alguns teóricos, apontam também para o fato de que as realizações de alguns diretores do Cinema Novo se assemelham mais esteticamente ao Neo-Realismo Italiano, como as de Nelson Pereira dos Santos, ao passo que outros, como Glauber Rocha, têm produções mais parecidas com a Nouvelle Vague. Ambos os movimentos, na Itália e França respectivamente, surgiram também do intuito dos diretores proponentes de tais países de fazerem um cinema que quebrasse com os padrões norte-americanos da narrativa e expusesse nuances da cultura local, uma nova maneira de se narrar, com estética própria e temas pertinentes a cada localidade. De acordo com o que foi dito, Malafaia acrescenta que naquele momento:

A produção cinematográfica experimentava uma diversidade de inovações tanto no campo da estética, quanto no campo das temáticas abordadas. A nítida influência das novas correntes cinematográficas europeias se fazia sentir, paralelamente ao ímpeto modernizador dos jovens cineastas, engajados num processo de descoberta e transformação da *realidade* brasileira. A soma desses dois fatores levará a uma experimentação na produção de imagens da sociedade brasileira, que culminarão, no início de 1964, com o lançamento de três obras cinematográficas que assinalariam, definitivamente, o nascimento de uma nova proposta estética: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos; e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra (MALAFAIA, 2005, P.2).

Esse universo de inovação estética e ideológica como comprometimento ético na produção cinematográfica brasileira daquele momento tendia a se desenvolver e a se organizar em modelo para a realidade. O processo, contudo, foi interrompido em 1964 com o golpe militar. A repressão foi grande sobre diversos setores que se opunham ao governo vigente, como nos informa o crítico Jean-Claude Bernardet.

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

hesitações foi certamente a perplexidade. (BERNARDET, 1978, p.122-123)

Com o intuito de assegurar a produção cinematográfica do período e atrair o grande público, passaram a ser produzidos filmes espetaculares, tais como *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, em 1962, *Vai que é Mole*, de J.B. Tanko com Grande Otelo, de 1960, *Adorável Trapalhão*, de J.B. Tanko com Renato Aragão, em 1967.

Mesmo assim, perante as dificuldades que surgiram no decorrer daquele momento histórico marcante no cenário político brasileiro, o ideal de criação artística, ética e estética dos cinemanovistas ainda permaneceu, e em sua última fase se voltou para si próprio, para seus realizadores e seu público, refletindo sobre os rumos tomados pelo Cinema Novo. Nessa fase, os proponentes do Cinema Novo se dividiram, uns continuaram com o Cinema Novo, outros se tornaram mais radicais, como os realizadores do Cinema Marginal, e outros se modificaram cedendo a concessões estéticas e ideológicas.

O movimento nascido na Boca do Lixo após o AI5, em resposta à repressão agressiva da ditadura militar, propôs uma outra maneira de se fazer cinema no Brasil, com um estética marcada pela montagem descontínua, encenação escatológica, excessos, violência, grotesco, um sarcasmo que deixa transbordar na tela o descontentamento vivido naquele momento no Brasil, mostrando um Brasil subdesenvolvido. Sobre esse período, Xavier comenta que:

Mais urgente é a terapia de choque - já presente em *Terra em Transe*-, o gesto agressivo de sabotar um nacionalismo ufanista aprofundando as misturas incômodas, de abalar os preceitos estéticos de uma classe média mais freqüentadora de teatro e cinema. Nesta terapia, é preciso enfrentar de vez o grotesco da cultura de massa, centro geométrico dos disparates nacionais e internacionais. Se o sentimento do artista é impotência, a resposta é a ironia absoluta, o humor negro do lema "quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculhamba", lema repetido pela voz do criminoso boçal, anti-herói marginal engolido pela cidade, espécie de matéria-prima com a qual os meios de comunicação compõe a grande máscara do bandido perigoso do luz vermelha. Colagem de estilos, mistura de gêneros desclassificados, *O Bandido da Luz Vermelha* se organiza como crônica radiofônica e passeia pelo kitsch do centro paulistano, da imprensa marrom, do seriado de TV. Radicaliza a matriz godardiana naquilo que ela leva ao cinema norte-americano, *film noir* e de Welles. É sucessão de efeitos *pop*, exacerba incongruências. Inaugura uma iconografia urbana do subdesenvolvimento que até hoje alimenta muitos filmes, do mesmo modo que o cinema de Glauber é grande referência para uma iconografia mítico-agraria no cinema do Terceiro Mundo. *O Bandido* é, em certo sentido, uma profanação do ritual glauberiano, com a qual

Sganzerla se relacionou satiricamente no seu cinema também de excessos, de câmera na mão e montagem descontinua. (XAVIER, 2006, p. 66)

Filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967) ambos de autoria de Glauber Rocha, um dos grandes diretores e precursor do movimento, expõem os problemas e contradições do Cinema Novo. O cinema de Glauber Rocha, de modo alegórico, mostra as relações de poder na sociedade brasileira daquela época, e permanecem atuais. Os aspectos das figuras alegóricas apontadas em ambos os filmes sucessivamente explicitam as representações da consciência popular versus as representações das consciências das elites.

Glauber mostra em ambos os filmes realidades e personagens que demonstram simbolicamente suas ideias, comportamentos presentes no cotidiano brasileiro, perfis sobre o país, contextos e questões pontuais de suas críticas e questionamentos em relação ao sistema ideológico, político e econômico brasileiro. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a alegoria se apresenta no sentido de expor a ideia de que o sertão pode ser o mundo ou o Brasil.

Já em *Terra em Transe*, tudo o que acontece em *El Dourado* representa alegoricamente as relações políticas e corruptas do cenário brasileiro, pois o que acontece naquela cidade poderia estar acontecendo na capital ou em qualquer outra cidade do Brasil. Em *Terra em Transe*, em relação aos personagens, a consciência popular está paralisada, triste, sem força, quem ousa falar e reivindicar por seus direitos é agredido e morto, vemos relações de poder político, o povo é despolitizado ou taxado como extremista, em um discurso que nos faz refletir sobre quem é o povo, personagens com vários questionamentos existenciais podem ser considerados símbolos das indagações e realidade pela qual os próprios cinemanovistas estavam passando.

Segundo Fernanda Salvo, professora adjunta do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), em análise sobre a estética e proposta ética do Cinema Novo e em particular *Terra em Transe* de Glauber Rocha e o intuito do cineasta em relação ao entendimento do público sobre seu filme, afirma:

Portanto, cabe aqui, novamente, uma reflexão sobre o Cinema Novo, que a partir de sua proposta ética e estética problematizou as questões sociais numa linguagem que suscitava a implicação do espectador e oferecia uma visão contextualizada de suas temáticas. Um bom exemplo dessa afirmação é o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, no qual veremos uma câmera que dispara as imagens de forma quase arbitrária, não permitindo que o olhar se liberte. Essa

arbitrariedade da câmera personagem já contém, em si, um potencial impactante que causará o deslocamento do espectador. [...] o que *Terra em Transe* faz é posicionar se frente ao golpe militar de 64, discutindo a ilusão da proximidade dos intelectuais em relação às classes populares, por meio de uma invenção formal, que pretende violentar o olhar, não permitindo que ele se mantenha passivo diante da realidade política do País. (SALVO, 2015, p.3-4)

Em relação aos personagens vê-se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a figura do povo no casal Rosa e Manuel, a maldade nas atitudes do coronel, a violência praticada pelos jagunços, a trama dos detentores de privilegio e poder em reunião realizada dentro em uma igreja, a figura do cangaceiro que aparece como o justiceiro, e da mulher na sociedade patriarcal. Pode-se vislumbrar também a figura amargurada do matador, a do beato, que é retratada como agente da alienação da população pobre que vive no sertão, assim o como o “povo”. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, a consciência popular claramente pode ser esmiuçada a partir do seguinte trecho do livro *Sertão Mar* de Ismail Xavier:

Diante da injustiça, da realidade, a insurreição está sempre no horizonte. Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, o oprimido traz uma disponibilidade para revolta, mesmo que subterrânea. (XAVIER, 1983, p.89).

Tem-se aí um ponto delicado concernente ao Cinema Novo e sua relação com o público, pois o mesmo não atraia o público como o esperado. Muitos dos proponentes do Cinema Novo pensaram em manter os princípios dessa revolução ideológica e estética, e ao mesmo tempo trazer o público para assistir os filmes produzidos pelo movimento, caso contrário seus objetivos não seriam alcançados em sua plenitude.

Dentro desse contexto, sobre como os cineastas do Cinema Novo veem o público e retratam seus personagens, Bernardet reflete como os cinemanovistas tentaram lidar com essa questão a partir do relato do cineasta Glauber Rocha no livro *Deus e o Diabo na Terra do Sol* sobre uma conversa que teve com outro cineasta do movimento Leon Hirszman:

Longe de pensar que o problema consciência-alienação deva ser resolvido, pela própria personagem, Leon Hirszman acha hoje que melhor, para atuar sobre o público é deixar a personagem alienada e levar tal alienação a um clímax. Diz Glauber Rocha: “Foi Leon quem me falou que a melhor forma de causar impacto para a desalienação era deixar as personagens naquele grau de alienação e evoluir com elas até o patético, um patético que provocaria um impacto tremendo, e por esse impacto criaria uma rebelião, contra aquele estado de

coisas, contra a alienação das personagens. (apud ROCHA in BERNARDET, 1978, p.31).

O filme *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969) de Glauber Rocha aborda temas bastante presentes na cultura brasileira, como a festa folclórica, a política, o ensino e sistema educacional brasileiro, o desfile de independência do Brasil, a reforma agrária, a diferença de classes, conflito das classes dominantes, a chegada de Getúlio Vargas ao governo, a industrialização que começa a crescer no país.

A música popular brasileira está presente e acompanha os principais momentos do filme, onde podemos ver as peculiaridades de um povo festeiro mesmo perante uma realidade hostil, na cidade onde se encontram os personagens se encontra uma igreja típica das cidades do interior, o símbolo da Shell, a estrada e a percurso percorrido por caminhoneiros, o espectador acompanha o cotidiano dos homens no bar bebendo, jogando sinuca e discutindo sobre política, sobre a vida. O sincretismo religioso se faz presente em personagens que representam entidades da umbanda, como a figura de Oxossi. O filme mostra também o cangaço sendo encenado em trova e a morte do líder Lampião pelo matador Antônio das Mortes.

O conflito da encenação de *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* se dá a partir da amargura e peso na consciência de Antonio das Mortes por ter matado Lampião. Ele se sente mal e para se redimir de sua culpa pede a seu patrão, o coronel, que deixe comida para os camponeses, além de terra para que eles possam cultivar, porém, recebe não como resposta. O personagem do político, que é amante da mulher do coronel, sugere a Antonio das Mortes que ele mate o coronel, causando um impasse. No final da trama tudo termina em tragédia, todos morrem menos as entidades religiosas e o personagem do professor. O filme termina ao som do samba de Paulo Vanzolini *Volta por Cima*: “Levanta, sacode a poeira e dá a volta por cima.”.

Nelson Pereira dos Santos é outro diretor que também fez parte do Cinema Novo e ainda hoje permanece em atividade. Ele se empenhou em formar um público de cinema com filmes brasileiros que dialogassem com a realidade brasileira, partindo da premissa que o povo vive a mesma realidade e fala a mesma língua brasileira expressa nos filmes produzidos. Como integrante do movimento Cinema Novo, ele realizou *Rio, 40 Graus* (1955), filme semidocumental que retrata a realidade de jovens cariocas; *Vidas Secas* (1963), adaptação do livro de Graciliano Ramos, que expressa o realismo na literatura brasileira e a vida dos moradores rurais do sertão; *Boca de Ouro* (1962), adaptação de peça teatral de Nelson Rodrigues, cronista brasileiro, reconhecido

nacionalmente, em que a mulher tem um papel de destaque e relativiza tabus sobre o papel do feminino na sociedade daquela época; o *Amuleto de Ogum* (1974), que fala sobre o sincretismo religioso no Brasil e a criminalidade na periferia fluminense; entre outros filmes.

Nelson Pereira dentre os participantes do movimento também se incomodava com o excessivo dirigismo político em decorrência da ditadura militar, e em resposta fazia filmes que apontava para questões sociais e continham parte da expressão cultural brasileira. Sobre a produção cinematográfica de Nelson Pereira dos Santos em especial em seu filme *Amuleto de Ogum* (1974), Xavier aponta para a estética proposta pelo cineasta e a maneira como o mesmo dialogava com o público:

O *Amuleto de Ogum* lança a proposta de um Cinema Novo Popular. A idéia central é respeitar as referências culturais e valores do povo, aproximar-se delas sem intenção crítica, sem inseri-las numa explicação dos caminhos da história, sem tachá-las de alienadas. Ou seja, não falar sobre elas, dar-lhes expressão. Em *Amuleto*, tudo gira em torno da umbanda, e Nelson não só faz da visão religiosa o dado central da vida das personagens que, como se continuassem *Vidas Secas*, emigradas para a cidade grande, se envolvem num mundo de contravenção e crime na baixada Fluminense; é o próprio eixo do filme que se organiza em torno dessa visão, sustentando a força do herói popular e dando energia ao cantador que celebra a feito e confere memória à tradição de luta (versão urbana do cordel de *Deus e o Diabo*). Dentro do filme, as personagens comentam a estratégia política: é preciso não perder a comunicação. Mais tarde, isso se traduz na espécie de auto-abolição do cineasta em *A Estrada da Vida* (1980), em sua incursão pelo imaginário da música sertaneja; e também nos retoques que dá no seu retrato Graciliano Ramos para conferir maior densidade dramática à encenação da desejada unidade de povo e escritor, a função deste sendo dar expressão à experiência coletiva. (XAVIER, 2006, p.90-91)

O cineasta carioca Paulo Cesar Saraceni, um dos fundadores do Cinema Novo junto aos cineastas Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, nasceu em 5 de novembro de 1933 no Rio de Janeiro e morreu em 2012 aos 79 anos. Além de diretor, ele foi roteirista, ator, crítico e produtor de cinema. Em coluna de seu site Digestivo Cultural, o crítico de cinema Humberto Pereira Silva, em homenagem a Paulo Cesar Saraceni no ano de seu falecimento, fala da importância do cineasta para o cinema brasileiro e seu papel emblemático como fundador do Cinema Novo junto a Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e alguns outros cineastas:

Há três nomes essenciais quando se tem em vista o contexto e situação histórica que deram origem ao Cinema Novo: Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Paulo César Saraceni. Desde "Rio, 40 graus"

(1955), Nelson desponta como a figura impulsionadora do movimento: um pouco mais velho, torna-se uma espécie de guru da nova geração; já Glauber, principal agitador e idealizador, chamou a atenção internacional com seu primeiro longa metragem, "Barravento" (1962), premiado no Festival de Karlovy Vary, antiga Tchecoslováquia. Nesse mesmo momento, outros nomes merecem atenção - Ruy Guerra, Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro Andrade -, mas a Saraceni, entre os amigos conhecido como Sarra, deve-se dar um destaque especial. (SILVA, 2012. Coluna de Revista)

O Cinema Novo, que teve seu início no fim dos anos cinquenta e desdobramentos até meados da década de setenta quando, com o golpe militar e o A.I. 5, foi deixando de ter seu caráter reflexivo e crítico em relação às questões da realidade em que a sociedade brasileira estava inserida e suas relações políticas em função da repressão. Filmes sem cunho político passaram a ser produzidos com a ditadura militar. Há um esvaziamento político no nacionalismo cultural proposto que foge a perspectiva de luta cultural. Em plena ditadura, o que estava acontecendo no Brasil era uma irradiação ideológica dos países dominantes para os subdesenvolvidos e a tentativa de movimentos sociais de diminuir as desigualdades sociais sendo reprimidos por diferentes governos ditatoriais que foram surgindo na América do Sul. A exibição e distribuição de filmes nos cinemas brasileiros continuaram privilegiando as produções estrangeiras.

Dentro desse contexto, podemos observar que o Cinema Novo foi perdendo sua força expressiva em função de alguns fatores tais como sua estética inovadora ter causado estranhamento ao público que não estava acostumado com linguagem cinematográfica proposta pelo movimento, assim como a forte repressão da ditadura sobre produções artísticas divergentes ou que iam contra a ideologia imposta pelo governo, o que levou os idealizadores do mesmo a seguirem diferentes caminhos e vertentes.

Assim, segundo Ortiz (1994) muitos dos proponentes do Cinema Novo em função dos acontecimentos foram cooptados pelo sistema e mudaram sua forma de pensar e agir ou passaram para a realização de produções mais transgressoras ainda. Em tais circunstâncias, passando o momento da crise do Cinema Novo, era hora do cinema brasileiro vivenciar outra situação.

Nesse sentido, podemos tentar entender o porquê do movimento não ser lembrado ou em alguns momentos estar em destaque e logo ser esquecido. O momento político em que deu os desdobramentos do Cinema Novo é concomitante a ditadura militar, que foi um período marcado pela repressão. O que se pode tocar na questão do

que se quer calar ou trazer à tona na memória. Além disso, as políticas de legislação sobre a produção cinematográfica brasileira também influenciam nesse cenário e leis de incentivo a produção audiovisual foram ao encontro das proposições do Cinema Novo.

