



UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO – UFRPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL DA CULTURA REGIONAL

AILTON DA COSTA SILVA JÚNIOR

**CINEMA NOVO, REPRESENTAÇÃO SOCIAL E IDENTIDADE BRASILEIRA NOS
FILMES *RIO, 40 GRAUS* (1955) E *VIDAS SECAS* (1963)**

Recife

2022

AILTON DA COSTA SILVA JÚNIOR

**CINEMA NOVO, REPRESENTAÇÃO SOCIAL E IDENTIDADE BRASILEIRA NOS
FILMES *RIO, 40 GRAUS* (1955) E *VIDAS SECAS* (1963)**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Rural de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor em História.

Área de Concentração: História Social da Cultura Regional.

Orientador: Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo

Recife

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586c

Júnior, Ailton da Costa Silva

Cinema Novo, representação social e identidade brasileira nos filmes Rio, 40 graus (1955) e Vidas secas (1963) /
Ailton da Costa Silva Júnior. - 2022.
2027 f. : il.

Orientador: Natanael Duarte de Azevedo.
Inclui referências.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em História, Recife, 2022.

1. Cinema Novo. 2. Representação social. 3. Identidade brasileira. 4. Rio, 40 graus. 5. Vidas secas. I. Azevedo,
Natanael Duarte de, orient. II. Título

CDD 981

AILTON DA COSTA SILVA JÚNIOR

CINEMA NOVO, REPRESENTAÇÃO SOCIAL E IDENTIDADE BRASILEIRA nos
filmes Rio, 40 graus (1955) e Vidas secas (1963)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
História da Universidade Federal Rural de Pernambuco,
como requisito parcial para a obtenção do título de
Doutor em História.

Aprovada em: 18/11/2022

Banca Examinadora

Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo
Orientador (Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE)

Profa. Dra. Mariana Zerbone Alves de Albuquerque
Membro Titular Interno (Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE)

Profa. Dra. Emanuela Sousa Ribeiro
Membro Titular Interno (Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFRPE)

Prof. Dr. Alexandre Figuerôa Ferreira
Membro Titular Externo (Universidade Federal Rural de Pernambuco - UNICAP)

Prof. Dr. Luiz Antônio Mousinho Magalhães
Membro Titular Externo (Universidade Federal Rural de Pernambuco - UFPB)

“Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso em meio a todo o atraso e a toda a exploração impostos pelas forças da reação”

Nelson Pereira dos Santos

AGRADECIMENTOS

Seria impossível conceber toda a minha trajetória acadêmica sem reconhecer a importância de várias pessoas que estiveram ao meu lado em todo o meu percurso de vida dedicado à pesquisa científica. Todas essas pessoas ajudaram em meu amadurecimento humano e profissional para que este trabalho fosse concretizado.

Dessa forma, em primeiro lugar, gostaria de agradecer a minha mãe, dona Carmelita Farias, por todo o carinho e incentivo dados em todo o meu percurso de vida e de trabalho; às minhas irmãs, sobrinhos e amigos; a minha dedicada esposa Paula Laíse por toda força e equilíbrio que me possibilitou prosseguir com minha pesquisa; e também ao meu amado pai, em memória, que foi o primeiro a me revelar o cinema como paixão. Em seguida, quero agradecer ao meu querido orientador e amigo, o Prof. Dr. Natanael Duarte de Azevedo, pela atenção dedicada a meu trabalho, e por ter sempre apontado as direções e esclarecido teorias que se fizeram imprescindíveis no delineamento do meu tema e objeto científico.

Agradeço também a todos os funcionários da UFRPE, em especial aos que fazem parte do PGH, e aos professores e amigos que permitiram que esse trabalho fosse concretizado.

Por último, gostaria de agradecer a todos os colegas de pesquisa que me ajudaram nesta trajetória de investigação acerca do cinema brasileiro e sua identidade, a qual tem início em 2006, no curso de Licenciatura plena em História da UNEAL, na minha amada cidade de Palmeira dos Índios, no interior de Alagoas, passando pelo mestrado em Sociologia, na UFAL em 2012-2014, até chegar ao doutorado em História, na UFRPE, em 2020.

Os meus mais sinceros agradecimentos a todos os que me apoiaram e iluminaram a minha jornada acadêmica e humana até aqui.

RESUMO:

A presente pesquisa pretende investigar a relação entre a produção cinematográfica cinemanovista e a identidade brasileira por meio da análise dos tipos sociais e espaços ressaltados em dois filmes pertencentes ao movimento: *Rio, 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963), sendo ambas realizações do cineasta paulistano Nelson Pereira dos Santos. O trabalho procura compreender a dicotomia cultural que opõe as duas regiões: Sudeste e Nordeste, o urbanizado e o rural, na busca por uma definição da cultura nacional de uma época, através da análise cinematográfica e da representação social. Questiona, também, como os filmes traduzem – em parte – estes espaços, permitindo reconhecer uma identidade cultural. Debruçamo-nos em dois momentos históricos do Cinema Novo, que são exatamente os anos de 1955, quando temos o lançamento do longa-metragem *Rio, 40 Graus*, e de 1963, que foi a data do lançamento de *Vidas Secas*. As matrizes teóricas selecionadas para este trabalho situam-se nos campos de análise da Nova História, e, sobretudo, nos métodos que propõem um estudo do filme como documento histórico de sua época (FERRO, 1971), buscando ainda ressaltar, através da representação social, a relação direta que o Cinema Novo carrega com a identidade brasileira (Roger Chartier, 1988; Jacques Le Goff, 1990), desenvolvendo, assim, uma reflexão sobre o cinema brasileiro e o desenvolvimento estético cinematográfico da década de 1950/1960 (Alex Vianny, 1959; Paulo Emílio Gomes, 1986; Jean-Claude Bernardet, 1977; Ismail Xavier, 1993). Acerca do conceito de identidade e história cultural, balizamo-nos nas teorias de David Harvey (1979), Stuart Hall (1992) e Sandra Jatahy Pesavento (2003). Os cenários explorados na pesquisa são a favela carioca, em meio à metrópole no Rio de Janeiro, e a Caatinga nordestina, situada no interior alagoano, espaços físicos contrastantes que serviram de cenário para o desenvolvimento das duas produções. Partimos do aporte teórico existente nos estudos sobre o cinema em Christian Metz (1977) e Marcel Martin (2005), que nos permitem acessar a conceitualização teórica fílmica; a interpretação do espaço urbano e rural sob a luz de Raymond Williams (1989), Raquel Ronilk (1995), Milton Santos (1997), Henri Lefebvre (2006) e Anne Cauquelin (2007). Por meio de nosso trabalho será possível determinar o processo de amadurecimento da produção audiovisual brasileira desde seus primórdios, e como se deu a evolução estética cinemanovista que redesenhou limites e signos expressivos, os quais se confundiam com a cultura brasileira do final da década de 1950 e início de 1960, demonstrando o brasileiro e sua brasilidade em diferentes contextos.

Palavras-chave: Cinema Novo. Representação social. Identidade brasileira. *Rio, 40 Graus*. *Vidas Secas*.