2.2. O DESAFIO DO CINEMA NOVO

Reconstituir o passado aqui é interessante para tentar entender o contexto e cenário em que o Cinema Novo se desenvolveu para compreender melhor o movimento. Estamos assim regatando, trazendo à tona o que foi o movimento para podermos analisa-lo. Nesse sentido, a leitura de *O Desafio* é um exercício de rememoração e reconstituição de um passado pertinente ao discurso da memória, pois segundo Beatriz Sarlo:

O aspecto fragmentário do discurso de memória, mais que uma qualidade a se afirmar como destino de toda obra de rememoração, é um reconhecimento exato de que a rememoração opera sobre algo que não está presente, para produzi-lo como presença discursiva com instrumentos que não são específicos do trabalho de memória, mas de muitos trabalhos de reconstituição do passado: em especial, a história oral e aquela que se apoia em registros fotográficos e cinematográficos. (SARLO, 2007, p.99)

Quando o espectador assiste a um filme se depara com uma historia contada pelo diretor e sua equipe de realização através das tecnologias da sétima arte. Dentro desse contexto, o diretor narrador, nas historias que conta, recorre ao acervo de experiências da vida, tanto as suas como experiências relatadas por outros. Essa visão integrativa da narrativa está presente em Walter Benjamin, pois ele acredita que o narrador ao narrar transforma suas histórias em algo sólido e único, tornando-as experiências daqueles que estão ouvindo. Nesse sentido, a narrativa é essencial para a conservação da memória.

O crítico francês Christian Metz destaca a amplitude do cinema em atingir o publico e a capacidade de envolvimento do mesmo, pois permite ao espectador a impressão de realidade, pois ele pode perceber movimento e também é estimulante à imaginação. Assim, “desencadeia no espectador um processo ao mesmo tempo perceptivo e afetivo de participação” (METZ, 1972, p.16).

A escolha pelo filme *O Desafio* de Paulo Cesar Saraceni se deu por ser uma obra realizada durante o Cinema Novo que em sua narrativa exhibe o período em que seus proponentes viveram, assim como seus dilemas em um momento de dúvidas e angústias em relação ao futuro do país, já que foi lançado em 1965, um ano após o golpe militar

no Brasil. Bernardet aponta para essas questões a partir do olhar e da ação do protagonista do filme em relação ao que estava vivenciando naquele momento:

No plano da crítica das idéias, o filme tem um de seus melhores momentos na apresentação do espetáculo *Opinião*, de inegável qualidade artística, e que representou por uns tempos uma ilusão de reação à nova situação, e de comunicação com o grande público para transmitir-lhe a insatisfação que se deve sentir diante da situação brasileira. Marcelo contempla o espetáculo sem reação, nada que indique aprovação ou rejeição, e sua impassividade coloca em dúvida toda uma linha de ação que é a de uma esquerda [...]. (BERNARDET, 1978, p.123 -124).

O diretor do filme, Paulo Cesar Saraceni, teve grande importância para a visibilidade do Cinema Novo no âmbito internacional. O cineasta tem como principais obras *Arraial do Cabo* (1959/60) que recebeu prêmios em diferentes países, *Porto de Caixas* (1962), *Integração Racial* (1964), *O Desafio* (1965), *A Casa Assassinada* (1970), *O Viajante* (1999), entre outras produções, entretanto seus filmes não foram exibidos em tantos festivais como outros diretores do movimento e segundo o colunista e crítico de cinema Humberto Silva:

Mesmo tendo aberto as portas para o Cinema Novo na Europa, ao contrário de Glauber, Nelson ou Ruy Guerra, esses filmes de Sarra, feitos em sequência, não foram exibidos em festivais importantes (barrado por Carlos Lacerda, então Governador da Guanabara), “O Desafio” foi apresentado clandestinamente no Festival Internacional de Cinema do Rio de Janeiro, em 1965). [...] nos cabe então lembrar que “Arraial do Cabo”, “Porto das Caixas”, “Integração Racial” e “O Desafio” são emblemáticos da estética cinemanovista. Mais que isso, são filmes deflagradores. (SILVA, 2012. Coluna de Revista).

No site da revista *Contracampo* 15 é possível ter acesso ao Suplemento Literário do *Jornal do Brasil* em que Glauber Rocha fala sobre o cinema brasileiro, a proposta do Cinema Novo e inicia seu texto falando sobre Paulo Cesar Saraceni e o seu curta-metragem *Arraial do Cabo*, que foi feito em parceria com Mário Carneiro:

Cinema novo em marcha: volta da Europa Paulo César Saraceni, após um ano e meio de trabalho com os jovens realizadores italianos, contato técnico e vivência com o moderno cinema europeu, sucesso de três prêmios importantes para *Arraial do Cabo*, criação conjunta com Mário Carneiro. [...] Agora, a dupla Saraceni e Mário Carneiro. Em três testes diferentes — Bilbao, Firensi e Santa Margherita — *Arraial do Cabo*, antes até mesmo menosprezado no Brasil, venceu com facilidade. Na Cinemateca Francesa — diante do *grand monde* — cinco minutos de aplausos. No famoso Centro (Academia de Cinema da Itália) é distinguido pela professora Rosada, como exemplo, e vai a

aulas práticas. E Saraceni não estuda, dá aulas. (ROCHA, Revista Contracampo, n. 15)

O pesquisador Claudio da Costa ao analisar a produção cinematográfica de Paulo César Saraceni aponta para a importância dos afetos em seus filmes, assim como a poesia e aprofundamento intelectual naquilo que o diretor produzia:

Alguns momentos do relato de Paulo César Saraceni em seu livro *Por Dentro do Cinema Novo, minha viagem* (Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1993) levam o leitor a inferir sobre a importância dos afetos na obra do cineasta. Isso não implica em filmes muito emocionais. O afeto não é a emoção, mas a força ocasionada pela emoção, a qualidade dessa energia que permite produzir mudanças e agenciar diferenças. O interesse pelo afeto não implica tampouco em filmes pouco intelectuais. Ao contrário, a presença da leitura de textos teóricos na formação do cineasta é fundamental. Ainda que Eisenstein e seus conceitos de montagem foram necessários para construção de *Arraial do Cabo* (1953), o intelectual Saraceni se relacionava mais com os romances e a poesia do que com a literatura ensaística. (COSTA IN *Cinemais*, 2003, p.178).

Dentre os filmes de Paulo César Saraceni o documentário *Arraial do Cabo* (1959) narra e documenta o cotidiano dos pescadores da região que tem seu cotidiano transformado com a chegada da industrialização no local.

O filme *Porto das Caixas* (1962), em preto e branco, tem uma bela fotografia, som marcante, e narra o ciúme doentio de um marido por sua mulher, pois o mesmo se encontra em casa sem muitas possibilidades de locomoção por causa de um acidente que o imobiliza. Por esse motivo e outros fatores psicológicos que o fazem se lembrar do passado, ele trata com muita agressividade sua esposa, que ao se sentir oprimida se envolve com outros homens como meio de sedução para conseguir favorecimentos e algum cúmplice que a faça se libertar da violência e convívio com o marido, como o atendente da farmácia, um dos poucos estabelecimentos comerciais que ainda funcionam na pequena cidade do interior onde acontece a trama. Há no filme também uma questão política que mostra o abandono e decadência da pequena cidade. A estética do filme deixa transparecer que o tempo passa lentamente. O filme termina com a esposa matando o marido e indo embora em busca de libertação, sem a cumplicidade de seu amante, ambos seguem por caminhos diferentes.

O filme *A Casa Assassinada* (1970) é um filme de memória em que as lembranças mostram os conflitos e afetos pelos quais passaram os personagens que representam a decadência de uma família patriarcal mineira.

O Desafio foi uma obra produzida no auge da ditadura militar e capta a sensação de angústia, revolta e impassividade de quem vivenciou aquele momento tão contundente na história do Brasil. Tentando refletir sobre a reação do público dentro dessa realidade, é essencial a análise do contexto político e cultural em que *O Desafio* foi produzido, assim como seu conteúdo ideológico e artístico, relacionado ao engajamento e concepção estética dos cineastas integrantes do Cinema Novo e a visão de Paulo Cesar Saraceni. Assim, segundo o crítico de cinema Humberto Pereira Silva:

"O Desafio", com suas imagens sombreadas, clima *blasé* e diálogos angustiantes, perfila-se entre as obras primas do cinema nacional nos anos 60. Ao lado de "Terra em Transe", reflete de modo intenso o impasse da intelectualidade brasileira diante da realidade da ditadura que se impôs. Assim como o filme glauberiano, "O Desafio", feito no calor da hora, revela a grande intuição de Sarra para sentir e expressar por meio de uma obra de arte o que foi o golpe de 64. (SILVA, 2012. Coluna de Revista)

A percepção que temos de *O Desafio* hoje pode permitir a vivência de uma memória dos brasileiros que passaram pelo período da ditadura militar, assim como seus filhos e netos, e essa memória vivida é ativa, viva, incorporada no social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, e regiões.

Em seu artigo *A contribuição do Cinema para a memória da ditadura brasileira*, Christa Berger e Juliana Campos Chavez falam sobre como no Brasil e na América Latina relatos sobre a ditadura militar passam a ser narrados em discordância com a história oficial em diferentes mídias – filmes, livros, programas de TV, entre outros. Os regimes militares nos países da América Latina tiveram início predominantemente na década de 60 e durou até meados dos anos 80 e aconteceu em decorrência da Guerra Fria e do medo dos governantes e da elite desses países de se tornarem comunistas em função dos ideais igualitários que eram propostos pelo bloco socialista que tinha a União Soviética como potência que ia contra os ideais capitalistas.

Para conter os protestos da população descontente com suas condições de vida e movimentos sociais que buscavam transformações, membros da elite, do governo e os militares tomaram o governo através do golpe militar e passaram a receber apoio da grande potência econômica capitalista daquele momento, os Estados Unidos da América. Durante a ditadura a mídia mantinha e propagandeava a ideia de progresso da nação, porém a repressão e dívida externa atrelada ao EUA só aumentava.

A memória desse passado muitas vezes oficialmente quer ser apagada, e para muitos que viveram o período é extremamente traumática. Há uma contraposição entre

a memória dos militares e dos que foram presos e torturados. Entretanto, hoje muitos dos oprimidos, dos que viveram na clandestinidade, dos que testemunharam, dos que se calaram por anos trazem à tona o que viveram no passado, "existe a tendência à documentação pelo desejo de guardar as vivências, há acontecimentos históricos que exigem o não esquecimento" (BERGER & CHAVES, 2009, p.30). Nesse sentido, no Brasil, segundo as autoras:

vem sendo produzida a cultura da memória da ditadura no Brasil: ela se inscreve no movimento internacional que recorda traumas nacionais; ela conta, para a sua produção, com os relatos das testemunhas da época; ela acontece na mídia ou através dos suportes midiáticos disponíveis e carrega as ambiguidades da triangulação entre lembrar, esquecer e narrar. E deixa suspensa a pergunta sobre as possibilidades de a cultura produzida nos suportes midiáticos iluminar e esclarecer o acontecido. (Idem)

Evocar o filme *O Desafio* depois de cinquenta anos do golpe militar, em um momento em que estão sendo apuradas graves violações de Direitos Humanos ocorridas no período da ditadura militar pela "Comissão Nacional da Verdade" é um interessante exercício de rememoração e análise da proposta política do Cinema Novo e seus desdobramentos. A mídia cinematográfica, nesse caso, o filme *O Desafio*, serve também para nos lembrar de um momento histórico pelo qual o Brasil passou que não deve ser esquecido e é importante de ser lembrado no âmbito da memória, desvelando uma memória subterrânea, como bem pontua Claudio da Costa em capítulo da *Revista Cinemais* número 35:

O silêncio e o vazio trabalham criando brechas como já ocorria em outros filmes do cineasta. Em *Porto de Caxias* e em *O Desafio*, abundam os tempos mortos e a ausência de ação dramática. Os personagens de *O Desafio* falam de um passado recente, o golpe militar, que abalou suas vidas. Conversam sobre a falta de ânimo para continuar, tanto o trabalho político como a relação amorosa. Relatam seus passados e os sonhos que não verão ser realizados. Mas as situações dramáticas não levam os personagens a agir para mudar o que lhes apresenta. Os personagens agem porque falam e não o contrário. Da fala surgem ordens, atos, encontros, desencontros. Da fala surgem ausências, privações, silêncios e a falta do próprio tempo. [...] Os diálogos não promovem a interação presente entre os amantes, servem antes para relatar as angústias causadas pelo golpe recente e para lembrar de um passado que perderam com esse evento político. (COSTA IN *Cinemais*, 2003, p.179-180)

No filme *O Desafio* Paulo Cesar Saraceni fez uso das técnicas cinematográficas propostas pelo Cinema Novo, com quebras na diegese, opção pela estética imagética do preto e branco, narrativa focada nos diálogos entre os protagonistas que vivem um

drama íntimo de amor proibido em face às desigualdades sociais, protagonizado pelo ator Oduvaldo Vianna Filho, conhecido carinhosamente como Vianinha, artista reconhecidamente engajado politicamente. O personagem Marcelo representa a angústia pela qual os brasileiros estavam passando:

É esse estado que analisa Saraceni, tanto no plano da vida sentimental de Marcelo como no plano das ideias e da ação. No tocante à ação, o que se verifica é a inação: não só a censura limitou muito a possibilidade de agir e falar, mas projetos que estavam em andamento e que poderiam eventualmente ter prosseguimento, como o livro que Marcelo escrevia interrompendo-se, não apenas por falta de ânimo, mas porque tais projetos nada mais significam na nova conjuntura e também porque não se tem ideia de quais seriam adequados ao novo estado de coisas. [...] O rompimento de Marcelo-Ada afirma que essas personagens são marcadas por seu meio e que entre esses meios não há acordo possível. A ilusão do bom entendimento entre classes opostas passou; a mudança do governo extinguiu uma ilusão eufórica e esclareceu a situação. Vivemos num “tempo de guerra”, diz a canção no final do filme (BERNARDET, 1978, p.122 -123 -124)

Assim, como recurso estético para expressar plasticamente o que se passava naquele momento, Paulo Cesar Saraceni faz uso de enquadramentos e movimentações de câmera na mão, princípio fundamental do Cinema Novo, que acompanham os personagens e mostram seus sentimentos e percepções sobre a realidade de forma até então inovadora:

Para comunicar a situação, Saraceni vale-se essencialmente da movimentação de câmera. Sem dúvida, nunca houve no cinema brasileiro uma câmera tão criadora quanto de Lufti e Cosulich nesse filme, inteiramente feito de câmera na mão. Ou a câmera para, estática, a contemplar uma personagem imobilizada que não consegue viver, ou, mais frequentemente, fica em planos longos, perscrutando as personagens, girando em torno, aproximando-se ou afastando-se delas, como a investigar os motivos da passividade. Nessa investigação, Saraceni foi ajudado pela experiência de cinema-verdade que fez com *Integração Racial*. (Ibidem, p.124)

A trama oferece ao espectador de hoje e da época de sua produção uma impactante estética imbuída da linguagem cinematográfica proposta pelo Cinema Novo que buscava quebrar com padrões estéticos americanizados, exibindo sequências bem alegóricas como a em que Maria Bethânia canta “Carcará” de João do Vale e José Cândido em sua estreia nos palcos, em 1965. Nesse sentido, o discurso, linguagem artística cinematográfica pode influir na produção e elaboração de significado, sentido, produzindo imaginários.

O longa na época de sua realização (1965) criou polêmica por se tratar de um amor proibido entre um jovem intelectual e uma mulher burguesa casada com um industrial, o que levou muitos intelectuais a questionarem sua relevância política do filme ao ser lançado um ano após o golpe militar. A película também trouxe a tona o fato dos proponentes do Cinema Novo buscarem realizar uma produção inovadora esteticamente brasileira, abordando temáticas relacionadas a contextos sociais em que a identidade brasileira estivesse presente e o fato do próprio público muitas vezes considerar de difícil entendimento os filmes do movimento. Dentro desse contexto, o filme abre, como afirma o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet junto com outro filme daquela época *São Paulo Sociedade Anônima* do cineasta Luís Sérgio Person, filmado em 1965, “uma nova perspectiva para a compreensão da sociedade brasileira no cinema” (BERNARDET, 1978, p.124).

Se pensarmos que *O Desafio* foi feito por Paulo Cesar Saraceni, um ano após o golpe militar, pode-se observar na fala dos personagens um discurso em favor da classe operária e o desejo de transformação social por intelectuais contra a opressão econômica da burguesia. O que na época de sua produção (1965) expressou a angústia de intelectuais que queriam modificar a realidade socioeconômica do país para condições mais igualitárias entre as classes sociais, mas não conseguiram dialogar da maneira desejada com as classes populares, sendo sua produção relacionada e confundida com a vida pessoal e o projeto político de seus realizadores. Nesse sentido, sobre o público e como e quem era retratado nos filmes, afirma Xavier:

Aos reclamos de que o Cinema Novo só se ocupa de sertão e de favela, alguns filmes do período respondem com temas urbanos, de classe média; projetam na tela as mazelas da classe a que pertencem o realizador e o público, e o cinema mostra-se severo com o mundo mesquinho, conservador, arrivista de uma pequena burguesia que aparece medrosa, cega, imediatista. [...] Se o povo não é povo revolucionário que se deseja, a classe média é observada de modo implacável, deve ser castigada pelo apoio que deu ao golpe. O cineasta quer a conquista do público, mas exorciza na tela um ressentimento em que se coloca diante do mesmo público numa linha de agressão. (XAVIER, 2006, p. 62-63)

O mesmo filme hoje nos faz lembrar de uma época marcada pelo medo, por incertezas, por uma linguagem que se assemelha com a Nouvelle Vague francesa e que expressava os ensejos do Cinema Novo. Entendemos seu discurso, mas ideologicamente ele já não tem o mesmo significado, o mesmo impacto que antes, pois vivemos em um outro momento em que a principal temática do filme, diferença de classes, arte engajada

e principalmente a ditadura militar não são mais tabus e o teor desta memória evocada pode ser falado abertamente, discutido, abordado por diferentes vieses além do filme em si. Ao se evocar tais imagens, lembranças, se permite a vivência da memória. Assim Henri Bergson afirma:

Uma lembrança, à medida que se atualiza, sem dúvida tende a viver uma imagem; mas a recíproca não é verdadeira, e a imagem pura e simples não me remeterá ao passado e menos que tenha sido de fato no passado que eu a tenha ido buscar, seguindo assim o progresso contínuo que a levou da obscuridade para a luz. (BERGSON, 2006, p.49).

Hoje o Cinema Novo oscila entre a lembrança e o esquecimento, assim como acredita Andreas Huyssen, interessante pensador da contemporaneidade, que justifica os motivos de irmos ao passado para preservar hoje a memória do se passou:

a memória e o esquecimento estão indissolúveis e mutuamente ligados; [...] a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória esquecida. (HUYSSSEN, 2000, p. 18).

Por isso, presentes na memória ou no esquecimento do brasileiro, sem dúvida o Cinema Novo e seus cineastas protagonizaram um movimento de grande importância para o cinema brasileiro por suas inovações técnicas, beleza estética, propriedade no uso e criação da linguagem cinematográfica brasileira.

O filme *O Desafio* mostra acreditar no discurso de sua obra e angústias pelas quais intelectuais engajados daquele momento, como os proponentes do Cinema Novo, passavam e que com o passar do tempo, e em função da ditadura repressora em relação a movimentos artísticos que questionavam o poder político vigente, seguiram caminhos distintos, que de alguma maneira deram origem ao cinema brasileiro contemporâneo.

3. A CRIAÇÃO DE UMA IDENTIDADE CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA

[...] o cinema proporciona uma imersão no imaginário individual e coletivo. (Evelyn Orrico; Leila Ribeiro; Vera Dodebei)

Existe um cruzamento entre o contexto em que um filme é produzido, sua temática e enredo, a estética escolhida por seu diretor e as possibilidades de memória que podem ser suscitadas, concebidas e reelaboradas a partir do mesmo como podemos observar neste capítulo que busca identificar a criação de uma identidade cinematográfica brasileira desde o Cinema Novo, apontando para as relações de mercado cinematográfico estabelecidas desde o fim da ditadura militar até à contemporaneidade, assim como realizando um levantamento desde a retomada de produções realizadas pelo cinema brasileiro contemporâneo.

3.1. O CENÁRIO DO CINEMA BRASILEIRO DESDE O CINEMA NOVO

O estado moderno transformou o mundo tanto na maneira de produzir e consumir quanto culturalmente, permitiu a criação e o surgimento de novas tecnologias como o cinema, como afirma Roger Chartier:

A construção do Estado moderno tem consequências culturais que não dependem apenas da sua ação voluntária sobre as instituições ou práticas designadas como tais. Ao transformar as próprias percepções do dever social possível, ao produzir escolhas educativas ou profissionais inéditas, essa construção resolve a sociedade nas suas profundezas, pois permite êxitos anteriormente impossíveis [...]. (CHARTIER, 1988, p. 225)

Os reflexos da chegada da modernidade no Brasil se deram aos poucos, o que influenciou na maneira de pensar e agir da sociedade, assim como nas manifestações culturais e artísticas. O mesmo se deu com o cinema brasileiro que permitiu o surgimento do Cinema Novo ao se apropriar de uma modernidade narrativa com influências estrangeiras, fugindo da tradicional linguagem clássica narrativa, e propondo uma estética inovadora, em que a realidade social estava presente, com uma visão própria e crítica sobre o processo em que estavam passando e as contradições da sociedade em que viviam.

José Mário Ortiz Ramos acrescenta que passaram a surgir os primeiros órgãos estatais para o cinema em meados dos anos 50, atendendo reivindicações do setor

cinematográfico brasileiro dentro da proposta política desenvolvimentista em que o país se encontrava:

Da fragilidade, timidez e desarticulação gritantes que marcaram a política cinematográfica até 1950, passamos para uma etapa rica em agitação de ideais e propostas, patamar determinante que vai influenciar todos os posteriores desdobramentos das relações cinema-Estado. (RAMOS, 1983, p. 15)

O Cinema Novo propunha uma estética do cinema para fins políticos, além de fazer uso também da alegoria como forma didática. Pretendia-se representar a consciência da elite e do povo, no intuito de entender o país e suas condições de luta levando em consideração a realidade subdesenvolvida em que viviam. Esse movimento de inovação estética rompia com uma linguagem clássica narrativa e essencialmente figurativa, e se distanciava da montagem típica do cinema indústria, própria dos filmes produzidos até então, e principalmente pelos norte-americanos. Dentro desse contexto, o papel dos filmes do Cinema Novo foi quebrar com paradigmas para a transformação e o desenvolvimento do cinema brasileiro:

[...] diga-se de passagem que o excesso, o radicalismo, teve sua função didática na evolução do cinema brasileiro, pois agitava e provocava debates entre pessoas que posições mais equilibradas teriam deixado indiferentes: esse foi um dos papéis de Glauber Rocha, cuja câmera-na-mão rompe brutalmente com toda uma tradição cinematográfica, ou cuja Revisão Crítica do Cinema Brasileiro (1963) arrasa ou elogia arbitrariamente filmes e diretores brasileiros. Tal radicalismo, característico da época, ajudou imensamente a evolução das ideias cinematográficas no Brasil. (BERNARDET, 1978, p.29).

Durante a ditadura, em 1975, foi criado o Plano Nacional de Cultura que fazia parte de um projeto nacionalista que propunha moldar as diversidades culturais brasileiras e levar mais em consideração a valorização de uma identidade nacional. Segundo José Mário Ortiz Ramos, o que estava acontecendo no Brasil nesse período era semelhante ao que aconteceu com países europeus a partir de uma irradiação ideológica emitida dos países dominantes para os subdesenvolvidos. Para compreender o intuito do governo com a criação do PNC José Mário Ortiz Ramos esclarece que naquele momento passou a ser necessária uma:

incorporação sistematizada dos antigos lemas culturais nacionalistas, indo ao encontro das aspirações e proposições do cinema brasileiro. Lançada em 1975, a PNC é produto da necessidade de o Estado refinar e adequar sua forma de dominação política, assentada até ali no binômio segurança e desenvolvimento, e tendo a coerção como eixo principal. Numa significativa mudança de rota, passa-se a acentuar a

importância da cultura nas suas relações com o desenvolvimento econômico. (RAMOS, 1983, p. 118)

Nesse meio tempo, em 1974, é criado o Conselho Nacional de Cinema (Concine), atendendo a várias reivindicações de cineastas e que deveria funcionar como órgão gestor do cinema brasileiro. Ficou sob a responsabilidade do Concine, extinto em 1990, fiscalizar a obrigatoriedade de exibição de filmes brasileiros e definir as mudanças que reformulariam e agilizariam as práticas da Embrafilme - empresa estatal brasileira -, criada em 1969 e extinta em 1990, que tinha como função fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiro. Nesse sentido a Embrafilme foi criada para:

financiar, co-produzir e distribuir filmes brasileiros, e também preservar a “memória nacional”, sendo portanto o ponto de chegada institucional de um projeto que gestou-se 5 anos. (Ibidem, 1983, p.133).

O que interessava durante a ditadura militar era atrair o público para filmes que tradicionalmente davam bilheteria como as produções norte-americanas, não era prioridade uma política cinematográfica nacional oficial que valorizasse as produções nacionais. Havia um interesse dos cineastas de reforçar uma ideia de neutralidade do Estado, para que o mesmo não interferisse ideologicamente no que estava sendo produzido e o Estado dizia querer uma liberdade de criação, com intuito de articular um projeto que atraísse para o seu campo os cineastas com preocupações mais críticas e políticas.

O que era aparentemente uma atitude propositiva mostrou-se como uma estratégia de calar e manter sob seu controle a produção cinematográfica de tais cineastas, mantendo um contexto de alienação, no sentido de estimular produções que seguissem os ideais políticos do governo daquele momento e controlar aqueles que fugissem à ideologia política da ditadura militar vigente naquela época. Entretanto, é válido mencionar que nessa época uma ou outra exceção aconteceu e alguns filmes mais politizados também foram produzidos. Nesse sentido afirma Malafaia:

Esta mudança de postura em relação ao Estado autoritário virá também acompanhada de uma mudança na proposta estética e temática desenvolvida pelos cinemanovistas. A partir de 1974, o popular emerge outra vez como objeto privilegiado das produções cinematográficas dos cinemanovistas. Desta fase são: *Uirá, um Índio a procura de Deus*, de Gustavo Dahl; *O Amuleto de Ogum* e *A Tenda dos Milagres*, de Nelson Pereira dos Santos; *Xica da Silva* e *Chuvvas*

de Verão de Cacá Diegues; *Tudo Bem*, de Arnaldo Jabor; *Anchieta*, *José do Brasil*, de Paulo Cesar Saraceni; e *Guerra Conjugal*, de Joaquim Pedro de Andrade. Em comum a tentativa de se buscar o povo, ausente das telas e das preocupações cinematográficas; entendê-lo e abordá-lo no seu *habitat*, desprovido de defesas, fiel às suas manifestações culturais, à vontade no seu universo de sonhos e expectativas. (MALAFAIA, 2005, P. 8-9)

A democratização dos órgãos estatais, a desconcentração do poder para não permitir privilégios e a diversificação da produção são pontos polêmicos, de questionamento, e reivindicações, presentes na época que foram levantados. Em 1978, em meio a denúncias de corrupção da Embrafilme as empresas multinacionais e exibidoras que se incomodavam com suas fiscalizações tinham interesse em ver seu fim tendo como base um jogo forças culturais e econômicas. A PNC na segunda metade dos anos 70 tornou possível:

a ampliação do mercado e a criação de ponta dentro do cinema brasileiro, alinhando dentro de uma política de grandes produções, agressivo diante de um mercado agressivo (Ibidem, 1983. P. 118)

Assim, mesmo em meio à ditadura, acontecerá um diálogo entre o Estado e os cinemanovistas que também se beneficiaram com algumas das políticas de fomento ao cinema estabelecido pela Embrafilme para uma maior presença do cinema brasileiro no mercado. Também no mesmo período, entre meados das décadas de 70 e 80, especialmente na década de 70, houve uma tentativa de conquistar o público com filmes mais compreensíveis, como relata Ramos:

Em 1970, no folheto promocional de "O Pornográfico", intitulado Manifesto do cinema cafajeste, João Callegaro define alguns pontos de vista desta estratégia. Trata-se abandonar as "elucubrações intelectuais", responsáveis por filmes inteligíveis e atingir uma comunicação ativa com a grande parte do público, aproximando os 50 anos de mau cinema norte-americano devidamente absorvido pelo espectador. (RAMOS, 1987, p. 380-381).

Em 1975, começou-se a proposição de projetos de filmes históricos. Em 1977 projetos específicos para TV são criados. Dados mostram que depois de 1974 há um aumento do cinema nacional. Entre 1974-78, é grande a predominância de produções em RJ e SP, que foi palco de grandes produções de filmes eróticos e policiais (Ramos, 1983). Como sintetiza Xavier:

Na convivência entre o cinema de mercado e o processo de abertura política, prevalecem conquistas que não se desenvolvem tanto na linha do confronto entre o mágico (poesia) e o delegado (ordem), mas num

terreno mais pragmático em que a energia do cinema se volta para exploração os espaços franqueados para uma representação naturalista do que incide à esfera da experiência política dos anos de ditadura. Podemos identificar algo como um *naturalismo da abertura*, cujas faces mais visíveis são, de um lado, o filme policial com temas ligados a repressão e, de outro, o movimento geral do “sexo em cena”, que se manifesta num amplo espectro [...]. (XAVIER, 2006, P. 101-102).

Em 1978, são levantados por cineastas do Cinema Novo questionamento e reivindicações, como a realocação dos recursos, democratização dos órgãos estatais e descentralização da Embrafilme, busca da diversificação da produção ao invés da concentração do “cinemão”. Assim, Ismail Xavier sintetiza a polarização do período, a crise econômica e política por qual o país passava e o posicionamento dos cinemanovistas perante aquela realidade:

No arco que vai do “milagre brasileiro” ao desastre econômico e à crise política do regime, entre o balanço de “o sonho acabou” e a retomada de movimentos sociais no terço final dos anos 70, o cinema brasileiro, de 1972/73 pra cá, não facilita a tarefa de quem quer mapeá-lo, marcar períodos, encontrar estéticas aglutinadoras. No fim do governo Médici, o cinema dito marginal já perdeu o fôlego enquanto movimento está rarefeito. O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar o grupo de pressão, alias hegemônico junto à Embrafilme, do que uma estética. Na política de produção e no debate cultural, o dado mais evidente é a consolidação da polaridade entre o cinemão, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa metragem (XAVIER, 2006, p.80)

É elemento relevante para entendermos os desdobramentos do Cinema Novo o conhecimento de que nesse momento de transição acontece também a internacionalização da economia e aumento da dependência nacional. Há um total esvaziamento político no nacionalismo cultural proposto que foge a qualquer perspectiva de luta cultural. A concepção de cultura receberá ainda um forte tom humanista que se preocupa com o “homem brasileiro” caracterizado por valores históricos culturais e cristãos, com a intenção de “redimir o homem da alienação que lhe foi imposta por uma sociedade cada vez mais industrializada, tecnificada, urbanizada”. (RAMOS, 1983, p.118).

O cinema produzido é visto por uns como produto do mercado nacional para aumentar os dividendos do Estado. Sendo a frase “mercado é cultura” símbolo dessa afirmativa. Em meio à crise, vislumbrou-se embrionariamente que para alterar o jogo de forças da situação cinematográfica, era necessário trabalhar com os interesses

divergentes, e a partir daí questionar a organização estatal da cultura e do cinema. De qualquer maneira, Ramos afirma:

Apontava-se para um caminho novo, que caso aprofundado poderia ter desembocado numa situação mais politizada da luta cultural do cinema brasileiro, luta naquele momento abafada pelo enfoque puramente econômico e mais limitada ainda na tônica mercadológica, numa conjunção de fatores que tentava impedir que as diferenças aparecessem com toda a força. (Ibidem, 1983, p.146).

Com o fim da ditadura passam a ser feitos filmes que refletem aquela realidade muito próxima pela qual o país passava, tais como:

O homem da capa preta, de Sérgio Rezende, que conta o fim do populismo interrompido pelo golpe; *Pra frente Brasil*, de Reginaldo Farias, mostra cenas de tortura enquanto o Brasil vibra com a seleção brasileira na copa de 1970, e o documentário *Que bom te ver viva* traz relatos de ex-presas políticas, que contam o que passaram na prisão. Também pertencem ao naturalismo da abertura os filmes: *Eles não usam black tie*, de Leon Hirszman, e *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Sales. Eles dividem a década com os documentários *Linha de montagem*, de Renato Tapajós, *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho, *Jango*, de Sílvio Tendler, e *Céu aberto*, de João Batista de Andrade [...], *Dois córregos*, de Carlos Reichenbach [...], *Quase dois irmãos*, de Lucia Murat, e *Cabra-cega*, de Toni Venturi. [...] *O Sol – caminhando contra o vento*, de Tetê Moraes. (BERGER & CHAVES, 2009, p.30).

Há uma tentativa de reconstrução da sociedade com o fim da ditadura militar, depois de um longo período de repressão se encerra um ciclo político, econômico e se inicia uma reorganização política e econômica de redemocratização com maior participação dos membros da população que se reflete expressivamente na produção cultural permitindo maior liberdade de expressão. Filmes como *Bye, Bye Brasil* (1979), de Cacá Diegues e *Memórias do Cárcere* (1984), de Nelson Pereira dos Santos são exemplos de realizações de cineastas que participaram do movimento do Cinema Novo e passaram a fazer filmes que apontam para formação de uma nova sociedade, mesmo em condições adversas.

Dentro desse contexto, os filmes produzidos nos anos 80 são marcados por essa nova realidade, de um país que buscava se reestruturar, assim como aconteceu com o cinema que buscou novas perspectivas, do mesmo modo que os proponentes do Cinema Novo buscaram outras e diferentes maneiras de fazer cinema no Brasil, ficando depois de 30 anos de trajetória traços de sua proposta no cinema brasileiro e a lembrança do mesmo na memória do brasileiro.

O cinema nacional dos anos 80, apesar do fim do regime militar e de uma censura mais leve, que ainda sofria com a crise econômica do país, oscila entre temas com as "grandes questões nacionais" e produções marcadas pelo erotismo. A crise afeta o mercado cinematográfico, atingindo produções nacionais e internacionais, o que acarreta na diminuição do número de salas de exibição no país.