ABSTRACT:

The present research intends to investigate the relationship between cinemanovista cinematographic production and Brazilian identity through the analysis of the social types and spaces highlighted in two films belonging to the movement: *Rio, 40 Graus* (1955) and *Vidas Secas* (1963), both of which are achievements by São Paulo filmmaker Nelson Pereira dos Santos. The work seeks to understand the cultural dichotomy that opposes two regions: Southeast and Northeast, urbanized and rural, in search for a definition of the national culture of a time, through cinematographic analysis (semiotics) and social representation. It also questions how the films translate – in part – these spaces, allowing the recognition of a cultural identity. We focus on two historical moments of Cinema Novo, which are exactly the years of 1955, when we have the release of the feature film *Rio, 40 Graus*, and 1963, which was the date of the release of *Vidas Secas*. The theoretical matrices selected for this work are located in the fields of analysis of the New History, and, above all, in the methods that propose a study of the film as a historical document of its time (FERRO, 1971), still seeking to emphasize, through the social representation, the direct relationship that Cinema Novo carries along with the Brazilian identity (Roger Chartier, 1988; Jacques Le Goff, 1990), thus developing a reflection on Brazilian cinema and the cinematographic aesthetic development of the 1950s/1960s (Alex Vianny, 1959; Paulo Emílio Gomes, 1986; Jean-Claude Bernardet, 1977; Ismail Xavier, 1993). About the concept of identity and cultural history, we are guided by the theories of David Harvey (1979), Stuart Hall (1992) and Sandra Jatahy Pesavento (2003). The scenarios explored in the research are the favela in the midst of the metropolis in Rio de Janeiro, and the Northeastern Caatinga, located in the interior of Alagoas, contrasting physical spaces that served as a scenario for the development of the productions. We start from the theoretical support existing in the studies on cinema in Christian Metz (1977) and Marcel Martin (2005), which allow us to access the theoretical conceptualization of film; the interpretation of urban and rural space in Raymond Williams (1989), Raquel Ronilk (1995), Milton Santos (1997), Henri Lefebvre (2006) and Anne Cauquelin (2007). Through our work, it will be possible to determine the process of maturation of Brazilian audiovisual production since its beginnings, and how the cinemanova aesthetic evolution took place, which redesigned limits and expressive signs that were confused with the Brazilian culture of the late 1950s and the beginning of the 1960s, demonstrating the Brazilian people and its Brazilianness in different contexts.

Keywords: Cinema Novo. Social representation. Brazilian identity. *Rio, 40 Graus*. *Vidas Secas*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Afonso Segreto.....	47
Figura 2: Primeira edição da Revista <i>Cinearte</i>	61
Figura 3: Página de anúncios do Jornal do Brasil, 1926	63
Figura 4: Seção <i>Cinemas e Cinematographistas</i>	65
Figura 5: Anúncio do filme <i>Acabaram-se os Otários</i> (1929)	70
Figura 6: Cinemanovistas reunidos	82
Figura 7: Publicação de Glauber Rocha na Revista <i>Mapa</i> , 1957	96
Figura 8: Revista <i>Mapa</i> , 1957	97
Figura 9: Jornal do Brasil, 1959	99
Figura 10: Bastidores de <i>À bout de souffle</i> , 1961	116
Figura 11: Fachada de cinema no Rio de Janeiro, 1956	123
Figura 12: Revista da Semana, 1957	125
Figura 13: Diário Carioca, 1955	128
Figura 14: Diário Carioca, 1956	129
Figura 15: Crianças vitimadas pela seca (1877-1878).....	134
Figura 16: Jornal O Globo, 1964	139
Figura 17: Baleia viaja para Cannes	140
Figura 18: Prêmios para <i>Vidas secas</i>	140
Figura 19: <i>Vidas secas</i> aplaudido em Cannes	142
Figura 20: Repercussão da carreira de Jofre Soares	145
Figura 21: Matéria sobre a atriz Maria Ribeiro	147
Figura 22: Crianças vendendo amendoim	166
Figura 23: Paulinho no zoológico	167
Figura 24: Jorge sentado sem sua mercadoria	169
Figura 25: Político com repórteres	172
Figura 26: A morte de Jorge.....	173
Figura 27: A família que se desloca pelo deserto	176
Figura 28: Sinhá Vitória e Fabiano	179
Figura 29: Fabiano e o patrão	182
Figura 30: Fabiano agonizando na cela	184
Figura 31: Autoridades sendo servidas	184
Figura 32: O sacrifício de Baleia	188

Figura 33: A família parte mais uma vez	189
Figura 34: Copacabana, 1955	193
Figura 35: Copacabana, 2020	193
Figura 36: Festa de Santo na Capela de Nossa Senhora das Brotas, 1963	197
Figura 37: Capela de Nossa Senhora das Brotas, 2021	197
Figura 38: Placa em homenagem a João Tinoco de Freitas	201

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DA RELAÇÃO CINEMA- HISTÓRIA, HISTÓRIA CULTURAL E O ESPAÇO FÍLMICO	12
CAPÍTULO I – ANTES DO CINEMA NOVO: A <i>BELLE ÉPOQUE</i> DO CINEMA BRASILEIRO EM MEIO À MODERNIZAÇÃO URBANA (1907-1911)	40
1.1 O discurso histórico e a idade de ouro das primeiras produções no Brasil como período de investigação historiográfica e formação identitária	41
1.2 O amadurecimento da trama fílmica: As vozes de um cinema silencioso (1900-1920)	52
1.3 A Revista Cinearte e a cultura de cinema no Brasil	59
1.4 Filmes musicais e as chanchadas: o gênero audiovisual como categoria cultural (1930- 1950)	67
CAPÍTULO II – DE <i>RIO, 40 GRAUS</i> ATÉ <i>VIDAS SECAS</i>: O CINEMANOVISMO E A CONSTRUÇÃO DE UMA ESTÉTICA CINEMATOGRÁFICA CULTURAL	80
2.1 A primeira fase do cinemanovismo e a reconfiguração do real a partir da crítica social: o Cinema Novo e sua linguagem	81
2.2 Cineastas cineclubistas: os debates e a dimensão política presente na estética fílmica da década de 1950	88
2.3 A produtora e distribuidora DIFILM como alternativa cinemanovista	106
2.4 <i>Neorealismo</i> italiano e <i>Nouvelle Vague</i> francesa como inspiração de um novo cinema crítico	110
2.5 <i>Rio, 40 Graus</i> (1955) e a memória da favela censurada	117
2.6 <i>Vidas Secas</i> (1963) e a memória da Caatinga revelada	131
CAPÍTULO III – O TRÂMITE SIMBÓLICO ENTRE O URBANIZADO E O RURAL: A FAVELA E A CAATINGA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL	150
3.1 Representação social e Cinema Novo	154
3.2 O conceito de espaço e a narrativa fílmica: aproximações entre o recorte espacial e a narrativa cinematográfica	159
3.3 <i>Rio, 40 Graus</i> e o cotidiano da metrópole-favela	164
3.4 <i>Vidas Secas</i> e os limites sonoros e espaciais do arcaico rural da Caatinga	176

3.5 Entre praias e desertos: a fusão entre espaço e cultura.....	191
3.6 O Cinema Novo de antes e de hoje: reflexões acerca da produção cinematográfica brasileira atual	199
CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
REFERÊNCIAS	216

INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES GERAIS ACERCA DA RELAÇÃO CINEMA-HISTÓRIA, HISTÓRIA CULTURAL E O ESPAÇO FÍLMICO

Este trabalho pretende analisar a relação existente entre a identidade brasileira e o movimento cinematográfico conhecido como Cinema Novo a partir de dois filmes que marcaram o início da concepção de sua estética¹, que são: *Rio, 40 Graus* (1955)² e *Vidas Secas* (1963)³, sendo estas realizações do cineasta paulistano Nelson Pereira dos Santos.

A pesquisa procura compreender aspectos relacionados a cultural e costumes que opõe as duas regiões: Sudeste e Nordeste, o urbanizado e o rural, na busca por características relacionáveis entre a cultura brasileira (identidade) e a teoria cinematográfica, por meio de uma análise histórica do cinema como forma de representação social e dos territórios que configuram o espaço que se apresenta em cada um dos filmes escolhidos. O período sobre o qual nos debruçaremos durante a pesquisa diz respeito a dois momentos históricos do Cinema Novo, que são exatamente os anos de 1955, onde temos o lançamento do longa-metragem *Rio, 40 Graus*, e de 1963, que foi a data do lançamento de *Vidas Secas*. Para tanto, serão utilizadas como fonte de pesquisa algumas entrevistas, textos publicados em periódicos, arquivos provenientes de acervos públicos e privados (digitais ou físicos), os filmes antes mencionados, entre outras produções cinematográficas consideradas relevantes no processo de reconhecimento da cultura e um tipo de discurso decolonial mantido pelo cinemanovismo.

Ambos os filmes foram escolhidos pelo teor crítico social contido em cada uma de suas narrativas, mas também por contemplarem espaços sociais antagônicos entre si, revelando um Rio de Janeiro, então capital da República, que representava a modernidade em sua conjuntura e espaço social, e, do outro lado, o Nordeste brasileiro que contemplava o ambiente rural, mesclando-se ao discurso regionalista sertanejo.

Parte significativa da pesquisa acerca da criação do longa-metragem *Vidas Secas* foi realizada durante o desenvolvimento do meu trabalho de conclusão de curso em História, com o título de *O Filme Vidas Secas e sua Relevância Histórico Cultural: Reconstrução da Memória Cinematográfica*, o qual tinha como objetivo analisar a obra de Graciliano Ramos

¹ Serão discutidos aspectos relacionados à estética cinematográfica entendida como uma linguagem figurativa ou mesmo um estilo interpretado a partir de noções de percepção, consciência e imaginário (METZ, 1977).

² Ficha técnica do filme e lista de premiações. Disponível em: < <http://bases.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003125&format=detailed.pft> >. Acesso em 01/03/2020.

³ Ficha técnica do filme e lista de premiações. Disponível em: < <http://bases.cinematoteca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=003141&format=detailed.pft> >. Acesso em 01/03/2020.

através da ótica de Nelson Pereira dos Santos, a fim de compreender o interesse do cineasta sobre os escritos da literatura, os quais serviram de arcabouço para o filme.

Seguindo a pesquisa sobre a criação do filme *Vidas Secas*, cheguei ao desenvolvimento de minha dissertação de mestrado em Sociologia, que foi intitulada como *Cinema, Imaginário e Subjetividade: O filme Vidas Secas e a construção de diferentes memórias*⁴, onde é feito um resgate da memória dos antigos moradores dos municípios alagoanos de Palmeira dos Índios e Minador do Negrão, que tiveram envolvimento na criação do filme nos anos de 1962/63. Um dos principais objetivos do filme era o de utilizar as pessoas típicas do sertão alagoano (atores não profissionais) para compor o elenco principal, o que, dentro do esquema de produção desenvolvido pelo Cinema Novo, era normal, visto o baixo orçamento que impossibilitava a contratação grandes elencos, e também pelo interesse dos cineastas em utilizar pessoas naturais das regiões cujas histórias deveriam se desenvolver.

As duas pesquisas mencionadas permitiram responder questionamentos variados sobre o desenvolvimento do filme e, em parte, sobre o caminho percorrido pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos, mas havia uma necessidade latente de desenvolver uma nova análise, tanto pelo ponto de vista dos cinemanovistas, quanto dos moradores dos municípios alagoanos que interagiram entre si no processo de criação do filme.

As matrizes teóricas selecionadas para este trabalho se situam nos campos de análise da relação cinema-história, da história cultural, da representação social e da noção de espaço e território. Os cenários geográficos explorados na pesquisa são a favela carioca, que surge em meio à metrópole no Rio de Janeiro, e a Caatinga nordestina, situada no interior alagoano, espaços físicos contrastantes que serviram de palco para o desenvolvimento das duas produções com suas particularidades sociais e culturais, que são evidenciadas no filme. Segundo Milton José de Almeida (1999, p. 28): “Como um diretor de cinema tem à sua disposição uma iconografia e uma iconologia, um passado de imagens e histórias, um presente estético e cultural (a pintura de sua época), e, principalmente, ele mesmo [...]”.

No decorrer da pesquisa faremos uso da tipologia “narrativa cinematográfica” para nos referirmos aos signos presentes na linguagem do cinema, tais como os personagens, o cenário, o figurino etc. Seguindo a teoria de cinema proposta por Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 7), em que “não existe uma teoria unificada do cinema, também não existe qualquer método universal de análise do filme”. Recorremos a uma análise trazida por

⁴ Ver SILVA JÚNIOR, Ailton da Costa. *Cinema, imaginário e subjetividade: o filme Vidas secas e a construção de diferentes memórias*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

Christian Metz (1977) com o intuito de melhor compreendermos a linguagem que se expressa por meio do discurso dos personagens que, combinados com os planos e as sequências, desenvolvem a trama fílmica. Por outro lado, a chamada “montagem fílmica” é constituída pela configuração que o filme apresenta dos fatos narrados.

A partir de categorias analíticas ensejadas pela Teoria do Cinema e da Nova História, e da amplitude do campo de pesquisa que redefiniu o olhar para o objeto, voltamo-nos para o filme e para o que dele pode ser analisado. Em *História e Cinema*, Marc Ferro (1977) desenvolve um novo olhar historiográfico através do cinema, apontando-o como sendo uma ferramenta necessária ao conhecimento social humano que até então permanecia inexplorado – haja vista a pertinência de uma visão teoricamente menos abrangente na época por parte da academia, sendo necessária uma exploração mais profunda no que concerne ao objeto audiovisual:

Nessas condições, não seria suficiente empreender a análise de filmes, de fragmentos de filme, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e o modo de abordagem das diferentes ciências humanas, não poderia bastar. É necessário aplicar esses métodos a cada substância do filme (imagens, imagens sonoras, imagens não sonorizadas), às relações entre os componentes dessas substâncias; analisar no filme principalmente a narrativa, o cenário, o texto, as relações do filme com o que não é filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime. Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa (FERRO, 2010, p. 32-33).

Nossa pesquisa se encontra associada à terceira fase da Escola dos *Annales*, a qual nos permitiu evidenciar a gama de mudanças no cenário da pesquisa acadêmica francesa e que forneceu as novas ferramentas de ordem estrutural no campo do trabalho historiográfico. O que de certo se pode atentar nessa façanha é que o cinema foi uma arte inovadora nascida na França na virada no século, e que as principais mudanças do objeto que, por sua vez, compõe a prática do historiador, também sofreram diferentes alterações no mesmo período do início do século XX.

Marc Bloch e Lucian Febvre promoveram diferentes mudanças nos estudos do campo da História, inaugurando a amplitude da percepção do historiador na década de 1920, “instaurando uma abordagem nova e interdisciplinar da história” (BURKE, 1997, p. 33). A relação cinema-história adquiriu uma forma de revitalização deveras frutífera, o que, em outra medida, contraria as reflexões formuladas por Charles V. Langlois e Charles Seignobos dentro da chamada “Escola Metódica”, a qual privilegiava uma abordagem que deveria ser exclusivamente feita por meio de documentos.

Nesse período do florescimento de novas técnicas, chama-nos a atenção à utilização da sétima arte como ferramenta analítica do historiador, o que se tornou notável no período que seguiu à terceira geração da *Escola dos Annales* (1968-1989), sobretudo a partir dos ensaios propostos por Marc Ferro (1976) em seu artigo *O filme: Uma contra-análise da sociedade?*. A readequação do olhar sobre o objeto adquire uma nova roupagem e tem início uma série de debates sobre a utilização da sétima arte como ferramenta de compreensão do indivíduo e da sociedade.