José Mário Ortiz Ramos sintetiza a trajetória do Cinema Novo, apontando para a busca da construção de uma identidade brasileira no cinema, que oscilou entre os ideais artísticos dos cineastas e produtores culturais que se empenharam em mostrar a realidade brasileira, e interesses políticos relacionados aos interesses do governo:

Neste longo percurso, de quase trinta anos de cinema brasileiro, uma obsessão marca os cineastas que se formaram no bojo do movimento Cinema Novo, e se empenharam na luta por uma indústria cinematográfica: a perseguição constante de um enigmático "homem brasileiro", a ânsia em apreender a "realidade brasileira". Trata-se enfim da intrincada questão da identidade nacional que atormenta os produtores culturais, a forma política específica que assumem as preocupações com um possível "nacionalismo cultural" no campo do cinema brasileiro. E esta tentativa de efetuar a totalização e identificação cultural do país vai mudar de mãos no transcorrer do período enfocado: do projeto de unificação cultural tentado pelos nacionalistas no anos 50-60, desembocamos num momento em que a questão migra para o domínio do Estado. De qualquer forma, o esforço para construir esta identidade, algo sempre complexo e indefinido, é um nervo exposto neste caminhar do cinema brasileiro, assumindo formas diferenciadas conforme as condições políticas específicas em que está imersa a produção cinematográfica. (RAMOS, 1983, p.13)

Nos anos 90, a indústria nacional diversifica enfoques e temas, e ganha assim impulso para buscar grandes bilheterias e o lucro, o que a torna um negócio mais rentável. E graças a patrocínios da iniciativa privada e a políticas de incentivo do governo, o país começa a produzir filmes de grandes bilheterias (RAMOS, 1987, p. 447). O chefe da Representação Regional de São Paulo do Ministério da Cultura, Valério Benfica, em artigo para o jornal *A Hora do Povo*, deixa claro que:

Apesar de o Minc agir na contramão (e de a Ancine já ter nascido na contramão), o governo do presidente Lula, em outros setores, tem demonstrado o firme propósito de que é preciso desenvolver o país com independência. Precisamos tirar do caminho aqueles que, fingindo agir em nome da classe artística, servem aos monopólios, e colocar à frente das instituições responsáveis pela cultura pessoas comprometidas com a nossa soberania. Livres do engodo, da ideologia neoliberal e dos seus executores encastelados no Minc precisaríamos

de algumas poucas medidas: descentralização e ampliação do número de salas, com restrições aos grupos estrangeiros; redução do preço abusivo dos ingressos; cota de tela e cota de TV, garantindo espaço para toda a produção nacional; taxaço do lucro das *majors* para financiamento da distribuição das obras brasileiras; garantia de distribuição decente (mínimo de 100 cópias) para os filmes nacionais, de preferência através de uma distribuidora pública. O resto podemos deixar por conta da criatividade dos nossos artistas e do desejo de nosso povo de poder, finalmente, voltar a se ver nas telas brasileiras. (BENFICA, 2010).

É nesse período de incertezas políticas, pós ditadura militar e em processo de abertura e redemocratização, que acontece a retomada do cinema brasileiro, quando o cinema brasileiro passou a ter um significativo aumento na produção de filmes nacionais que abordavam temáticas brasileiras, sendo o filme *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati considerado um marco da retomada conquistando o público em bilheteria ao retratar em tom de comédia o período em que a família real portuguesa chegou ao Brasil. A revista Tabu do Grupo Estação faz uma interessante análise do cinema brasileiro contemporâneo e o lançamento do filme que aconteceu há mais 20 anos atrás tendo expressiva repercussão por todo país:

O cinema brasileiro chega a 2015 com produção regular, diversidade de realizadores e propostas, boa repercussão em festivais estrangeiros. Este também é o ano que marca o vigésimo aniversário do filme que inaugurou a chamada “Retomada”: *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil*. Uma obra ousada em seu idioma trilingue e com bela direção de arte, incomum para o cinema brasileiro naquele momento. Num cenário quase inexistente após a extinção da Embrafilme, em 1990, o filme de Carla Camurati previa um pequeno lançamento, com apenas uma sala no antigo Cine Gávea. No entanto, os programadores do Estação viram a filme e decidiram apostar num lançamento maior. O desempenho do filme no Rio abriu portas para o resto do país. *Carlota* permaneceu por quase um ano em cartaz no Estação Botafogo.” (Revista Tabu, n. 50, 2015, p.7).

Segundo Fernanda Salvo, professora adjunta do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), em seu texto *Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela*, há um dialogo entre o Cinema Novo e a Retomada pelas questões temáticas abordadas:

o cinema da Retomada privilegiou o perfil dramático da experiência social. A imagem da miséria, o cotidiano de marginalizados, de desempregados, de drogados, a realidade do sertão, da favela e das periferias que cercam as grandes cidades tomou conta das telas. O cinema da Retomada pôs a nu a tragédia social brasileira a partir do seu derivado mais visível: a violência urbana. Cenas altamente violentas foram exibidas em sua crueza. [...] É importante destacar que ao recuperar a tradição de falar sobre as questões sociais brasileiras de

forma menos ou mais violenta os filmes da Retomada promoveram, inevitavelmente, um diálogo com o Cinema Novo realizado no país na década de 1960, quando uma geração de cineastas criou uma nova linguagem e uma nova estética para traduzir as questões nacionais. Com sua proposta de ruptura com o cinema comercial, os cinemanovistas articularam uma imagem do Brasil. (SALVO, 2015, p.1).

Fernanda Salvo também defende que os cineastas contemporâneos do Cinema da Retomada retratem a favela e o sertão, temáticas nacionais, o que seria “uma tendência mundial de trazer as margens para o centro da discussão” (Ibidem, p.2). Entretanto, ao contrário da proposta do Cinema Novo que não era naturalista, tal abordagem no cinema contemporâneo acontece sob um novo olhar que retoma a linguagem clássica narrativa, assim como busca o aprimoramento das técnicas audiovisuais com o intuito de atrair o público dentro da lógica do mercado e indústria cinematográfica. Dentro desse contexto, Fernanda Salvo conclui que:

o cinema nacional contemporâneo, tematicamente, vem se debruçando sobre as questões sociais do País (a exemplo do que ocorreu no Cinema Novo), mas dá mostras de não ter definido precisamente o foco para o tratamento ético dessas questões. Estilisticamente, o cinema da Retomada dialoga com diretores estrangeiros como Tarantino, Scorsese e Coppola, e com as linguagens publicitárias e do clipe. [...] Ambas as tendências – ética e estética aparecem na filmografia recente ora com força, ora sem muita consistência, num movimento que demonstra a busca pela inserção do cinema num processo de interrogação da experiência brasileira em suas marcas específicas, próprias de seu tempo. (Ibidem, 2015, p.5)

Ismail Xavier comenta, no prefácio do livro *Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada* de Luiz Zanin Oricchio, que:

Estão, efetivamente, a se armar novas definições no modelo de produção [...] e nas relações efetivas entre cinema e televisão comercial. A produção se adensou e coleciona um bom número de títulos de impacto [...], a comunicação com o público, no biênio 2002-03, mostra que não é delírio pensar em novos patamares na relação do cinema com o mercado (ORICCHIO, 2003, prefácio).

Para a jornalista Juliana Sangion, em seu artigo *A Globofilmes e o cinema Brasileiro Pós- Retomada*, as produções da Globo Filmes que ocupam as telas dos cinemas podem perfeitamente adequar-se à tela da televisão, como em uma minissérie ou algo do gênero. Como diretores de televisão se tornaram diretores de cinema, ela acredita que este modo de produção repetitivo tem objetivos claros de mercado, onde essa “integração de elementos faz parte do modo de operar de uma indústria cultural”

(SANGION, 2005). Ela acredita que o filme, livro, a minissérie, os subprodutos dos filmes, estão todos integrados. Para a jornalista:

O consumidor vê na novela um merchandising do filme que estreia no cinema, ao mesmo tempo em que lê críticas sobre a relação do filme com o livro e assim por diante. É o que o teórico Theodor Adorno chama de integração dos consumidores. Isso só é possível quando as forças produtivas da época permitem e favorecem esse quadro, que se dá geralmente em complexos altamente concentrados do ponto de vista técnico e centralizados do ponto de vista do capital, como ocorre com as Organizações Globo (Ibidem, 2005).

Segundo a crítica de cinema Neusa Barbosa, a produção nacional passou a ocupar 21,4% do mercado do país, em 2003, marca compatível aos principais países europeus, com audiências de superiores 4 milhões de espectadores, como no filme *Carandiru* de 2003. E segundo levantamento do semanário Filme B, órgão representativo dos distribuidores e exibidores nacionais, aumentou o número de filmes brasileiros que superaram a marca dos 800.000 espectadores. Segundo José Mário Ortiz Ramos o processo de industrialização do cinema brasileiro, iniciado na retomada, se deu através do surgimento de produtoras nacionais com características de produção em grande escala, além do aumento das salas de exibição do país graças à construção de *Shoppings Center* e a redes *Multiplex*, entre outros fatores.

A indústria, que atualmente conta com Leis de incentivo, como a Lei do Audiovisual - antiga Rouanet, Lei 83.3130; criada no governo de Fernando Henrique Cardoso -, em que os filmes produzidos, já estão pagos quando são exibidos pelo patrocínio da iniciativa privada, celebra os sucessos de bilheteria de filmes desde Xuxa Meneghel e Renato Aragão a produções como *Os Filhos de Francisco*, *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*.

Atualmente no Brasil tem sido feitos filmes que apontam para a realidade contraditória e complexa da sociedade brasileira, tais como *Que Horas Ela Volta?* exibido no Festival de Berlin, que discute a relação de poder entre patrão e empregado, *Casa Grande* que aborda a crise pela qual passa classe média alta carioca e/ou *O Som ao Redor*, a fala da relação entre vizinhos e chegada da milícia, em um condomínio no Recife, entre tantos outros filmes. Além disso, a indústria conta também com a participação de mulheres que deixaram sua marca no mercado cinematográfico brasileiro, como Helena Ignez e Leila Diniz. Nesse sentido, a professora de literatura brasileira de UERJ, Giobana Dealtry acrescenta:

[...] boa parte dos grandes filmes nacionais dos últimos anos foram não apenas estrelados, mas dirigidos por mulheres. A diretora paulistana Anna Muylaert arrebata os festivais de Sundance e Berlim com *Que Horas Ela Volta?*. A jovem Caru Alvez de Souza ganhou o prêmio de melhor filme do Festival do Rio com *De Menor* e o roteiro de Marília Hughes para o sensível *Depois da Chuva* foi premiado em Brasília. Já a aclamada curta-metragista Anita Rocha da Silveira se prepara pra lançar pela Bananeira Filmes o seu primeiro longa, *Mate-me Por Favor*, que conta exclusivamente com protagonistas femininas.

Ao que parece o futuro do cinema brasileiro aponta para uma saudável e necessária diversidade de representação. (DEALTRY, 2015, p. 25)

A realidade brasileira é abordada de forma diversa, assim como as teses, tramas, temáticas e textos cinematográficos dos filmes. Temos algumas das seguintes produções de longa-metragem para ilustrar o momento atual de nosso cenário cinematográfico: *Árido Movie*; *O Homem que Copiava*; *Houve uma Vez, dois Verões*; *Carandiru*; *Cidade de Deus*; *Os Dois Filhos de Francisco*; *Bellini e a Esfinge*; *O Invasor*; *A Ostra e o Vento*; *Mais uma Vez Amor*; *Sexo, Amor e Traição*; *Xuxa e os Duendes*; *A Máquina*; *Vinícius*; *Entreatos*; *Desmundo*; *Lisbela e o Prisioneiro*; *Dois Perdidos Numa Noite Suja*; *Central do Brasil*; *Madama Satã*; *Terra Estrangeira*; *Abril Despedaçado*; *E aí...Comeu?*; *À Beira do Caminho*; *O Palhaço*; *O Auto da Compadecida*; *A Mulher Invisível*; *Meu Nome Não é Johnny*; *O Que é Isso Companheiro?*; *O Cheiro do Ralo*; *Árido Movie*; *Saneamento Básico*; *Madame Satã*; *Salve Geral*; *O Lobo Atrás da Porta*; *Os Famosos e os Duendes da Morte*; *Jogo de Cena*; *Edifício Máster*; *Lavoura Arcaica*; *Domésticas*; *Eu Tu Eles*; *Amores Possíveis*; *Bicho de Sete Cabeças*; *Janela da Alma*; *Língua – Vidas em Português*; *Quase Dois Irmãos*; *Estômago*; *Mutum*; *Gonzaga – de Pai pra Filho*; *Cabra-Cega*; *Uma Onda no Ar*; *Tatuagem*; *Olhos Azuis*; *Achados e Perdidos*; *Deus é Brasileiro*; *Villa- Lobos – Uma História de Paixão*; *Entre Vales*; *Olga*; *Besouro*; *Como Esquecer*; *Orquestra dos Meninos*; *Não Por Acaso*; *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias*; *Amarelo Manga*; *Baixio das Bestas*; *A Febre do Rato*; *Ônibus 174*; *Próxima Parada 174*; *Cinco Vezes Favela*; *Sonhos Roubados*; *Meninas*; *Minha Vida de Menina*; *Cinema, Aspirinas e Urubus*; *O Céu de Suely*; *História de Amor e Fúria*; *Mundo Cão*; *Que Horas Ela Volta?*; *Casa Grande*; *Praia do Futuro*; *A Busca*; *Serra Pelada*; *Crime Delicado*; *O Primeiro Dia*; *Campo Grande*; *Verônica*; *Batismo de Sangue*; *Bruna Surfistinha*; *As Melhores Coisas do Mundo*; *Do Começo ao Fim*; *Narradores de Javé*; *Chico Xavier*; *Nosso Lar*; *Cidade Baixa*; *Espelho D'Água – Uma Viagem ao Rio São Francisco*; *Xingu*; e muitos outros filmes, contando

também com os filmes caseiros, universitários, de curta-metragem entre outras produções.

3.2. O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Hoje, o cinema brasileiro contemporâneo tem conquistado o público com projeção e visibilidade nacional e internacional, abrangendo distintas estéticas, pode-se dizer que segue em determinados instantes algumas necessidades e imposições do mercado, mas também há espaço para diferentes produções mais ou menos politizadas e conscientes, que retratam e abordam a realidade e regiões brasileiras e em que a escolha por retratar as questões sociais ainda permanece presente, podendo ser abordadas a partir de inúmeras perspectivas.

Segundo Walter Benjamin, temos o cinema como promessa transformadora, além de ser meio capaz de por si só atingir o grande público e ser usado para questões políticas. O cinema novo com o artifício da câmera na mão para criar uma estética diferenciada, se serve também da montagem, mas uma montagem que aparece e não aquela que desaparece como a do cinema hollywoodiano, o que é possível identificar no que é produzido na contemporaneidade pelo cinema brasileiro, mostrando as influências diversas do que vem sendo produzido no decorrer do tempo.

No cenário nacional a distribuição e exibição cinematográfica continuam pertencendo hegemonicamente ao domínio estrangeiro. O cinema brasileiro ocupa um pequeno percentual do mercado nacional, existindo também hoje lei de reserva de mercado, além da(s) lei(s) de incentivo a produção cinematográfica e cultural. Ontem e hoje o que mais importa dentro da lógica capitalista é o lucro, nem que seja dos que tem mais recursos e acúmulo de capital sobre dos que tem menos.

O filme *Terra Estrangeira* de Walter Salles foi produzido nos primeiros momentos da época que foi denominada como a “retomada” do cinema brasileiro. O filme, produzido com baixo orçamento, não possui excessos na cenografia e configura uma alternativa entre os extremos da indústria de grande estúdio e as formas artesanais de produção.

A trama retrata, numa escolha estética pelo preto e branco, a crise econômica, o desespero, e os dramas pessoais vividos pela sociedade brasileira em decorrência da decisão da ministra da economia da época, Zelia Cardoso, de bloquear as contas bancárias e poupança da população na presidência de Fernando Collor de Melo no

início dos anos 90. Momento em que o Brasil saía de anos de ditadura militar e tentava se estabelecer como país democrático. A obra não simplesmente induz o espectador a reconhecer sua fragilidade frente ao mundo, mas além disso, ativa sua capacidade de resposta no sentido de levá-lo à reflexão.

O filme de Walter Salles, “obra que não deixa de ser documento do modo de produção do seu tempo” (CAETANO, 2005, p.13), não deixa de ser um produto do mercado com qualidade atendendo também às palavras de ordem do cinema brasileiro-internacional. Consegue comover e nesse sentido transcende ao produto. O filme toca em questões e dialoga com outras expressões artísticas mostrando de maneira intimista a realidade de mundos em crise e homens sem rumo.

O filme é dirigido pelo cineasta Walter Salles que vem de uma família abastada economicamente, mas que em seus filmes demonstra clara sensibilidade e interesse às questões sociais, políticas e econômicas. Aborda questões políticas ao representar questões sociais do momento em que foi produzido: crise econômica, social e política na ocasião em que o presidente Collor (que posteriormente sofreu o impeachment) foi eleito e confiscou a poupança dos cidadãos levando muitos brasileiros ao desespero e desestruturando a vida de diversas pessoas. Isso é mostrado a partir de pontos de vista individuais dos personagens.