É, sobretudo, a partir da representação social existente na trama fílmica que buscamos evidenciar os contornos presentes na cultura que desejamos evidenciar em nossa narrativa. Nesse sentido, envolvemo-nos pelos estudos de Roger Chartier, em sua obra *História Cultural: entre práticas e representações* (1989), na qual são realizados apontamentos acerca da história cultural, e como a mesma tem o objetivo de: “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler” (CHARTIER, 2002, p. 16-17). Assim, para Chartier, a história cultural atua como o estudo dos processos com os quais se constrói um sentido por meio de práticas que dão significado ao mundo.

A construção que ilustra a reflexão do historiador francês se apresenta através do campo simbólico. É por meio de um conjunto de símbolos que é mostrada ao indivíduo a possibilidade de dar significado ao mundo. Os discursos que estruturam essa definição são apresentados na forma de diferentes linguagens, as quais aqui serão conduzidas através da narrativa cinematográfica.

Nossa atenção se volta para os processos de construção de sentidos fabricados a partir das tramas fílmicas, sendo estas, por sua vez, conduzidas pelo olhar do cineasta, e mesmo que o ambiente apresente sua dramaticidade construída por uma narrativa ficcional, é sobre esse alicerce que vislumbramos a “ação humana concreta e dinâmica que ocorre em contextos reais, espaços-temporais e sociais”, do que Chartier (2002, p. 26-27) mensura como sendo o “mundo como representação”.

Indagamo-nos acerca das noções de práticas e representações: os “modos de fazer” e os “modos de ver”, voltando nosso olhar para a concepção de práticas culturais que seriam os modos que os indivíduos de uma sociedade interagem entre si, como explica José D’Assunção Barros (2005, p. 8): “os modos como, em uma dada sociedade, os homens falam e se calam, comem e bebem, sentam-se e andam, conversam ou discutem, solidarizam-se ou hostilizam-se, morrem ou adoecem, tratam seus loucos ou recebem os estrangeiros”. A partir dessa reflexão intentamos acerca do cinema e suas características conduzidas entre o real e o

imaginário que, postos na tela, permitem contar histórias e conduzir a percepção, como um “lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar de representação” (SCHVARZMAN, 2007, p.18).

Partimos do ideal de representação ensejado pelo objeto audiovisual com intenção de traduzir os mecanismos pelos quais se fabrica a imagem em movimento, o que dela podemos compreender em camadas que alicerçam o real e o imaginário, e em que medida a condução fílmica da narrativa pode servir de base na configuração de identidades culturais.

O cinema, desde a sua origem, é referenciado como sinônimo do progresso e da modernidade, acabando por desenvolver uma relação com a própria construção de identidades, pois as mesmas estão vinculadas à noção de progresso (industrialização). Os novos valores conclamados pela sociedade de consumo convergem para o desenvolvimento da chamada industrialização da cultural (bens simbólicos) que marcaria todo o século XX, condicionando toda a produção cultural (HARVEY, 1992, p. 262).

O problema da identidade cultural do Brasil vem sendo discutido por pesquisadores do campo das Ciências Sociais e da História desde o início do século XIX. A tentativa de caracterizar o que é descrito como *brasilidade* fez alargar o campo de debate que passou a dialogar diretamente com conceitos que se voltam para a definição de patrimônio cultural que avança através do tempo e do espaço, unindo os grupos sociais por meio de diferentes características. Mas a complexidade desse conjunto de características relacionadas às distintas etnias e traços culturais provenientes de diferentes povos que marcam a sociedade brasileira se configuram como algo pouco harmonioso. O problema é que a própria conjuntura social moderna passa a ser abalada por critérios múltiplos que se voltam para a vertente da globalização, passando a construir pontes entre variadas culturas, criando uma interação frequente entre os grupos e desenvolvendo uma mudança estrutural que rompe com a própria ideia de identidade cultural, fazendo com que exista a superação de conceitos de nacionalidade, raça, classe, etc. (HALL, 2005, p. 51).

Surge, assim, uma concepção pós-moderna de identidade que acaba por superar um princípio unitário de sujeito ou mesmo de sociedade. Dessa forma, o próprio sujeito passa a ser bombardeado por um grande número de conceitos e representações pertencentes a outras culturas, identificando-se a todo momento como uma multiplicidade de elementos que faz gerar diferentes identidades de si mesmo.

No final da década de 1950, o Brasil começava a sair de um estágio de desenvolvimento econômico predominantemente agrícola e passava a adentrar em um período de desenvolvimento industrial em que a produção de bens ditava o novo fluxo impulsionado

pela modernidade. Tais mudanças alteraram o padrão de vida do brasileiro, que passou a orientar suas escolhas baseadas no poder de compra, solidificando assim um modelo consumista e capitalista. Em meio a tantas mudanças de cunho social e econômico, a própria conscientização social e cultural do brasileiro passou a ser alterada, fazendo-se refletir sobre a identidade brasileira, já que os costumes passavam a incorporar trejeitos pertencentes a outras culturas, sobretudo a norte-americana que ditava as regras da economia do mundo e era difundida através dos meios de comunicação.

Em meio ao frenesi provocado pelas mudanças no período em questão, intelectuais e artistas brasileiros passaram a criticar a própria conjuntura imperialista norte-americana no Brasil e no mundo, trazendo à tona o debate sobre o retorno à originalidade cultural proveniente do *Brasil profundo*. Entre as esferas artísticas que desejavam a busca por essa *brasilidade*, até então ofuscada pela deformidade do *American way of life*, estava um grupo de cineastas que iniciam um processo de reconhecimento da cultura e da sociedade, remodelando sentidos que pareciam se esvaziar com as mudanças surgidas.

O Cinema Novo foi um movimento político-cultural surgido no final da década de 1950 e início dos anos 1960 que promoveu mudanças no que tange à fabricação de uma estética cinematográfica própria que pudesse incorporar características relacionadas à cultura e à sociedade brasileira com o intuito de promover uma busca pela legitimação identitária de um Brasil profundo que conversasse com sua própria história, mas que pudesse se desvincular de sua essência colonialista. Dessa forma, buscamos encontrar características pertencentes à linguagem do movimento a partir de uma análise dos filmes sugeridos, tentando encontrar referências relacionáveis entre a narrativa fílmica e a identidade brasileira do período em si.

Nosso objeto dialoga com o filme enquanto documento, mas também a partir de seus signos. É através dele que somos conduzidos pela intencionalidade do cineasta, que cria seu filme dentro de um espaço pré-determinado. A partir desse exercício são revitalizados traços pouco notáveis do cotidiano, convidando os tipos sociais que fazem parte da construção fílmica a se auto identificarem como pertencentes a uma cultura e grupo distintos, o que nos permite refletir dentro do campo da História Cultural.

Na obra *História & história cultural* (2003), de Sandra Jatahy Pesavento, obra essa que nos oferece um trabalho de reconhecimento e delimitação profunda da chamada História Cultural, indaga-se sobre a perspectiva globalizante da escola dos Annales, a qual, por sua vez, recusava os referenciais marxistas. Nesse estudo introdutório, Pesavento constrói um caminho de discussão onde são apresentados diferentes modelos historiográficos e conceitos que conceberam novas formas de interpretação da realidade que colocavam em xeque antigos

métodos. E questiona: “Mas que posturas eram, basicamente, as condenadas? Quais matrizes de interpretação foram aquelas denunciadas como não mais satisfatórias para explicar o real?” (PESAVENTO, 2012, p. 5). Ela cita a virada dos estudos históricos da História Cultural (Nova História Cultural) que pode ser situada nos anos 1970, com a guerra do Vietnã, o feminismo, a *New Left*, e o ruir dos sonhos de paz no mundo pós-guerra.

No percurso de mudanças da forma de se interpretar a História, em sua obra, a autora sempre vai citar a deusa da memória, Clio. Percebemos o surgimento de um novo modelo interpretativo e de reescrita da História, o qual é evidenciado com o demonstrar de esquemas metodológicos propostos por diferentes autores, montando uma arqueologia da História Cultural.

Citando Edward Thompson, o qual ousava resgatar uma dimensão do empírico que permitisse o reconhecimento de novas documentações, como também a observação de modos de vida e valores, traçando um caminho de construção de uma cultura de classe, temos, portanto, um novo processo de definição do olhar sobre traços do comportamento de classes. Com isso, são demonstradas as inovações pertinentes aos processos empíricos e à valorização da pesquisa de fontes, traduzindo a importância do “resgate dos significados que os homens conferiam a si próprios e ao mundo” (PESAVENTO, 2012, p. 16). A autora menciona os trabalhos surgidos entre os pesquisadores da Escola Francesa que passam a reorientar suas práticas para o âmbito cultural, através do que foi chamado de história das mentalidades, demonstrando também ter sido no final dos anos 1970 que os historiadores franceses dos *Annales* e ingleses neomarxistas avançaram suas pesquisas para os domínios do cultural.

Dessa empreitada teórica surgem diferentes questões:

Como as elaborações mentais, produtos da cultura, articulavam-se com o mundo social, a realidade da vida cotidiana? Como era possível estabelecer correspondências entre todos esses níveis e também objetos de estudo? (PESAVENTO, 2012, p. 17)

Que sentidos e os significados que os homens atribuíam a si próprios e às coisas? Até onde iam os limites da História? E como o diálogo com outros campos deveria ser feito?

O discurso que visa compreender o imaginário se apresenta como a edificação de um mundo paralelo de sinais construído sobre a realidade, comportando crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores e, a partir disso, construindo identidades. Nesse aspecto, são citados pela autora Cornelius Castoriadis e Jacques Le Goff, os quais entendem o imaginário

como um regime de representação do mundo: “Segundo Le Goff, tudo aquilo que o homem considera como sendo a realidade é o próprio imaginário.” (PESAVENTO, 2012, p. 24).

Em outra ponta de nosso viés analítico, mensurado pela perspectiva do imaginário, acessamos a esfera da espacialidade e do território que nos permite incorrer sobre os locais de feitura dos filmes analisados como redutos de pertencimento social e segregação ao se tratar a metrópole carioca em *Rio, 40 Graus*, e o espaço do latifúndio em *Vidas Secas*, como evidencia a urbanista e arquiteta Raquel Rolnik em sua obra *O que é cidade* (2004), em que discute sobre a ação humana no espaço geográfico e a relação política que envolve a cidade. Segundo ela, “é como se toda cidade fosse um imenso quebra-cabeças, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais” (ROLNIK, 1995, p. 40). Esse debate aprimorou nossa perspectiva reflexiva sobre as segregações *socioespaciais* que fornecem um desenho detalhado dos territórios em questão que, por sua vez, adquirem releitura dentro do enredo fílmico.

A paisagem que surge da composição do filme define uma representação da realidade que auxilia no processo de imersão da trama que segue sendo desenvolvida. Encontramos significados tangenciados pela margem da grande tela que propiciam uma sucinta identificação dos sentidos múltiplos originados pela trama. É do recorte desse espaço que vemos surgir a síntese do enredo proposto, o que segundo Jean-Claude Bernardet (1980, p. 36-37):

Filmar então pode ser visto como um ato de recortar o espaço, de determinado ângulo, em imagens, com finalidade expressiva. Por isso, diz-se que filmar é uma atividade de análise. Depois na composição do filme, as imagens filmadas são colocadas umas após as outras. Essa reunião das imagens, a montagem, é então uma atividade de síntese.

Ao adentrar no plano simbólico a partir de imagens que compõem o real, as mesmas passam a servir de base para a significação. A identificação do território, palco de desenvolvimento do filme, é também mensurada pela interpretação desse espaço que, no caso do cinemanovismo, vai buscar a correlação da cultura brasileira com o que está presente nos lugares de onde surgem os tipos sociais e suas vidas que se entrecruzam, seja na metrópole, seja no campo. Este território é o espaço-base para todas as relações humanas de experiências múltiplas e trocas culturais, o que segundo Milton Santos (2003, p. 31):

[...] criava um sentido de identidade entre as pessoas e o seu espaço geográfico, que lhes atribuía, em função da produção necessária à

sobrevivência do grupo, uma noção particular de limites, acarretando, paralelamente, uma compartimentação do espaço [...]

O espaço que segue sendo modificado pelo progresso, o qual altera substancialmente o território, serve de condutor em nossa operação de reconhecimento da própria globalização em um nível reflexivo que será identificado no processo de desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira que se mistura com a cultura, situando nosso debate no início do século XX, onde as mudanças de ordem urbana são visíveis em escala geográfica, sendo este o período em que as artes adquirem nova composição a partir da imagem em movimento, a qual traduz a velocidade das transformações sociais e culturais.

Dentro dessa medida, na qual refletimos sobre o espaço, recorreremos brevemente à análise presente no texto de Michel Foucault (2009), “Outros Espaços”⁵, em que o autor desenvolve o conceito de heterotopia: *hetero* (outro, diferente), *tópos* (espaço), o qual nos permite construir uma estrutura de acesso do espaço mensurado pelo filme e dos indivíduos que interagem no interior da trama.

Sob a ótica foucaultiana, compreendemos a ideia do lugar do outro que se constrói em meio aos espaços que são diferentes, mas que adquirem profunda ligação entre si no que tange às múltiplas relações sociais. Foucault desenvolve uma análise sobre a hierarquização dos espaços no período da Idade Média, demonstrando o quanto que os espaços eram divididos entre aspectos como: o profano, o sagrado, o aberto, e o protegido, urbanos e rurais, em que o lugar de pertencimento passa a ser medido pela relação que o indivíduo mantém entre os demais e a posição que ocupa dentro da hierarquia que define o posicionamento: “Estamos em uma época em que o espaço se oferece a nós sob a forma de relações de posicionamentos” (FOUCAULT, 2009, p. 413).

Esse espaço se apresenta repleto de qualidades que acabam por orientar nossa percepção acerca dos valores e da nossa autocompreensão. É na esfera desse espaço que vemos uma arquitetura e signos que se arrolam criando uma imagem definida do território, percebemos então um espaço dotado de diferentes qualidades:

[...] o espaço de nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então é um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço do alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode

⁵ Texto transcrito da conferência no Circulo de Estudos Arquitetônicos, em 14 de marco de 1967. *Architecture, mouvement, conünuité*. Nº 5, outubro de 1984.

ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2009, p. 413-414)

É dentro desses espaços que se desenvolvem não apenas as tramas sociais envoltas na vida ordinária, mas nossa própria noção de nós mesmos, consubstanciada pela representação do outro: “O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história [...]” (FOUCAULT, 2009, p. 414). E é através dessa grande rede de relações que os posicionamentos são identificados.

A reflexão de Foucault ainda será debatida de duas formas: as utopias dos posicionamentos sem lugar real, e os lugares reais, institucionalizados socialmente, sendo estes os lugares que o autor chama de heterotopias, os quais se apresentam a partir de uma experiência mista: entre o irreal (utópico) e o real (NUNES, 2020, p. 48).