Em relação às questões estéticas o filme é emblemático, pois propõe em sua linguagem uma auto reflexibilidade em relação à situação pela qual o Brasil estava passando e seus reflexos tanto internamente como externamente (no caso a vida de emigrantes em Portugal), se afastando um pouco da linguagem hegemônica dos filmes norte-americanos, mesmo sendo um filme que segue uma decupagem clássica narrativa. O filme faz referência a diversos filmes e momentos, expressões cinematográficas e artísticas como a Nouvelle Vague, filme Noir, “Road Movie” e também o Cinema Novo.

É rodado com trama enxuta e apuro técnico, com músicas instrumentais poéticas e belíssimas, luz estourada, pontuado por planos gerais extensos que dialogam com a narrativa, possibilitando a percepção de uma experiência estilística que não deixa de ser própria no cinema brasileiro, construída através do contágio das matrizes cinematográficas formais e dramáticas com realidades sociais locais e de fora do Brasil.

O filme é poético, é uma obra de arte com elementos em sua narrativa que sensibilizam dentro da especificidade do desenvolvimento cinematográfico brasileiro. Mostra no desenrolar do roteiro o que pode acontecer quando perdemos nossa

perspectiva, o que o espectador pode identificar na trajetória e realidade dos personagens.

É possível o espectador se envolver e sensibilizar por – duas - histórias paralelas que se juntam e se encaminham para um final trágico acompanhado da estonteante música “Vapor Barato” na voz de Gal Costa. A trama aborda temáticas tais como o contrabando, o consumo de drogas, a solidão, questões universais, como a família, a amizade, o desespero, o amor e alegoricamente deixa claro em diferentes momentos e enfaticamente na sequência final a crise pela qual o país passava através dos dilemas e dramas de seus personagens dentro e fora do Brasil.

Temos um retrato poético e metafórico de como se encontrava o Brasil quando o casal de protagonistas vivencia a tragédia que aquele contexto político, social e econômico os levou, ambos os personagens fugindo se deparam com um navio encalhado numa praia deserta no Oceano Atlântico em algum lugar de Portugal que através da infinidade tem como margem oposta o Brasil.

Nesse sentido, podemos analisar que Walter Sales retrata um contexto propriamente brasileiro, em que a cultura luso-portuguesa está presente, a música popular brasileira é constante, em uma estética própria que quebra com os padrões comerciais norte americanos, assim é possível estabelecer um dialogo com a proposta do Cinema Novo em um filme que é símbolo da retomada do cinema brasileiro depois de anos de crise advindos da ditadura militar.

Filmes tais como *5 Vezes favela agora por nós mesmos* (2010) realizado por iniciativa dos mesmos idealizadores de *Cinco vezes favela* (1962), entre eles Carlos Diegues, que pertenciam ao movimento Cinema Novo, representam o que de contemporâneo tem sido produzido atualmente no cinema brasileiro. O longa *5 Vezes favela agora por nós mesmos* dividido em 5 curtas mostra a realidade da favela, sem tentar de apaziguar a realidade dura permeada pela violência, assim como de trazer ao publico o cotidiado dos moradores da favela pelo olhar de seus próprios moradores.

No primeiro curta temos um jovem morador da favela que ganha uma bolsa de estudos para estudar na PUC – RIO, entretanto, para custear seus estudos ele começa a vender drogas para seus colegas de família rica, o que faz o espectador se deparar com o fato de que grande percentual dos consumidores ativos de drogas pertencerem à classe média e alta. No curta seguinte, nomeado *Arroz com Feijão*, vemos como um menino tenta conseguir dinheiro para comprar um frango de presente de aniversário para seu pai. Vemos como é o dia-dia da favela, como às vezes é difícil para o morador da favela

se relacionar com os moradores do asfalto, por causa de estigmas e diferenças sociais. É possível depreender no curta que em certos momentos esse morador da favela, de origem simples, sem grande poder aquisitivo é explorado para trabalhar e ganhar muito pouco, ou é agredido por grupos economicamente em vantagem, assim como é possível observar que dentro da favela há diversos trabalhadores construindo suas famílias, tentando passar valores e educando seus filhos para serem futuros cidadãos.

No terceiro filme nós podemos ver como é difícil o contato entre polícia e traficantes, principalmente quando a polícia é corrupta e usa métodos de violência e tortura com moradores e suspeitos de envolvimento no crime e tráfico, desrespeitando a lei e agindo com extremo abuso de poder, colocando em situação conflituosa o policial que quer ser honesto.

No quarto episódio nos deparamos com o conflito entre facções nas favelas. No filme temos jovens amigos da mesma escola que tem que se dividir porque moram em lados de facções diferentes, entretanto em função de uma brincadeira muito comum entre os jovens brasileiros que é soltar pipa, um deles é levado a entrar na área da facção oposta a que morava, o que lhe causa medo e desconforto, mas que ao final, mostra que tudo pode ser superado pelas relações humanas e de amor ao próximo.

No último curta temos a possibilidade de conhecer como é o cotidiano em comunidade dentro das favelas e as ligações clandestinas de energia, popularmente conhecida como gato, que faz com que na noite de ano novo um grupo de moradores vizinhos fique sem energia elétrica. Para resolver o problema é chamado um funcionário da Light, que sensibilizado pela situação dos moradores de possivelmente passarem um réveillon sem energia e envolvido pela hospitalidade dos moradores, decide fora do horário de seu expediente consertar o problema dos cabos elétricos e finalmente, por convite dos próprios moradores, passar a noite em festa com os moradores da favela. O filme que teve a proposta de trazer a visão dos próprios moradores usa a expressão favela em seu título, embora no conteúdo dos filmes, por vezes, a palavra comunidade apareça, dita por algum personagem-morador.

Interessa-nos, aqui, perceber que as cinco histórias trazem o convívio de seus moradores, as ligações de solidariedade para transpor situações de dificuldade, as relações de afeto entre os familiares, a ocupação coletiva dos espaços públicos, o que se contrapõe a outras produções cinematográficas de grande repercussão como *Tropa de Elite 1* (2007) e *Tropa de Elite: O Inimigo Agora É Outro 2* (2010), de José Padilha,

que, a despeito de mostrarem a corrupção das instituições de segurança, focam suas câmeras na questão do narcotráfico e a violência de traficantes e policiais.

O filme *Cidade de Deus* (2002) também é uma produção cinematográfica do cinema brasileiro contemporâneo que retrata a construção de uma favela na periferia do Rio de Janeiro e a realidade da vida na favela com traços de humor e violência através de uma estética bastante publicitária, com trilha sonora interessante, um enquadramento que acompanha os personagens dentro do conceito da câmera na mão que era um dos princípios do Cinema Novo.

Outro exemplo do que é produzido atualmente em uma linguagem mais ágil que são os cliques musicais é vídeo clipe *Minha Alma* de 2004 da banda O Rappa, que nos oferece uma perspectiva muito objetiva de quanto e a quem serve a construção de uma memória das favelas como o território livre da fonte de marginais e criminosos, do mal e do pernicioso. O clipe mostra um grupo de adolescentes com uma criança entre eles passeando pela favela se organizando para ir à praia quando um deles pega uma nota no chão para devolver a um homem que está comprando um lanche em uma tenda e deixou cair o dinheiro sem querer de sua carteira, o que provoca uma ação de extrema violência da polícia que entende que a intenção do jovem seria roubar, levando a morte e prisão dos rapazes, desencadeando forte reação dos moradores, levando a cenas de violência coletiva, mostradas a partir do ponto de vista da criança.

No filme *5x pacificação* (2012), que é um documentário também dos mesmos criadores de *5x favelas – agora por nós mesmos*, podemos observar pelos depoimentos e conversas entre os entrevistados que os conflitos entre facções criminosas nas favelas do Rio de Janeiro há muito tempo fazia parte do cotidiano dos seus moradores, que existe hoje uma proposta e intuito político em trazer uma ideia de uma polícia pacificadora com a entrada de UPPs - Unidade de Polícia Pacificadora - nas favelas cariocas, o que é um processo complicado visto os anos de violência, impunidade e abuso de poder da polícia dentro da favela, assim como a existência de uma polarização entre moradores da favela e moradores do asfalto o que permanece na memória dos cariocas.

O filme *Narradores de Javé*, dirigido por Eliane Caffé e lançado em 2003, tem diversos traços da cultura popular brasileira, seus costumes, suas cantigas, e retrata um povoado pobre que decide narrar suas histórias para serem escritas em livro oficial no intuito de transforma-las em patrimônio, para que sua cidade não seja destruída pela

inundação planejada por políticos e engenheiros, que pretendem com isso fazer uma represa que trará o progresso em detrimento dos moradores da cidade de Javé.

Sabemos de tudo isso pela narração de um de seus antigos moradores que em uma noite a espera de um barco para seguir viagem entra em um bar e na companhia de outros viajantes conta como foi que teve a ideia de tentar tornar as histórias contadas pelos moradores de Javé em patrimônio histórico, tornar científico o vivido pelos antepassados de Javé e seus moradores para que a cidade de Javé fosse tombada e não mais destruída.

No fim do filme o personagem Biá afirma que “quanto às histórias, melhor ficar na boca do povo porque no papel não há mão que lhe dê razão”. O que faz um link com os dizeres de Walter Benjamin em *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, pois neste texto ele diz que com a escrita, se perdeu a possibilidade de compartilhar experiências, pois a leitura, vinda da escrita é individual, e descolada da vivência pessoal.

O drama de Javé exposto de maneira ficcional apresenta a realidade de pequenas regiões, que lutam pela sua conservação no âmbito da tradição, de suas marcas culturais, assim como do seu território, sendo iminentes perdas, ou o total esquecimento para as políticas socioeconômicas e culturais arquitetadas pelo Estado. Elas vivenciam a experiência de formar uma memória com diferentes “vozes”. Em *Narradores de Javé*, o desaparecimento é construído pela lembrança narrada por Zaqueu (Nelson Xavier), que o descreve como: o “rebolicho que a escrita pode fazer”.

Dentro do contexto de produções brasileiras contemporâneas que retratam a realidade social do Brasil, temos interessantes realizações do cineasta Jorge Furtado. O diretor ficou conhecido internacionalmente por ter ganhando prêmios inclusive no Festival de Berlin, assim como no Festival de Gramado, com o curta metragem *Ilha das Flores* (1989) que se utiliza da linguagem do documentário e da ficção para falar da sociedade de consumo e a cadeia de produção que culmina numa desigualdade social desumana vivenciada pelos catadores de lixo de Ilha das Flores.

O diretor produziu também os filmes *Houve uma Vez Dois Verões* (2002), que mostra o cotidiano de jovens no sul do país e *O Homem que Copiava* (2003), vencedor de troféus do Grande Premio do Cinema Brasileiro e no Festival de Havana, que fala com humor do jeitinho brasileiro ao retratar como o personagem principal passa a reproduzir notas falsas e as consequências dos seus atos a partir dessa ação. Jorge Furtado também dirigiu *Saneamento Básico, O Filme* (2007), que através da

metalinguagem cinematográfica mostra como a população de uma pequena cidade do interior do Brasil se organiza para resolver um problema de saneamento básico que interfere na vida de cada morador.

O filme *A História da Eternidade* (2014) é um bom exemplo de como anda a produção brasileira contemporânea. O filme mostra a vida rural, de habitantes singulares do interior do Brasil. Se divide em capítulos nomeados tais como “Pé de Galinha I” ou “Pé de de Bode II”. Ele se inicia com a oração de São Francisco.

No começo da narrativa o espectador se depara concomitantemente com um enterro e a vida familiar patriarcal em que uma jovem serve o jantar para seu pai e irmãos, e logo mais para o tio que se destoa da brutalidade do local por sua sensibilidade à arte, ele também precisa de cuidados especiais por ter epilepsia, é um vendedor mambembe, que encanta a sobrinha por ser o mais afetuoso num ambiente hostil. Uma sequencia muito bonita no filme é quando a sobrinha quer conhecer o mar como presente de aniversário, mas seu pai nega levá-la até lá, e o tio vai com ela para o meio do sertão e narra como é o mar tão poeticamente que por suas palavras a sobrinha consegue ver, sentir, o mar.

Outro eixo da narração dentre as historias que se entrecruzam no final é o de uma moça muito triste que tem como amigo um cego sanfoneiro que vai visita-la quase todos os dias. Ele se declara para Querência, nome de tal personagem, mas ela o recusa. Ele em resposta demonstra seu amor em serenatas de sanfona ao nascer do sol. Outra relação conturbada é a avô que afetosamente recebe o neto de São Paulo que veio visita-la inesperadamente, e que na verdade esta fugindo e tentando se esconder, a avó que ao arrumar suas coisas encontra uma revista com imagens eróticas passa a ter um sentimento incestuoso pelo neto. A presença da igreja católica é marcante na estória, assim como nos pequenos povoados das cidades do interior da Brasil.

O filme é permeado de memórias, trata de temas polêmicos, não é condescendente com seus personagens, traz a tona o que há de belo e às vezes doentio nos seres humanos, em um contexto bem brasileiro, que tem seu auge numa tempestade que trás mudanças na vida de cada um de seus protagonistas.

Assim, como dito anteriormente, no Brasil continua-se a produzir os mais variados tipos de filmes, principalmente com as Leis de Incentivo, como a lei do Audiovisual, entretanto os filmes brasileiros continuam a ocupar um pequeno espaço no mercado. Grande parte das produções, tirando uma exceção ou outra, dependendo da criatividade ou conceito do diretor/roteirista, continua seguindo os padrões estéticos da

decupagem clássica e linguagem clássica narrativa aproximando-se dos moldes estrangeiros.

O que podemos observar é que o movimento cinematográfico do Cinema Novo que buscava criar uma identidade cinematográfica brasileira causa repercussão na atualidade com a “retomada” do cinema brasileiro em 1990 ao identificarmos traços da sua proposta em filmes contemporâneos brasileiros.

3.3. A FEBRE DO RATO

Como abordado anteriormente, o cinema com sua linguagem expressiva que são meios de representação da história e fontes de documentação históricas, constitui um objeto interessante de arquivo e registro de distintos contextos sócio históricos, como a produção do Cinema Novo que é objeto desse estudo.

O filme brasileiro *Febre do Rato* realizado em 2012 por Claudio Assis, tem como roteirista Hilton Lacerda e foi produzido pela produtora Parabólica Brasil. O cenário do filme é o nordeste brasileiro e os personagens representam a juventude libertária recifense.

O enredo mostra o cotidiano de Zizo, interpretado pelo ator Irandhir Santos, um escritor que tem a poesia como forma de se manifestar a favor do amor, contra as injustiças sociais e ao que é determinado pelos padrões de comportamento tradicionais e instituições formais. O poeta se apaixona por um amor não correspondido que o leva a vivenciar mais visceralmente seus ideais. Sobre a trama e a estética do filme pode-se sintetizar que:

Um único plano, por seu enquadramento, composição e banda sonora, permite compreender, num primeiro olhar, as relações entre heróis e suas determinações. Graças à montagem de plano a plano, ou de sequência a sequência, as atitudes recíprocas de uns e de outros ressaltam, melhor que um discurso, suas diferenças sociais ou suas relações de poder: O filme fornecendo globalmente suas características propõe uma interpretação dos conflitos que os opõe. (LAGNY, 2000, p. 22)

O diretor de cinema Claudio Assis é conhecido por trazer à tona a realidade do nordeste com temas polêmicos sem abrir concessões aos dramas em que seus personagens se encontram envolvidas. A realidade é encenada em seus filmes.

Claudio Assis de 54 anos, de origem pernambucana, é oriundo de Caruaru, em sua juventude se mudou para o Recife onde nasceu o movimento musical Manguebeat que fez muito sucesso na década de 90 liderado por Chico Science. O movimento

musical Mangubeat tinha como proposta trazer à tona a realidade social de miséria, injustiças e negligência do governo vivida pela população moradora dos mangues da região.

O professor adjunto da Universidade Católica de Pernambuco Alexandre Figueirôa, em seu *artigo O mangubeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas*, deixa claro as referências do movimento Mangubeat na construção artística do cineasta Claudio Assis. Ele explica como surgiu o Mangubeat:

O movimento tem como ponto de partida o lançamento do manifesto “Caranguejos com Cérebro” e a explosão, em Pernambuco, das bandas Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S.A., liderada por Fred Zeroquatro, um dos autores do manifesto junto com o jornalista Renato Lins. Nos dez anos seguintes, uma série de manifestações musicais e de outras áreas culturais no Recife recebeu influências diretas ou indiretas das ideias estabelecidas pelo manifesto cuja motivação central era injetar energia na lama, ou seja, preconizava para a cena cultural da cidade o reflexo da caótica realidade das ruas em constante mutação. Na *manguetown*, a beleza dos rios e das pontes deveria compor um cenário mais amplo, incluindo os becos sujos, bandidos, musas de biquíni, ônibus velhos e catadores de lixo. (FIGUEIRÔA, 2005, p.1).

Segundo também Alexandre Figueirôa, Claudio Assis manteve relação com o movimento desde o seu princípio, fazendo vídeos-clipe para bandas e artistas das ruas em áreas consideradas foco multicultural do Recife onde se encontrava grande visibilidade midiática em função do movimento musical Mangubeat, desde então foi se envolvendo pela cidade de Recife, que é cenário da maioria de seus filmes.