Em nossa análise buscamos identificar tais posicionamentos através da narrativa que se faz presente no filme, a qual nasce em meio ao artífice cinematográfico que recria uma realidade medida pela tela e em movimento através das ações postas em sequências de imagens, o que acaba expondo o espaço do outro dentro da sua construção, revelando formas intrínsecas de relações que definem um grupo social e culturalmente.

Dentro da mesma esfera em que prosseguimos discutindo sobre a narrativa cinematográfica, recorreremos nesse ponto ao conceito de *cronotopo*, formulado por Mikhail Bakhtin. Este conceito nos oferece condições válidas para a análise comunicacional entre os indivíduos e o que dela pode ser extraído com o intuito de compreender a identidade. Segundo Bakhtin, todo o processo íntimo de sociabilidade ocorre, na sociedade, entre indivíduos que são concretos, o que dentro dos textos literários se dá por meio dos enunciados. E o que garante a concretude desse enunciado é que o mesmo se dá entre o locutor e o interlocutor (dialogismo).

O sujeito de Bakhtin é construído através da sua relação com o outro, mas se apresenta de forma inacabada, carregando em seu discurso valores que são anteriores. Afastando-se da teoria estabelecida por Ferdinand de Saussure, a partir da dicotomia existente entre a língua e a fala, apresentada na obra *Curso de Linguística Geral* (1916), Bakhtin promove um reconhecimento do papel dos signos no pensamento humano, desenvolvendo, assim, uma “translinguística” que se compara à semiologia de Saussure.

Bakhtin esclarece que o signo é modelado e desenvolve certo dinamismo a partir dos conflitos de classes, e da apropriação de discursos feitos por grupos que promovem seu poder sobre outros. Nesse sentido, vemos a fala como algo relacionado a contextos sociais. É em

meio a essa constatação que surge o conceito de *cronotopo*, que tem como proposta evidenciar estruturas espaço-temporais concretas na literatura que se relacionam ao mundo real e histórico, e que acaba lhe dando informações sobre o lugar e o tempo na representação. Segundo o autor: “[...] o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária em sua relação com a autêntica realidade” (BAKHTIN, 2018, p. 217).

Por meio dessa teoria entendemos que algumas narrativas podem apresentar composições temporais ou espaciais. A reflexão de Bakhtin é feita com base em uma análise da literatura, mais precisamente dos romances, o que é alterado em nosso trabalho, o qual visa utilizar este conceito dentro de uma métrica que faz uso da narrativa cinematográfica.

Nesta empreitada que faz uso do conceito de heterotopia (Foucault) e do cronotopo (Bakhtin), seguimos um percurso que investe na busca dos significados existentes na organização da imagem em movimento do cinema e como sua representação permite incorrer sobre o real. A organização de nossas ideias segue sendo traçada a partir de alterações visíveis no universo acadêmico que, na primeira metade do século XX, ampliaram os estudos das ciências sociais e humanas, revelando o quanto as artes e suas múltiplas características podem alicerçar debates contundentes e reveladores da sociedade e suas nuances organizacionais.

Em meio à inquietação das artes, avistamos as mudanças de ordem metodológica e epistemológicas dentro da própria academia. A amplitude de fontes e o número de conceitos a serviço da elucidação temporal criaram novas percepções que são elucidadas em toda a gama de modificações do campo historiográfico, sobretudo ao se definir o conceito de imagem:

No plano das imagens, cartazes de propaganda, anúncios de publicidade, fotografias, mapas e plantas, caricaturas, charges, desenhos, pinturas, filmes cinematográficos, tudo se oferece ao historiador, que não se limita mais ao domínio das fontes textuais. (PESAVENTO, 2012, p. 59)

Procuramos entender que o filme obtém um espaço de discussão digna, o qual mantém sua ligação com outras diferentes fontes que permanecem destacadas pelo historiador, entendendo que a História Cultural pressupõe um método de trabalho meticuloso que intenta revelar significados obscurecidos pelo avanço do tempo.

Citemos a obra *História e Teoria Social* (1991), de Peter Burke, lançada inicialmente nos anos de 1980 com o título *Sociologia e História*, e que teve o título modificado pelo próprio autor nos anos de 1990, pois considerava o título *História e Teoria Social* mais adequado. A obra foi dividida em cinco capítulos: “Teóricos e Historiadores”, “Modelos e Métodos”, “Conceitos Centrais”, “Questões Centrais” e “Teoria Social e Mudança Social”. Já em seu primeiro capítulo, deparamo-nos com dois questionamentos feitos pelo autor: “Qual é

a utilidade da teoria social para os historiadores e qual a utilidade da história para os teóricos sociais?” (BURKE, 2002, p. 11).

Peter Burke discorre acerca da teoria social e seu manuseio através dos historiadores e teóricos, demonstrando, a partir de diferentes referenciais, como ela pretende trazer soluções pertinentes a diferentes problemas de ordem metodológica e evidenciando que, no século XVIII, não existiam tantos debates problematizando a utilização da teoria por parte de historiadores devido ao fato de a sociologia não ser vista ainda como independente em comparação com outras ciências, e que as fontes eram reduzidas devido ao engessar de um modelo exploratório quase resumido.

Ao longo de diferentes gerações, o que se viu foram aproximações e distanciamentos dos cientistas sociais para com a história. Nesse ponto são mencionados três sociólogos do século XIX que obtiveram significativo destaque com trabalhos no campo da história, os quais são: Vilfredo Parato (1848-1923), Émile Durkheim (1858-1917) e Max Weber (1864-1920).

Um leque de discussões passa a ser alimentado pelas descrenças associadas à legitimidade de métodos em diferentes esferas científicas. Muitos dos cientistas sociais realizavam suas pesquisas e deduções explanatórias tratando o passado como uma coisa de pouco valor e insuficiente no trabalho científico. Vislumbramos o florescimento de novas técnicas narrativas, entre as quais o material fílmico, que passou a ser um referencial das mudanças de ordem metodológica e que, segundo Pierre Sorlin (1977, p.): “[...] devemos nos interessar primeiro pela construção, a transformação do material fílmico em obra cinematográfica. Nesse material, a imagem tem um lugar enorme”.

Peter Burke (2002, p. 12) define a Sociologia como “o estudo da sociedade humana com ênfase em generalizações sobre suas estruturas e desenvolvimentos”, ao passo que a História “é o estudo de sociedades humanas no plural, destacando as diferenças entre elas e as mudanças ocorridas em cada uma com o passar do tempo”.

Os contornos que são apresentados entre ambos os campos do saber adquirem sintonia, e são vistos pelo autor como complementares entre si. Menciona ainda que “a “virada teórica” por parte de alguns historiadores sociais e a “virada histórica” de alguns teóricos são muito bem vindas”.

Entendemos a grande variedade de significados que são atribuídos à palavra “cultura”, bem como as diferentes formas de abordagem presentes dentro da pesquisa historiográfica. Entendemos também a plena ligação entre as nuances metodológicas pertencentes à história social e à história cultural – e o cinema dentro dessa possibilidade de discussão em diferentes

áreas acaba nos permitindo discorrer sobre a teoria cinematográfica como ferramenta que possibilita compreender o recorte histórico em que a trama se desenrola, bem como a representação social e emocional que se desenha a partir do ponto de vista do diretor, o qual direciona nosso olhar em quadros de imagem, diálogos, som e expressões múltiplas.

Retornando à análise sobre a ótica de Peter Burke (2002, p. 39), o autor aponta “quatro abordagens genéricas comuns a várias disciplinas, mas altamente polêmicas em algumas delas”. Essas abordagens são: a comparação, o uso de modelos, os métodos quantitativos e o uso do “microscópio social”. Além disso, o autor discute algumas afirmações pontuadas por Durkheim sobre o método comparativo, que é compreendido pelo sociólogo como sendo a própria sociologia.