Claudio Assis mostra através do cinema a realidade do Recife, a Veneza brasileira, tirando o foco das metrópoles Rio de Janeiro e São Paulo, dentro da estética do movimento nordestino, o Mangubeat, que valorizava a música popular brasileira, como o côco, o maracatu, o hip hop, a ciranda, o punk, e a população não elitizada do subúrbio, da periferia, do submundo. Nesse sentido, para Alexandre Figueirôa a força expressiva do movimento Mangubeat pode ser identificada em diferentes manifestações artísticas, como na produção cinematográfica recifense:

inegavelmente conseguiu matizar cenários, cores e sons um conjunto de sensações como as que o movimento *mangubeat* sugeriu para a música. Esses elementos já haviam sido largamente explorados nos primeiros videoclipes das bandas germinais desse ciclo cultural. Os do disco *Da Lama ao Caos*, de Chico Science & Nação Zumbi, por exemplo, concretizavam visualmente um ambiente de influência pop na paisagem do Recife, metamorfoseando símbolos da cultura popular num vai-e-vem

entre o tradicional e o cosmopolita. A proposição de mixagem, nascida nos versos das letras das músicas da banda, atravessou parte da produção audiovisual pernambucana do período e chegou a mostrar alguns traços no longa-metragem *Baile Perfumado* (1996), de Paulo Caldas e Lírio Ferreira, embora o filme tivesse como motivo o cangaço na década de 30; no documentário *O Rap do Pequeno Príncipe contra as Almas Sebosas* (1999), de Paulo Caldas, Marcelo Luna e Fred Jordão, aqui com mais força pela contemporaneidade do tema estreitamente ligado a problemática da violência na periferia do Recife; e no curta-metragem *Texas Hotel* (1999), do próprio Cláudio Assis, espécie de filme-laboratório cujos cenários e alguns personagens são retomados em *Amarelo Manga*. (FIGUEIRÔA, 2005, p.3)

O interessante é que o movimento conseguiu ressignificar positivamente a identidade recifense de seus moradores, assim como a dos brasileiros, valorizando sua realidade e traços culturais misturando o tradicional, como o ritmo do maracatu, com o contemporâneo, como música eletrônica, criando algo novo referência até hoje da identidade nordestina e memória dos brasileiros.

Os filmes de Claudio Assis em relação à estética têm uma maneira particular de tratar a fotografia, assim como uma montagem que se correlaciona com a linguagem documental. O cineasta também não busca ser convencional ou agradável ao público e mercado cinematográfico, ele quebra com padrões e mostra a realidade de Recife de modo a provocar um certo desconcerto no espectador que leva a refletir sobre o que está assistindo, o que é possível identificar em *Amarelo Manga*, primeiro longa-metragem do diretor, realizado em 2003:

a transcrição para a moldura da tela de cinema do projeto estético que o movimento deflagrado dez anos antes havia proposto. Há, por um lado, desordem na articulação dos planos (alguns deles explorando enquadramentos inesperados para ações não menos inusitadas dos protagonistas), e por outro, harmonia nos recursos fotográficos na câmera de Walter Carvalho. Existe também uma boa dose de hibridismo – mistura proposital de elementos ficcionais com tratamento peculiar da linguagem documental –, emprestando ao filme uma impressão visual que o torna, ao mesmo tempo, sujo e sofisticado, melódico e atonal, e que, por conseqüência, encanta e desconcerta. Como produto audiovisual, sem dúvidas, vai de encontro às regras do mercado, repetindo sob certo aspecto, o mesmo que aconteceu com a cena musical pernambucana: originalidade na mixagem de elementos que à primeira vista não se combinariam, gerando boa repercussão crítica nos que procuram na expressão artística mais do que mera repetição de procedimentos convencionais, porém, uma relativa dificuldade de impor-se enquanto algo palatável ao consumo, o que por si só não é nenhum demérito. (FIGUEIRÔA, 2005, p.3 - 4)

Em relação às produções de baixo orçamento de Claudio Assis e o mercado cinematográfico brasileiro, é possível estabelecer uma relação com a proposta do Cinema Novo, levando em consideração a recepção do público sobre suas realizações. Nesse sentido, Alexandre Figueirôa defende que seria conveniente a compreensão das obras do diretor partir de uma contextualização comunicacional.

Pensando na busca da identidade recifense, temos nos filmes de Claudio Assis o entrelaçamento entre o cinema e o movimento maguebeat, em que o radicalismo, o despudor, os excessos e a irreverência se fazem presente longe de uma perspectiva moralizante, provocando o choque como maneira a levar o espectador a refletir sobre a realidade brasileira. Dentro desse contexto, é possível estabelecer uma relação entre a produção do cineasta e o Cinema Marginal, pela realização de um cinema escrachado e sem pudores, assim como com o Cinema Novo por retratar a realidade brasileira.

Em entrevista à revista de cinema *Cinemais*, n. 35 de 2003, o diretor fala do prazer que tinha no início de sua carreira de fazer cineclubes em espaços abertos ao público mais popular que elitizado, do seu desejo de transformar a realidade e algumas de suas decepções que o levaram a começar a fazer um cinema que falasse da realidade ao seu entorno.

Claudio Assis em seu discurso mostra como acredita ser orgânica a forma de fazer cinema e a importância de uma equipe coesa e envolvida com o projeto que está realizando. Ele explica que seus personagens são baseados em acontecimentos da realidade, que seus personagens escritos gritam para poderem viver.

Dentro desse contexto, a imagem tem o poder de evocação, ela testemunha ou recompõe passado, por outro lado ela pode ser composta com intenções que não mostram necessariamente a verdade, mas aquilo que se quer que espectador veja (LAGNY, 2000). E é isso que Claudio Assis faz em seus filmes, sem deixar de valorizar a identidade cultural brasileira.

Dentre os filmes mais famosos do diretor pernambucano temos seu primeiro longa-metragem *Amarelo Manga*, que foi ganhador do prêmio do Ministério da Cultura do Brasil para filmes de baixo orçamento, custou apenas 500 mil reais, além de receber vários outros prêmios do júri popular e da crítica cinematográfica brasileira e internacional.

Amarelo Manga tem como enredo a vida de moradores, em sua maioria marginalizados, do subúrbio de Recife, como o homossexual Dunga interpretado por

Matheus Nachtergaele, a evangélica Kika interpretada por Dira Paes, o açougueiro em crise, a fogosa Ligia que lançou à fama Leona Cavalli, além do necrófilo interpretado por Jonas Bloch entre outras figuras exóticas, nada tradicionais e com traços, características e costumes típicos daquela região.

O filme aponta para a criminalidade, o crescimento da igreja evangélica no país, a doença, a traição, a hipocrisia do discurso moralista de alguns membros da população oriundos de tradições patriarcais e aristocráticas que fazem parte ainda do cotidiano do brasileiro.

Além de mostrar a busca pela realização de sonhos e ideais muitas vezes frustrados pelas faltas de condições, contradições e impedimentos impostos e/ou superados por dilemas pessoais de seus personagens como é bem sintetizado na famosa frase do personagem Dunga interpretado por Matheus Nachtergaele, “O que bicha quer, bicha faz” em relação ao seu amor platônico não concretizado. O que traz a memória o imaginário do homem homossexual o pertencente à identidade de certa parcela da sociedade.

Analisando o filme *Amarelo Manga* Fernanda Salvo fala da escolha do cineasta pelo grotesco, exagerado, exótico e esdruxulo, e as características dos personagens que pertencem ao submundo de Recife:

Fato curioso é que, nesse filme, nenhum personagem apresenta ligação direta com o mundo criminal, mas a violência urbana (ou suburbana) é gritante: o cenário é imundo, decaído e quase fétido. Os personagens centrais são um açougueiro adúltero, sua mulher crente e pudica, uma bicha afetada, um malandro necrófilo, uma gorda asmática, um padre canastrão e uma exasperada dona de bar, que oferecem um mosaico de imagens inusitadas numa quase aberração que chega ao limite do grotesco. Quase tudo é falta de esperança em *Amarelo Manga*. (SALVO, 2015, p.4).

A autora reflete também sobre a construção da narrativa no filme que coloca uma das protagonistas da trama, a personagem Ligia, abrindo o filme com o enquadramento de uma câmera alta de seu quarto dizendo a frase: “Às vezes eu fico imaginando de que forma as coisas acontecem. Primeiro vem o dia, tudo acontece naquele dia, até chegar a noite, que é a melhor parte, mas logo depois vem o dia outra vez e vai e vai e vai, e é sem parar” (Ibidem, 2015, p.5) e termina o filme dizendo a mesma frase olhando para câmera. Assim, parece que tudo segue indiferente na periferia

do Recife, mesmo depois de tudo o que aconteceu na vida dos personagens naquele dia, mostrando o contraste proposto pelo diretor.

O segundo longa-metragem de Claudio Assis é o *Baixio das Bestas*, realizado em 2006, considerado seu filme mais chocante ao retratar a Zona da Mata, uma pequena cidade como outras do nosso país no interior do nordeste, onde parece que as leis escritas na constituição brasileira não se aplicam. E em contraste com a população rural trabalhadora coabita uma classe média e/ou alta que manda e desmanda na cidade pequena com seus filhos ricos que vão estudar na capital e que de férias ou em feriados, em seu tempo livre, voltam para casa dos pais para descansar, rever amigos, frequentar prostíbulos, consumir em grande quantidade bebidas alcoólicas – o que é muito normal entre os jovens –, e ocasionalmente cometer alguns crimes que permanecem e permanecerão impunes, como o estupro, o que remete a memória do brasileiro sobre poder e corrupção dos donos de terras e a impunidade dos detentores de poder aquisitivo em detrimento a população mais pobre e desconhecadora de seus direitos.

Há particularmente no filme algumas cenas e sequencias que, tanto esteticamente como pelo teor do conteúdo, causam grande desconforto para o espectador. Uma em que a moça virgem é estuprada na beira da estrada. E no final do filme quando uma prostituta é empalada pelo grupo de agrobos num cinema abandonado da cidade.

Ironicamente o personagem que representa o vilão da trama afirma que gosta do cinema, pois ali é tudo permitido, o que deixa para o público uma variedade de interpretações possíveis.

O que surpreende também pela violência no decorrer da historia é descobrimos que um avô assedia e alicia a neta impúbere para prostituição para ajudar no sustento da casa ao levá-la a um estacionamento onde vários homens se masturbam ao vê-la nua. O choque se dá em contraposição ao que a principio parecia ser uma relação tradicional familiar entre um avô que cria a neta, tem um discurso religioso cristão típico da população simples e iletrada do interior de pequenas cidades e proíbe a neta de se relacionar afetivamente com o único jovem que demonstra afeto por ela, pois aparentemente ele não teria condições de ser um marido bom o bastante para a jovem - o rapaz curiosamente participa de um grupo folclórico da cidade perpetuando seus costumes, e tradições culturais.

O médico psiquiatra pelo Instituto de Psiquiatria da FM-USP Rodrigo Lage Leite em seu texto *Baixio das Bestas e Febre do Rato – dois filmes de Cláudio Assis –*

diferentes caminhos para os excessos de viver em sua análise sobre a obra de Claudio Assis afirma:

Cumprir ressaltar na trajetória desse cineasta a contundência das cores. Em *Amarela Manga* (2003), seu primeiro longa-metragem, chamava a atenção o vermelho vivo do sangue de gado escorrendo no chão de um matadouro. Em *Baixio das Bestas*, o vermelho vivo aparece no batom da menina-prostituta, que foge do jugo do avô abusador e encontra como saída a prostituição de beira de estrada. Por fim, o preto e branco alucinante de *Febre do Rato* traduz a inequívoca capacidade do artista de se aproximar, sem medos ou pudores, do excesso, e de pensar seus destinos. (LEITE, 2013, p.187).

Em o *Baixio das Bestas* os personagens recorrem à violência e as drogas para suportar sua existência sofrida, há um registro de uma perversidade nos percursos escabrosos traçado pelos protagonistas. Fazendo uma comparação entre o *Baixio das Bestas* e *Febre do Rato* Rodrigo Lage Leite mostra que:

Assim como em *Baixio das Bestas*, os personagens recorrem ao álcool, à maconha e ao sexo para amortecer as dores da existência. Entretanto, em *Febre do Rato*, a via de escoamento para o excesso não é a da agressão e da crueldade. Vai em direção à escolha de um modo diferente de se viver, mais livre, alternativo às regras e prescrições sociais, e impregnado pelas ideias e versos do poeta. (LEITE, 2013, p.189)

O filme extremamente polêmico não teve uma aceitação tão receptiva do público e críticos de cinema ao tentar denunciar a decadência moral que a miséria e a desigualdade social podem causar com requintes de crueldade e violência no sertão brasileiro esteticamente retratado pela fotografia de Walter Carvalho. Possui enquadramentos e movimentos de câmera bem marcados, e atores bem treinados que mesmo com diálogos improvisados sabem exatamente seu tempo e marcação em cena, o que segundo a crítica da revista de cinema Contracampo n.86 mostra contradição entre a proposta do diretor e o que é visto em cena:

Há, em *Baixio das Bestas*, [...], uma contradição insuperável, que, levada ao limite pelo diretor, explica boa parte dos problemas do filme e revela o fracasso de seu projeto. De um lado, temos a necessidade de “denúncia social”, da revelação da existência de um local desgastado e destruído no Brasil, onde a podridão da natureza humana, justificada por nossa enorme desigualdade econômica, aflora de forma incontestável e chocante. De outro, a vontade de afirmar-se de vez como um “bom diretor”, através de ângulos e movimentos de câmera inusitados, da luz meticulosamente calculada de Walter Carvalho, de chamadas metalingüísticas “inteligentes”, de atores previamente marcados de forma quase coreográfica no espaço do quadro. (LEVIS, 2006, Revista Contracampo n. 86).

O terceiro filme de Claudio Assis e que aqui será analisado mais profundamente é o mais poético e sensível. O protagonista da história tem um jornal chamado *Febre do Rato* que é uma expressão típica do nordeste brasileiro que significa algo incontrolável, fora de controle.

Por este tabloide ele escreve, imprime, distribui seus pensamentos libertários, com ideais anarquistas, sai pelas ruas de carro discursando em alto-falante, distribuindo panfletos, reunindo pessoas, compartilhando pensamentos, percorrendo ambientes desconhecidos aos olhares dos espectadores.

Em seus encontros com amigos, que representam uma juventude intelectual mesclada com o popular, suscita a potencialidade de embriaguez da poesia, os personagens consagram o amor, recitam poesias, trocam ideias e experiências, vivenciam plenamente suas sexualidades sem preconceitos, consomem drogas lícitas e ilícitas, com linguajar permeado pela linguagem informal, por expressões populares, gírias e palavrões.

O filme *Febre do Rato* abre possibilidade de leituras simbólicas da nossa sociedade e comportamento de seus membros, esteticamente escolheu pelo preto branco que garante expressividade a narrativa, além de mostrar a nudez de seus personagens, imagens de pobreza da cidade do Recife assim como a beleza de seus mares, faz menção ao cheiro da cidade assim como é o cheiro do mangue, exhibe a realidade brasileira retratando festas como de São João, crianças e encontros em praças públicas, realça o cotidiano da cidade ao convidar o espectador a conhecer o dia a dia dos personagens tomando cerveja ou cachaça em um bar, conversando sobre a vida, o amor, a fé, jogando uma pelada – maneira informal que significa jogar futebol -, pichando o muro de um galpão abandonado, tocando música, dançando, frequentando escola pública, assistindo filmes em películas projetados na parede em encontros festivos organizado por Zizo ou contando piadas.

O filme também aborda a questão do gênero, desconstrói o papel do feminino e masculino na sociedade, demonstra com naturalidade a masturbação, o sexo grupal, o sexo praticado na banheira entre o protagonista e uma mulher mais velha, o relacionamento e conflitos entre um homem e sua mulher trans.

A parábola contada por um dos amigos de Zizo demonstra um pouco do imaginário construído sobre o Recife, que metonimicamente pertence à memória do brasileiro a partir da identificação de uma identidade que com bom humor, ironia, deixa transparecer o jeitinho brasileiro cordial e malandro que acha graça e concorda que a

realização de pecados é muito mais interessante do que seguir as regras estabelecidas institucionalmente.

A anedota narrada em meio à festa feita por Zizo para os amigos fala sobre um sujeito que morreu e no caminho para o céu vê orgias que lhe interessam, chegando no paraíso constata que lá é uma chatice sem graça, onde se tem que seguir regras estabelecidas, e afirma que prefere ir pra o inferno onde seria muito mais divertido e interessante por estar entre os pecadores. Quando o enviam de volta para o local de seu desejo, ele se encontra num ambiente quente no meio de orgias mais interessantes, e ao perguntar animado se onde se encontrava já era o inferno respondem a ele que ali era Recife, que o inferno é um pouco mais adiante.

Em *Febre do Rato* também não existe condescendência com os personagens. O espectador é testemunha da violência repressiva policial perante a tentativa de reivindicação por liberdade de expressão, diferente do que a mídia coloca nos jornais dizendo que manifestantes são baderneiros e destruidores do patrimônio público.