Constata-se nesse debate que os historiadores não conseguem fugir de alguns modelos explicativos dentro de seus trabalhos e, dessa forma, retornam à discussão que une a teoria social à história. A discussão proposta na obra de Peter Burke nos oferece uma série de resoluções e explicações de ordem analítica e metodológica sobre o nosso objeto de pesquisa, o qual se debruça sobre obras fílmicas pertencentes a um movimento cinematográfico preocupado essencialmente em criar um padrão estético brasileiro.

Tratamos de amadurecer o processo de compreensão acerca de nosso objeto dentro dos ditames investigativos que se associam à metodologia qualitativa. A reflexão sobre a memória social a partir da análise de algumas entrevistas é um dos pontos destacados no desenvolvimento do trabalho e será abordada no capítulo dedicado a construir uma narrativa a partir dos relatos de pessoas envolvidas no processo de desenvolvimento dos filmes analisados.

Os conceitos centrais que são trazidos por Peter Burke em sua obra tendem a mostrar a amplitude e a importância existentes em diferentes exemplos de historização, as quais seguem sendo explicadas nos subcapítulos, tais como: papel social, sexo e gênero, família e parentesco, comunidade e identidade, classe, status, mobilidade social, consumo conspícuo e capital simbólico, reciprocidade, apadrinhamento e corrupção, poder, centro e periferia, hegemonia e resistência, movimentos sociais, mentalidades e ideologia, comunicação e recepção, oralidade e textualidade, mito. Tais exemplos foram cunhados e utilizados por Bronislaw Malinowski, Karl Marx, Marcel Mauss, Franz Boas, Pierre Bourdieu, entre outros, mostrando entre vários aspectos que a temática discutida deve servir para historiadores e teóricos sociais.

Toda a discussão trazida pelas obras aqui mencionadas é de fundamental importância para pesquisadores da história e das ciências sociais devido ao grande número de

questionamentos que são feitos com o intuito de demonstrar aproximações e distanciamentos entre a história, a sociologia, a composição do espaço e o filme como documento, permitindo assim reconhecer a evolução de conceitos e ferramentas ao longo das gerações. Fomos conduzidos por nosso objeto a adentrar nesse debate. A adequação de nossa metodologia e instrumentalização técnica permanece diretamente associada a um discurso que procura compreender o cinema como algo que pode ser trazido para o campo científico e, nesse sentido, aprimorar análises variadas.

Atualmente, a historiografia vive uma discussão mais ampla que passou a colocar o cinema em um espaço de extrema relevância no campo científico. No Brasil, podemos citar os trabalhos de Jorge Nóvoa, Eduardo Morettin, Mônica Kornis e Marcos Napolitano. Autores que discutem contemporaneamente sobre a sétima arte e sua interdisciplinaridade, a qual acaba enveredando por diferentes campos da pesquisa científica.

Arelados aos conceitos trazidos por diferentes autores modernos, discutimos sobre a historiografia do cinema nacional à luz de autores consagrados nesse campo de pesquisa, tais como: Paulo Emílio Salles Gomes, Alex Vianny, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, Alexandre Figueiroa, Sheila Schvarzman, entre outros.

Em um contexto geral de análise do produto audiovisual, e na medida em que seus signos podem ser utilizados dentro do campo das ciências humanas, observamos que o cinema deve ser estudado sobre vários aspectos analíticos, como os processos de produção, distribuição e exibição que integram a busca por uma definição sócio-histórica do objeto analisado (SORLIN, 1985). Dentro dessa variante, objetivamos reconhecer a narrativa fílmica que se apodera de signos pertencentes a cada localidade em que o filme é desenvolvido, criando uma miríade organizacional de sentidos que se faz presente na produção cinemanovista.

Objetivos e Metodologia

O objetivo geral de nossa pesquisa diz respeito à investigação dos aspectos que nos permitem conceber a relação do perfil identitário brasileiro de uma época por meio da representação social (CHARTIER, 1989), da paisagem e da configuração dos espaços culturais ressaltados no processo de criação de dois filmes que são considerados marcos do nascimento do movimento cinematográfico Cinema Novo: *Rio, 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963). Nesse sentido, traçamos um caminho investigativo e analítico em três objetivos específicos: 1) Esclarecer dúvidas pertinentes à produção audiovisual brasileira antes do

nascimento do Cinema Novo; 2) Compreender o processo de criação dos filmes *Rio, 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963) mediante uma análise estética e também político-cultural da época de seu nascimento, tentando reconhecer a relação entre a identidade e o cinemanovismo; 3) Realizar um estudo aprofundado da dicotomia cultural que opõe historicamente as duas regiões: Sudeste e Nordeste, o urbanizado e o rural, na busca por uma definição da cultura brasileira através da representação social e da configuração do espaço de desenvolvimento das narrativas provenientes de cada filme, refletindo, sobretudo, a partir de conceitos tais como imaginário e cronotopo (PESAVENTO, 2003; BAKHTIN, 1998).

Inicialmente será realizado um levantamento de dados acerca das principais manifestações de cunho político e cultural da segunda metade da década de 1950 e do início da década de 1960 que dizem respeito, respectivamente, aos períodos de lançamento dos dois longas-metragens. A busca por uma releitura da época visa compreender os cenários político e cultural do Brasil com o propósito de categorizar as mudanças sociais que influenciaram os cineastas precursores do movimento cinematográfico Cinema Novo e, mais precisamente, o cineasta Nelson Pereira dos Santos na criação de dois dos seus principais filmes.

A pesquisa metodológica está dividida em três partes distintas: a) leituras bibliográficas em torno dos avanços das pesquisas em torno da relação cinema-história e do Cinema Novo brasileiro; b) análise em acervos públicos e particulares; c) entrevistas com as pessoas que participaram da elaboração dos filmes de forma direta (atuando no elenco) ou de forma indireta (bastidores). Será traçado um caminho metodológico entre o resgate jornalístico e a cinematografia do período em destaque a fim de melhor compreender a época e o percurso estético que influenciou os cineastas cinemanovistas em suas buscas por um padrão de cinema originalmente brasileiro.

No que tange às fontes históricas, nosso objetivo é fazer um cruzamento das mesmas, utilizando a documentação impressa de jornais e revistas da época que mostraram os lançamentos e premiações dos filmes, e a pesquisa em jornais e revistas de acervos particulares. A partir desse resgate será desenvolvida uma ligação com as entrevistas a serem realizadas com pessoas que ajudaram no processo de criação dos filmes.

Esta pesquisa pretende enveredar ainda por campos de análise específicos, como as artes visuais, o filme como documento e a história social da arte, conforme os trabalhos de Marc Ferro, Pierre Sorlin, Walter Benjamin e Ismail Xavier. A produção de filmes da primeira fase do Cinema Novo balizará nosso debate, o qual pretende indagar também sobre a industrialização da cultura, colocando a produção cinematográfica na vanguarda da modernidade. Recorreremos a autores dos campos de estudo da oralidade e da memória para

organizar a metodologia das fontes orais que serão incorporadas ao nosso trabalho, sob a luz de Jacques Le Goff e Paul Thompson.

As fontes impressas antes mencionadas permanecem mantidas em acervos distintos, públicos e particulares, e dizem respeito ao andamento das produções e aos prêmios conquistados pelos dois longas-metragens em períodos históricos diferentes. Parte da documentação referente ao filme *Rio, 40 Graus* está presente em acervos no Rio de Janeiro e São Paulo: Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional do Brasil, Museu da Imagem e do Som de São Paulo. Tais acervos trazem um grande número de edições impressas que mencionam a repercussão obtida com o filme durante os anos de 1955-56. Os mesmos jornais também abriram espaço para discutir o movimento cinematográfico cinemanovista e as características de seus cineastas.