Fica a mensagem de que o que é representado no filme poderia estar acontecendo com qualquer um do público e aí diferente do que é visto ficcionalmente abre possibilidades de reflexões sobre as possíveis soluções na vida real. Nesse sentido, o filme leva o espectador a refletir:

O filme, manifestando constantemente a presença da câmera e da montagem, obriga o espectador a uma reflexão sobre soluções narrativas possíveis e, portanto, sobre as hipóteses interpretativas sugeridas, mas não impostas. [...] O filme também pode exprimir, sem discurso explícito, uma posição crítica em relação a teses correntemente defendidas e às fontes a partir das quais a história se faz. (LAGNY, 2000, p. 25)

Os pesquisadores Augusto Rodrigues da Silva e Lemuel da Cruz Gandara no artigo *Cinema de Poesia e Cinema Literário: Dialogismo no Grande Tempo das Artes a Partir de Febre do Rato* fazem uma análise interessante sobre *Febre do Rato*:

As referências à arte da escrita podem ser percebidas na evocação à musa clássica, passando pela idealização romântica e se esparramando pelos nomes dos personagens e pelos versos de Zizo, o protagonista interpretado por Irandhir Santos. O fio narrativo nos apresenta este personagem como um artista burlesco da cultura popular que luta pela justiça social enquanto se apaixona pela heroína romântica (e também sua musa) Eneida. Além disso, com a presença de um personagem-poeta nordestino, a obra descentraliza os rumos do cinema e da literatura hegemonicamente produzidos no Sudeste brasileiro. (SILVA & GANDARA, 2015, p.1)

Sobre a estética relacionada à narrativa do filme *Febre do Rato* Augusto Rodrigues da Silva e Lemuel da Cruz Gandara analisam que no início do filme há a declamação de um poema escrito pelo poeta Miró que serve de inspiração para o personagem Zizo. Os autores Augusto Rodrigues da Silva e Lemuel da Cruz Gandara fazem uma leitura do filme que relaciona sua estética à poesia:

À medida que o poema é declamado e a câmera desce o rio Capiberibe, vemos os contrastes entre a Recife dos ricos e a dos pobres. Os prédios dão lugar aos casebres erigidos no meio do mangue. O poema de Miró ganha corpo de voz em Irandhir Santos interpretando Zizo e imagens fílmicas. Dessa maneira, temos uma tradução coletiva poética dentro da estética da criação cinematográfica à medida que o texto literário é traduzido pelos artistas da sétima arte. O cinema de poesia pode ser apreendido com a desobediência à narrativa, pois nesse instante do filme o texto é um poema e a imagem expande as interpretações de forma que o espectador se desloque do ficcional e se atente à ideia a ser defendida na obra. (SILVA & GANDARA, 2015, p.4)

O desfecho do filme pode levar o espectador a fazer relações com as manifestações populares que ocorreram por todo Brasil em 2013 ao mostrar no dia 07 de setembro, dia da Independência do Brasil, uma manifestação popular nas ruas do Recife puxada pelo protagonista da história que é adepto a intervenções urbanas contra a hipocrisia do governo e injustiças sociais a favor do amor pela poesia e lirismo não convencional, trazendo na sequência final a delicadeza poética dos corpos despidos e agressivamente reprimidos pelo poder de polícia, reatando as amarras sociais que servem para manter a ordem, e o previamente estabelecido.

Segundo, Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété em um filme de acordo com a proposta da produção, que pode ser entretenimento, denúncia ou descrição, há uma encenação da sociedade:

Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um “contra mundo” etc.). (VANOYE & GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p.56).

Neste caso, a imagem pode servir como operadora da memória social para o espectador, posto que “representa a realidade, certamente, [...] ela pode também conservar a força das relações sociais [...] é produção cultural” e tem “[...] eficácia simbólica”, “[...] é um operador de simbolização”. Nesse sentido, a sucessão de imagens

quadro a quadro do cinema assim como qualquer imagem apresenta “a capacidade de conferir ao quadro da história a força da lembrança”. (DAVALLON, 1999, p. 27 – 28 – 30 - 31).

O protagonista da história é preso e assassinado pela polícia que se desfaz do corpo no mar cheio de ratos como no título. Ele é dado como desaparecido, os espaços que frequentava agora estão vazios, onde havia vida e sonoridade, agora há o silêncio, ruídos de sua existência. O que fica desse personagem são as memórias de seus amigos sobre ele, são seus escritos no jornal e suas poesias, são os espaços onde ele viveu com os objetos que ele cotidianamente manuseava, assim ele permanecerá. Dentro desse contexto: “fazemos um acordo com a realidade, manipulamos a existência, omitimos, rasuramos, riscamos, sublinhamos, damos destaque a certas passagens”. (ARTIERES, 1998, p.11).

Os objetos deixados por Zizo nos lugares onde ele viveu podem se tornar documentos que seus amigos irão herdar e poderão relembrar de suas vidas em comum, pois na nossa sociedade existe uma valorização cultural do que representa os registros da nossa existência para perpetuar, manter uma identidade. Segundo Rodrigo Lage Leite:

O desfecho de *Febre do Rato* é mais otimista no tocante à construção de saídas pessoais para o "existir". Após ser morto pela polícia, durante uma manifestação político-poética, Zizo parece deixar instalado no mundo interno dos amigos a semente de suas ideias de liberdade e autonomia. Ao invés de gerar melancolia e vazio, ele permanece vivo no jeito de viver do grupo, na espontaneidade de suas escolhas e na legitimação de uma sexualidade livre, sensual e terna [...]. (LEITE, 2013, p. 190)

Assim no filme *A Febre do Rato* os excessos vividos pelos personagens os tira do controle, os fazendo agir de maneira diferente perante a vida de maneira mais poética e libertadora. O discurso dos que têm nas mãos o poder político é posto de maneira homogênea e centraliza assim as demandas gerais acerca desta nação. Daí vem o desafio não mais da afirmação das tradições, mas sim sua capacidade de flexibilização diante da fragmentação do homem atual, que se apropria de outros como se estes fossem pré-fabricados por eles. A sedução e o desejo pela incorporação a contemporaneidade nos cerca pelas armadilhas do esquecimento do que e de quem somos. Neste cenário, só há uma memória de origem, na medida em que numa interminável perspectiva de meios, surge uma existência que se basta a si mesma e é assim que podemos também traduzir o personagem Zizo.

A maquina de xerox, suas colagens, seus rolos de filmes e até a banheira usada para refrescar, tomam outros valores e sentidos após a morte de Zizo, e vão ser reapropriados por seus amigos. Assim, objetos os deixados se tornam documento quando deixam de exercer sua função original e ultrapassam o propósito de sua criação. (DODEBEI, Vera; RIBEIRO, Leila; ORRICO, Evelyn, 2007).

Dentro da proposta defendida nesse trabalho que entente as aproximações estéticas entre o cinema brasileiro contemporâneo e o Cinema Novo, Augusto Rodrigues da Silva e o Lemuel da Cruz Gandara argumentam que:

Como podemos perceber, *Febre do Rato* dialoga com o cinema narrativo praticado no Brasil. A obra de Assis está mais próxima do estilo de Glauber Rocha (grande referência para Zizo) do que para a geração Globo filmes. Por essa vertente, já podemos considerá-lo como grande representante do cinema de poesia. O diretor não está preocupado em entregar ao público uma trama amarrada na qual o espectador fique confortável ao final da projeção. Pelo contrário, assim como seu personagem principal e aqueles que estão à sua órbita, o filme propõe uma anarquia da linguagem (um filme em preto e branco no universo das cores) e da palavra (um filme tecido com poemas). Somos convidados a parar, ouvir e ruminar as ideias. (SILVA & GANDARA, 2015, p.6).

Claudio Assis mostra em seus filmes uma realidade entendida por ele sobre o mundo real e não necessariamente pelo espectador, recria a partir de sua perspectiva de mundo uma realidade brasileira visceral denunciando o abandono e miséria em que vive parcela considerável da população nordestina, causando incômodos ao representar essa sociedade, operando com imaginários que causam identificação e desconforto ao não mostrar saídas possíveis e por isso por muitos é criticado.

O filme *Febre do Rato*, e as outras realizações de Claudio Assis abordadas nesse estudo, assim como a proposta do Cinema Novo representam uma realidade que retrata o povo brasileiro com uma estética própria, árida, onde costumes e traços culturais estão presentes, e são valorizados como a música popular brasileira, a religião, a sexualidade aflorada, a prostituição, o gosto pela bebida em momentos de diversão, a beleza natural e feiura oriunda do abandono político e da pobreza em que grande parcela da população brasileira - que na maioria das vezes não passa na mídia - é obrigada a viver e sobreviver.

Estabelecendo uma relação entre as produções cinematográficas dos diretores Claudio Assis e Paulo Cesar Saraceni temos que ambos fazem um cinema brasileiro que

busca refletir sobre a sociedade brasileira com uma estética que busca expressar a identidade brasileira.

Dentro desse contexto, ambos os cineastas expressam suas propostas criticamente. Ambos militam e denunciam a realidade social através de suas películas com escolha por uma estética que quebra com padrões clássicos e buscam trazer ao espectador reflexões sobre o contexto em que vivem. Dentro desse contexto, pode-se dizer que os cineastas analisados neste estudo realizam filmes permeados pela identidade brasileira. Assim:

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente mostrada, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, ampliando certos defeitos, propondo um “contramundo” etc). Reflexo ou recusa, o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. (VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne, 1994, p.56).

Hoje podemos refletir sobre e analisar os intuitos que moveu Paulo Cesar Saraceni dentro da proposta ideológica e estética do Cinema Novo, e percebemos as dificuldades pelas quais o mesmo passava em um momento político repressor apoiado pela classe média e alta em detrimento às classes populares, manifestantes, intelectuais e artistas engajados politicamente.

Dentro deste contexto, a percepção que evoca as lembranças que podemos ter sobre o período em que o filme foi feito, sobre o próprio filme e o movimento do Cinema Novo, permite refletir sobre o momento em que estamos, o desenvolvimento do cinema brasileiro e possíveis soluções para momentos atuais sobre questões apontadas pelo mesmo. Nesse sentido, Henri Bergson afirma que:

A verdade é que, se uma percepção evoca uma lembrança, é para que as circunstâncias que precederam e acompanharam a situação passada e seguiram-se a ela lancem alguma luz sobre a situação atual e mostrem como sair dela. (BERGSON, 2006, p.62).

No decorrer do trabalho buscou-se refletir sobre o movimento do Cinema Novo que surgiu da vontade de jovens e intelectuais pertencentes a um contexto político-social e econômico, de pós-guerra e posteriormente ditadura militar, em criar um cinema combativo que tinha como ideal transformar a realidade, partindo de uma

estética “revolucionária” propriamente brasileira, com conceitos próprios e ideológicos que buscava mostrar traços da cultura brasileira com afetividade, relevantes para criação de uma identidade no cenário cinematográfico brasileiro deixando como legado uma estética presente na produção brasileira contemporânea.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória vivida é ativa, viva, incorporada no social – isto é, em indivíduos, famílias, grupos, nações e regiões. Estas são as memórias para construir futuros locais diferenciados num mundo global. (Andreas Huyssen)

Analisar o movimento cinematográfico Cinema Novo é buscar no presente a relevância do que foi produzido pelo movimento para a criação de uma identidade cinematográfica brasileira que faz interlocução com o cinema contemporâneo brasileiro e concomitantemente é uma experiência de construção de uma memória do Cinema Novo.

O estabelecimento do diálogo entre a produção cinematográfica brasileira atual e o movimento Cinema Novo é interessante, pois a busca do Cinema Novo por uma identidade nacional transformou a história do cinema brasileiro deixando traços estéticos que podemos identificar no cinema brasileiro contemporâneo.

É interessante também observar que os jovens intelectuais que propuseram o movimento que teve início na década de 50, durante o período pré e pós ditadura militar, seguiram rumos distintos, em função dos acontecimentos políticos que influenciaram o cenário e mercado cinematográfico daquele momento histórico. Alguns dos cineastas se tornaram mais radicais e/ou passaram a fazer parte de um novo movimento que surgiu naquele momento histórico, o Cinema Marginal; outros pararam de produzir e/ou foram cooptados pelo sistema e/ou ainda mantiveram seus ideais, mas mudaram a maneira de produzir seus filmes.

Dentre os autores que abordam os princípios sobre a memória, Walter Benjamin, contribui para um melhor entendimento acerca da memória, mostrando como a narração é essencial para conservação da memória do ouvinte. O pensador entre tantos eixos teóricos mostra a importância das narrativas que, mesmo com as mudanças oriundas da modernidade, são fundamentais para a construção do imaginário e experiência do indivíduo. Os textos e ensaios de Walter Benjamin refletem o momento histórico de transição em que o pensador viveu, indo a fundo às questões de seu tempo que ainda hoje são muito presentes na contemporaneidade.

Partindo da premissa dos ideais dos cinema-novistas, suas conquistas, como seus filmes foram produzidos, levando à prática a proposta de seus idealizadores que pretendiam alcançar uma identidade estética propriamente brasileira e o processo que levou a seu fim, permitindo que cinema brasileiro vivenciasse outra situação sem deixar

de aproveitar traços das proposições do movimento, que contribuem para uma estética e cultura cinematográfica brasileira, podemos identificar o que o movimento trouxe e deixou. Tais reflexões levantadas no presente trabalho são de extrema importância na construção da memória social cinematográfica brasileira.

Assim, as narrativas produzidas pelo Cinema Novo, evocam a memória dos brasileiros, no sentido em que podemos identificar referências da linguagem inovadora do movimento na produção atual do cinema brasileiro, e ao estudar o movimento encontrar registros do mesmo. O discurso do movimento buscava uma identidade nacional que ia contra uma ideologia centralizadora, permitindo que seus idealizadores se tornassem sujeitos e protagonistas daquele processo, retratando com engajamento sócio-político que valoriza nossas manifestações culturais, a realidade brasileira como instrumento de ação política, deixando, influências que podemos identificar na realização de um cinema propriamente brasileiro produzido na contemporaneidade.

Averiguando o que do movimento Cinema Novo permaneceu ou se tornou esquecimento, podemos observar que é possível que ele tenha sido exilado da memória brasileira por diferentes motivos dentre os quais sua abordagem estética que não foi de fácil entendimento para o público.

Justamente por se servir de uma outra linguagem e por questões relacionadas ao mercado cinematográfico brasileiro, os filmes produzidos pelo Cinema Novo ocuparam apenas um pequeno percentual dentre as exibições nas salas de cinema no Brasil, e em verdade, em relação ao intuito dos seus realizadores, não conseguiram mudar a realidade como pretendiam, porque muitas das produções do movimento acabaram não sendo vistas pelo grande público, não alcançando a identificação desejada.

Nesse sentido, muitos dos filmes do Cinema Novo acabaram não sendo facilitadores de comunicação, porque propunham uma reflexão crítica da realidade brasileira que quebrava com uma estética clássica narrativa, assim como não eram condescendente com as desigualdades sociais do país, corrupção, violência dos componentes da sociedade que tinham maior poder aquisitivo sobre os mais pobres, e tentaram apresentar essas questões através de uma linguagem inovadora que rompia com o que o público estava acostumado, como podemos observar em *O Desafio* de Paulo Cesar Saraceni, *Terra em Transe* de Glauber Rocha e/ou *Vidas Secas* de Nelson Pereira dos Santos.

Dentro desse contexto, Bernardet afirma que o papel do cineasta é de conscientização do público que vai além da descrição da realidade, o que está de acordo

com as propostas e reflexões dos proponentes do Cinema Novo. O público, assim, teria que participar ativamente em diálogo com o está assistindo, pois “a situação não mudará se ele não agir para transformá-la e só ele pode ser o motor dessa transformação. Trata-se de politizar o público”, e esse papel de militância dos proponentes do cinema novo não era o que o público estava acostumado e possivelmente causou certa estranheza no público. (BERNARDET, 1978, p.31)

Além disso, outro possível motivo para o esquecimento do Cinema Novo é o fato do mesmo não dar tanto valor ao cinema brasileiro por sua trajetória de falta de qualidade técnica em comparação ao que vinha de fora, o que permanece no inconsciente do público. Entretanto, é verdade que hoje a questão técnica esteja sendo superada e filmes de excelente qualidade estejam sendo produzidos no Brasil.

Dentro ainda desse contexto, o conteúdo de alguns filmes brasileiros talvez não seja tão atraente ao público brasileiro, pelo fato do mesmo, em grande parcela, preferir produções estrangeiras, de fácil entendimento e efeitos especiais, como as produções de sucesso norte americanas *Matrix* dos irmãos Wachowski e *Avatar* de James Cameron, por exemplo, que mostram atrair muito mais o grande público em bilheteria. Nesse sentido, ainda hoje produções estrangeiras permanecem sendo consumidas em percentual muito maior que as brasileiras.

Outro aspecto interessante pertinente a realidade midiática em que se encontra a sociedade na contemporaneidade é que novos e diferentes formatos tecnológicos chegam constantemente ao mercado. Sempre algo novo está sendo lançado, fazendo com que o excesso de possibilidades faça com que o espectador esteja em contato com diversos formatos de produções audiovisuais e em grande percentual não tenha o hábito de buscar resgatar o que foi produzido no passado.

Além disso, um percentual considerável do público mostra, na compra dos ingressos nas salas exibidoras, preferir as produções brasileiras mais populares como os filmes produzidos pela produtora de cinema Globo Filmes que se distinguem diametralmente tanto em estética como em conteúdo da proposta do Cinema Novo e dos filmes da Retomada que retratavam prioritariamente a realidade social do país, como *Terra Estrangeira* (1996) e *Central do Brasil* (1998) de Walter Sales e/ou *Carlota Joaquina, a princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati, *Febre do Rato* (2012) de Claudio Assis.

Levando em consideração que o patrimônio pertence ao campo da memória e que cinema é patrimônio material nas películas que são o suporte para seu registro,

assim como nas pesquisas, estudos, e documentos sobre o mesmo; e é também patrimônio imaterial, pois sua produção permanece no imaginário, memória dos seus realizadores e seus espectadores, o público que vivenciou a época em que foram produzidas e exibidas as produções cinematográficas de um dado momento e ainda hoje tem a possibilidade de ter acesso a elas, temos assim como patrimônio material e imaterial as películas produzidas pelo Cinema Novo.

Nesse sentido, as produções do Cinema Novo contribuíram para criação de uma identidade cinematográfica brasileira que propunha a criação de uma linguagem fílmica que valorizava a identidade nacional. Dentro desse contexto, a importância desse trabalho ao estudar a relevância do Cinema Novo na construção de uma identidade cinematográfica brasileira é resgatar a memória do Cinema Novo.

Retomando o que foi dito antes, em decorrência do ensejo dos realizadores do Cinema Novo que visavam redimensionar ética e esteticamente a realização de filmes no Brasil, as narrativas do Cinema Novo que priorizavam as realidades sociais e culturais brasileiras evocam memória na medida em que é possível hoje analisar os filmes produzidos pelo movimento, ter acesso a artigos sobre o movimento, escutar relatos, histórias e reflexões sobre o mesmo, além de ser possível identificar traços de sua linguagem no que tem sido produzido atualmente.

Nesse sentido, as narrativas do Cinema Novo evocam memória social na medida em que a proposta de criação de uma linguagem brasileira que valorizava a identidade nacional, pertinentes à proposta de produção cinematográfica dos cinema-novistas, se redimensionou em decorrência do momento sócio-histórico de sua produção, contexto político e contato com o público.

O Cinema Novo inegavelmente contribuiu para a criação de uma identidade cinematográfica brasileira que pertence a memória do brasileiro, no sentido em que a memória é construída no presente através de uma interação entre as lembranças e esquecimentos de algo que passou no passado e de uma situação do momento presente, quando o cinema contemporâneo brasileiro, depois de diferentes momentos e fases, está em expansão de produção e qualidade, além de grande visibilidade.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. W. *A Indústria Cultural e Sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ANDRADE, Maria José Netto; GONÇALVES, Renata. *Walter Benjamin e a importância do cinema na modernidade*. Existência e Arte- Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei – Ano IV - Número IV –2008.

ARTIERES, Philippe. *Arquivar a própria vida*. Estudos Históricos. Rio de Janeiro: FGV CPDOC, 1998.

ASSMANN, A. *Espaços da Recordação. Formas e Transformações da Memória Cultural*. Campinas: Unicampi, 2009.

ATLAN, H. *Consciência e Desejo em Sistemas Auto Organizados*. (1972) In LE GOFF, Jaques. *Memória e História* Cap: Memória. Unicamp (1996).

AUMONT, Jacques. *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

AVELLAR, José Carlos. *Neo-Realismo na América Latina*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, n. 34, 2003.

AVELLAR, José Carlos; SARNO Geraldo. _____. *Claudio Assis: Um olhar faca que cega*. In *Cinemais 350 Tempo Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, n. 35, 2003.

AVELLAR, José Carlos; SARNO Geraldo. _____. COSTA, Claudio, *O cinema da afetividade de Paulo César Saraceni*. In *Cinemais 350 Tempo Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais*. Rio de Janeiro: Editorial Cinemais, n. 35, 2003

BARBOSA, Neusa. *Cinema brasileiro consolida posição no mercado*. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2004/02/27/522922/cinema-brasileiro-consolida-posio-no-mercado.html>>

BENFICA, Valério. *Monopólios fecham portas do mercado ao cinema brasileiro*. Hora do Povo. Edição nº 2.646, de 4 de outubro de 2010.

BENJAMIN, Walter. 'A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica'. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985

BENJAMIN, Walter. 'Experiência e pobreza'. In _____. *Obras escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987

BENJAMIN, Walter. 'O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov'. In: _____. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. In: _____. *Obras escolhidas..* Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BERGALA, Alain. *A hipótese-cinema. Pequeno tratado de transmissão do cinema dentro e fora da escola*. Tradução: Mônica Costa Netto, Silvia Pimenta. Rio de Janeiro: Booklink - CINEADLISE-FE/UFRJ, 2008.

BERGER, Christa; CHAVEZ, Juliana *A contribuição do Cinema para a memória da ditadura brasileira*. Revista: Comunicação e Educação Ano XIV Número 3,2009.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória; ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BERGSON, Henri. “A memória ou os graus coexistentes da duração”. IN____. *Memória e vida*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

BOSI, Ecléa. *A Pesquisa em Memória Social*. Psicologia USP, São Paulo, p 277 – 284, 1993

CAETANO, Daniel [et al]. 1995-2005: *Histórico de uma década*. In CAETANO, Daniel (org). *Cinema brasileiro 1995-2005: ensaios sobre uma década*. Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2005, p. 11-47.

CHATIER, Roger. *A História Cultural: Entre Práticas e Representações*. Lisboa: DIFEL, 1988.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. São Paulo: Ática, 1995.

CORREIO. Nilton Milanez. *Interconicidade: funcionamento discursivo da memória das imagens*. Acta Scientiarum. Language and Culture. Maringá, v.35, n.4, p.345-355, Out-Dec., 2013

COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

DA SILVA JR, Augusto Rodrigues; DA CRUZ GANDARA, Me Lemuel. *Cinema de Poesia e Cinema Literário: Dialogismo no Grande Tempo das Artes a Partir de Febre do Rato*. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaiscoloquiodoraevicente/wp-content/uploads/2015/08/cpdv_artigo_006.pdf

DAVALLON, Jean. *A Imagem, uma Arte de Memória* In: ACHARD, Pierre et al. (Org.). *O Papel da Memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999

DEALTRY, Giovana. *Breves Notas Sobre Mulheres e Cinema*. Rio de Janeiro: Revista Tabu. n. 49. JUL – SET, 2015

DERRIDA, Jacques. *Margens da filosofia*. Campinas: Papirus. Trad. Joaquim Torres Costa e Antonio M. Magalhães. 1991

DODEBEI, Vera; RIBEIRO, Leila; ORRICO, Evelyn. *A arte de narrar e informar em "A Camareira do Titanic"*. [preprint]

DODEBEI, Vera; RIBEIRO, Leila; ORRICO, Evelyn. *Fotografias, bandeiras e cartas: o filme como metadocumento de construção de memória*. Trabalho apresentado no V Seminário Memória, Ciência e Arte: razão e sensibilidade na produção do conhecimento. Centro de Memória da UNICAMP/ Centro de Memória da Educação/UNICAMP, 17 a 19 de outubro de 2007. Disponível em: www.preac.unicamp.br/memoria/ . Acesso em: 20 dez. 2007.

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980

FABRIS, Mariarosario, *O neo-realismo italiano em seu diálogo com o cinema independente brasileiro*. Cinemais, n. 34, 2003

FERRAZ, Maria Cristina Franco. *Percepção, imagem e memória na modernidade: uma perspectiva filosófica*. Revista da Intercom, volume XXVII. São Paulo: janeiro/junho de 2004.

FIGUERÔA, Alexandre. *O maguebeat cinematográfico de Amarelo Manga: energia e lama nas telas*. In: Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro. 2005

FREITAS, Cristiane. *Da memória ao cinema*. Rio de Janeiro: Logos – UERJ, 1997.

FRESQUET, A. (Org). *Imagens do Desaprender – Uma Experiência de Aprender com o Cinema*. Rio de Janeiro: Booklink, 2007.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquece*. São Paulo: Ed. 34, 2006

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro, Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

GRAMSCI, Antonio, *Concepção Dialética da História*, 7 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1955.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006

HUYSSSEN, Andreas. *Passados presentes: mídia, política, amnésia*. In:_____. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos e mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000

JÚNIOR, Nélio. *Febre do Rato*. Cooltural - Literatura, cinema e afins!,2013Disponível em: <<https://coolturalblog.wordpress.com/2013/06/27/febre-do-rato/>>

KURTZ, Adriana. *O Nazi Fascismo e Industria Cultural*. Disponível em: <<http://www.pcrc.utopia.com.br/tiki-index.php?page=O+NAZIFASCISMO+E+A+IND%C3%9ASTRIA+CULTURAL&bl>>

LAGNY, Michele. *Escrita fílmica e leitura da história*. Cadernos de Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro, 10 (1): 19-37, 2000

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5ª ed. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2003

LEITE, Rodrigo Lage. *Baixio das Bestas e Febre do Rato – dois filmes de Cláudio Assis – diferentes caminhos para os excessos de viver*. Pepsic. São Paulo, 2013

LEVIS, Leonardo. *Crítica Baixio das Bestas*. Revista de Cinema Contracampo Ed. 86. Disponível em:

<http://www.contracampo.com.br/86/critbaixiodasbestas.htm>

LEVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência – O futuro do pensamento na era da informática*. São Paulo. Editora 34.

LOPES, J. S. MIGUEL. *Educação e cinema: novos olhares na produção do saber*. 1a. Ed. Porto: Profedições, 2007

MALAFAIA, Wolney Vianna. *O Mal-Estar na Modernidade: O Cinema Novo diante da Modernização Autoritária (1964-1984)*. ANPUH – XXIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Londrina, 2005.

MAY, Rollo, *A Coragem de Criar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975

METZ, Christian. *A significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

ORRICO, Evelyn; RIBEIRO, Leila Beatriz; DODEBEI, Vera. *Doze homens e uma sentença: a informação e o discurso no jogo da memória*. *Morpheus - Revista Eletrônica em Ciências Humanas - Ano 07, número 12, 2008*. Disponível em: <http://www.unirio.br/morpheusonline/index.htm>. Acesso em: 12 mar. 2010

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1994

OSTROWER, Fayga, *Criatividade e Processos de Criação*, 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1978

POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento, silêncio*. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, v. 2, n. 3, 1989.

RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983

RAMOS, José Mário Ortiz. *O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987)*, In: RAMOS, Fernão et al. *História do cinema brasileiro*, São Paulo: Art Editora, 1987.

REICHENBACH, Carlos. *Logo Cinema + Ideologia*. Segundo Caderno – O Globo, 30 de setembro de 2007

REIS, Márcia. *Da memória ao cinema: trajetória de imagens-movimento* Revista Eletrônica do Instituto de humanidades da Unigranrio. 2007

RIBEIRO, Leila; ORRICO, Evelyn; DODEBEI, Vera. *Fabricação da informação: o futuro se co(i)nforma*. Anais do XIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. Rio de Janeiro, 2012.

RIBEIRO, Leila Beatriz; DODEBEI, Vera; ORRICO, Evelyn Goyannes Dill. *O tempo na narrativa fílmica descrição de um processo memo-informacional*. Anais do XIV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (Enancib 2013), Florianópolis/SC, 2013. Disponível em: <http://enancib.sites.ufsc.br/index.php/enancib2013/XIVenancib/schedConf/presentations?searchIniti>

REIS, Márcia. *Da memória ao Cinema: trajetória de imagens-movimento*. UFF, 2007. Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades XXIII. Disponível em <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/61/65>>

ROCHA, Ana. Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornélia. *Memória, narrativa e as histórias do mundo*. 23º ENCONTRO ANUAL DA ANPOCS; Caxambú, MG, Brasil, 1999

ROCHA, Glauber: *Arraial, cinema novo e câmara na mão*. Revista de Cinema Contracampo: publicado originalmente no Suplemento Literário do Jornal do Brasil. Ed. 15. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/15/arraial.htm>

ROCHA, Glauber: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965

SANGION, Juliana. *Globo filmes e o cinema brasileiro pós-retomada*. ISCA. Artigo 16. Limeira/SP, 2005.

SALOMÃO, Waly. *Algaravias: Câmara de Ecos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1996

SALVO, Fernanda. *Cinema brasileiro da Retomada: da pobreza à violência na tela*, Minas Gerais, Revista Espcom, n.1, 2015

SARLO, Beatriz. *Tempo passado, cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo. Companhia das Letras: 2007.

SILVA, Humberto Pereira. *Paulo César Saraceni (1933-2012)*. Digestivo Cultural, 2012 Disponível em: [http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3544&titulo=Paulo_Cesar_Saraceni_\(1933-2012\)](http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=3544&titulo=Paulo_Cesar_Saraceni_(1933-2012))

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

VASCONCELLOS, Jorge L. R.. *Bergson e as Imagens do Cinema Moderno*. Revista Filosófica Princípios, 1.1, Rio Grande do Norte, 1994

VERTOV, Dziga. *Extrato do ABC dos kinoks*. In: XAVIER, I (Org) *A experiência do cinema: antologia*: Rio de Janeiro: Graal/ Embrafilme, 1983

XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo, SP: Paz e Terra, 2006

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

XAVIER, Ismail. *SertãoMar. Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: EMBRAFILME/ Secretaria da Cultura/ MEC – Editora Brasiliense, 1983.

Revista:

Revista Tabu. Rio de Janeiro. n. 50 OUT – DEZ, 2015

Sites:

http://pt.wikipedia.org/wiki/Amarelo_Manga

Filmes:

A CASA ASSASSINADA. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: 1971. 103 min., son.,

A HISTÓRIA DA ETERNIDADE. Direção: Camilo Cavalcante. Brasil: 2015. Ludwig Maia. 120 min., son.,

AMARELO MANGA. Direção: Claudio Assis. Brasil: 2003. Olhos de Cão Produções. Riofilme. 100 min., son.,

AMULETO DE OGUM. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1974. Embrafilme. 114 min., son.,

ARRAIAL DO CABO. Direção: Paulo Cesar Saraceni, Mario Carneiro. Brasil: 1959. 17min., son.,

BAIXIO DAS BESTAS. Direção: Claudio Assis. Brasil: 2006. Parabólica Brasil. Quanta Centro de Produções Cinematográficas. Rec Produtores Associados Ltda. 80 min., son.,

BYE BYE BRASIL. Direção: Carlos Diegues. Brasil: 1979. Embrafilme. 105min., son.,

CARLOTA JOAQUINA, A PRINCESA DO BRASIL. Direção: Carla Camurati. Brasil: 1995. Warner Bros. Pictures. 100 min., son.,

CASA GRANDE. Direção: Fellipe Gamarano Barbosa . Brasil: 2015. Migdal Filmes. 114 min., son.,

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meireles. Brasil: 2002. Lumière Brasil. Miramax. 130 min., son.,

CINCO VEZES FAVELA: AGORA POR NÓS MESMOS. Direção: Cacau Amaral, Cadu Barcellos, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal, Manaira Carneiro, Rodrigo Felha, Wagner Novais. Brasil: 2010. Luz Mágica, 96 min., son.,

CINCO VEZES PACIFICAÇÃO. Direção: Wagner Novais, Luciano Vidigal, Cadu Barcellos. Brasil: 2012. Luz Mágica. 96 min., son.,

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1964. 115 min., son.,

FEBRE DO RATO. Direção de Claudio Assis. Brasil: 2012. República Pureza Filmes; BelaVista Cinema, IMOVISION . 110 min., son., p&b.

HOUVE UMA VEZ, DOIS VERÕES. Direção: Jorge Furtado. Brasil: 2002. Casa de Cinema de Porto Alegre. 75 min., son.,

ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. Brasil: 1989. Casa de Cinema de Porto Alegre. 13 min., son.,

MINHA ALMA. (A PAZ QUE EU NÃO QUERO) – Direção: Kátia Lund, Breno Silveira e Paulo Lins, Clip Musical da Banda O Rappa. Brasil: 1999. Warner Music Brasil. 5min e 50 seg., son.,

MEMÓRIAS DE UM CÁRCERE. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1984. Embrafilme. 185 min., son.,

NARRADORES DE JAVÉ. Direção: Eliane Caffé. Brasil: 2003. Bananeira Filmes. 100 min., son.,

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1969. Mapa Filmes. 100 min., son.,

O DESAFIO. Direção: Paulo Cesar Sarraceni. Brasil: 1965. Imago. 81 min., son, p&b.

O HOMEM QUE COPIAVA. Direção: Jorge Furtado. Brasil: 2003. Columbia Pictures do Brasil. 123 min., son.,

O SOM AO REDOR. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil: 2013. CinemaScópio, Vitrine Filmes. 131 min., son.,

PORTO DE CAXIAS. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: 1962. 80 min., son.,

QUE HORAS ELA VOLTA?. Direção: Anna Muylaerte. Brasil: 2015. Globo Filmes. Pandora Filmes. 114 min., son.,

SANEAMENTO BÁSICO. Direção: Jorge Furtado. Brasil: 2007. Casa de Cinema de Porto Alegre. Sony Pictures. 112 min., son.,

TERRA EM TRANSE. Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1967. 106 min., son.,

TERRA ESTRANGEIRA. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Brasil: 1996. Movie&Art. 110 min., son.,p&b.

TROPA DE ELITE. 1 Direção: José Padilha. Brasil: 2007. Zazen Produções Audiovisuais Ltda. Feijão Filmes. 118 min., son.,

TROPA DE ELITE. 2 Direção: José Padilha. Brasil: 2010. Zazen Produções Audiovisuais Ltda. 116 min.,son

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: 1963. 103min., son.,