Os acervos que apresentam o maior número de edições de jornais e revistas a respeito do filme *Vidas Secas* estão presentes em Alagoas, na prefeitura de Minador do Negrão (onde o filme foi realizado), na Casa Museu Graciliano Ramos, situada em Palmeira dos Índios, e em arquivos particulares existentes na cidade. Essa pesquisa tem como finalidade a busca por reportagens referentes ao andamento das filmagens no interior de Alagoas e como se deu o processo de interação entre equipe técnica e moradores da região durante os anos de 1962-63.

Uma ampla pesquisa também foi desenvolvida em meio digital através do banco de dados público da Cinemateca Brasileira que, mesmo passando por um período de sucateamento, permanece com um vasto banco de dados acerca da produção audiovisual brasileira.

Existe ainda um grande número de edições antigas de famosas revistas estrangeiras especializadas em cinema que publicaram matérias sobre a estética do Cinema Novo brasileiro e seus principais cineastas, como é o caso da revista francesa *Cahiers du Cinéma*.

A investigação da memória cinemanovista repousará no agrupar de relatos e depoimentos dos antigos participantes (cineastas, atores e atores não profissionais) do movimento e, em outro momento, dos que ainda se inspiram em seus traços estéticos na criação de seus filmes.

A questão primordial apontada no processo de captura de dados memorialísticos entre os entrevistados é a de entender como as lembranças estão sendo expostas, como estão agrupadas na memória dos indivíduos, e qual é a melhor estratégia para a reconstituição dos fatos investigados. A memória resgata as situações e emoções individuais, e é através da História que essas informações devem ser trazidas à esfera pública. Nosso trabalho será o de

estabelecer um recorte cultural e metodológico que viabilize o acesso detalhado ao processo de feitura dos filmes selecionados, permitindo conhecer os detalhes que não foram publicados pela imprensa ou que não vieram a público.

A pesquisa em depoimentos contém 2 (duas) entrevistas com antigos moradores do município de Palmeira dos Índios que atuaram no filme *Vidas Secas* ou participaram prestando auxílio nos bastidores: Jorge Vieira (figurante) e Ivan Barros (bastidores).

Além dessas, mais 2 (duas) entrevistas com pessoas envolvidas na produção do filme *Rio, 40 Graus* e que mantiveram contato direto com Nelson Pereira dos Santos: Luiz Carlos Lacerda (cineasta) e José Barroso (esposo da atriz Cláudia Morena que faleceu em 2021). E ainda 2 (duas) entrevistas com cineastas influenciados pelo movimento cinemanovista: Beto Brant e Ney Santana (filho do cineasta Nelson Pereira dos Santos).

A análise de depoimentos e entrevistas realizadas para este trabalho soma-se com o conteúdo de entrevistas disponíveis na internet, em sites especializados em cinema, e em revistas eletrônicas de teor acadêmico. Essa análise visa destacar alguns relatos que entendemos serem importantes para compreender como a produção dos filmes foi desenvolvida no então período.

Buscando uma melhor representação da época das produções e das tantas mudanças sociais e políticas ocorridas antes do regime militar iniciado em 1964, optamos pela utilização de algumas entrevistas atuais para a reconstrução da memória do período em questão. As entrevistas que fazem parte deste trabalho seguem os diferentes conceitos existentes nos mais recentes manuais de história oral. As mesmas são analisadas por meio de uma síntese entre as questões da pesquisa, os resultados obtidos a partir dos dados advindos do levantamento empírico e os aportes teóricos adotados.

Em suma, este trabalho nasce da luz propagada pela “Nova História” e por seus pesquisadores que ousaram observar além de seu tempo, estendendo suas análises não apenas pelos antigos campos óbvios e frios de metodologias antigas da academia, mas para o futuro e o esplendor da comunhão entre as diferentes áreas das ciências.

Fontes de pesquisa e historiografia da relação cinema-história

Este trabalho está associado à Nova História (*Nouvelle histoire*) e às diferentes tendências que evoluíram dos estudos da terceira geração da Escola dos *Annales*, as quais proclamaram uma nova temática de estudos: a família, a morte, a cultura popular, a história oral, os imaginários, etc. Dentro das temáticas inovadoras surgiram diferentes pesquisadores

que se tornaram célebres, dentre os quais: Marc Ferro, Jacques Le Goff, Jean Delumeau, François Furet e George Duby.

A bibliografia está agrupada em três linhas metodológicas: a) estudos a partir da teoria cinematográfica e sua ligação com a História (Marc Ferro, Michel de Certeau, Walter Benjamin, Mark Cousins, Marcel Martin, Christian Metz), e o Cinema Novo como um marco na evolução da arte e crítica ao cenário sócio-político brasileiro das décadas de 1950 e 1960 (Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernardet, Ismail Xavier, Marcelo Ridenti); b) os estudos que procuram evidenciar as características existentes entre a representação social e a história oral (Roger Chartier, Jacques Le Goff, Joël Candau, Michael Pollak); c) estudos que relacionam os distanciamentos e as proximidades peculiares da cultura nordestina e a do resto do país em termos políticos, sociais e também de ordem espaço-geográfica, munindo-se da narrativa audiovisual (Durval Muniz, Renato Ortiz, Bakhtin, Foucault).

No que diz respeito ao trabalho de campo, este se dá a partir de visitas a acervos públicos e privados, entre os quais: o Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), localizado em Maceió; os acervos de arquivos das prefeituras de Palmeira dos Índios e Minador do Negrão, no interior de Alagoas; o acervo da Casa Museu Graciliano Ramos e do jornal Tribuna do Sertão; o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro; a Biblioteca Nacional do Brasil (BNDigital); arquivos provenientes do Museu da Imagem e do Som e da Cinemateca Brasileira, ambos situados em São Paulo, e ainda os arquivos provenientes de acervos particulares de pessoas envolvidas nas filmagens dos longas-metragens.

A Nova História abriu um leque de possibilidades de diálogo com diferentes ciências: sociologia, literatura, geografia, psicologia, e tantas outras áreas do conhecimento. A amplitude da visão historiográfica desenvolveu um súbito amadurecimento de diferentes perspectivas teóricas. O método de pesquisa apontava para o futuro e os pesquisadores seguiam em ritmo frenético dentro da academia. Diferentemente da “História Total”, que colocava o homem e suas relações com o meio como ponto central das discussões, a Nova História surgiu com o intuito de investigar as mentalidades e imaginários no processo de evolução temporal.

A *Escola dos Annales* desencadearia uma luta contra a história tradicional chamada de “historicizante”, ou segundo François Dosse (2003, p. 327): “de história historicizante (...) tratava-se, portanto, de se afastar o sujeito para quebrar o relato historicizante e fazer prevalecer a cientificidade do discurso histórico renovado pelas ciências sociais”. Podemos

concluir que os *Annales* renovaram o campo da análise histórica gerando um intercâmbio direto com as demais ciências sociais.

A obra *A História em Migalhas* (2003) de François Dosse, lançada em 1987, foi o grande marco na ruptura entre as antigas tendências dos *Annales* e a nova geração de entusiastas artesãos da História que foi chamada de *Nouvelle Histoire* (Nova História).

Diversos pesquisadores oriundos da terceira geração dos *Annales* promoveram mudanças significativas, como Jacques Le Goff, que propôs uma reordenação das abordagens e dos temas históricos, e Michel De Certeau, que desenvolveu uma análise mais profunda do cotidiano mediante um novo olhar sobre as escolhas dos sujeitos e suas relações com a cultura material existente em diferentes contextos históricos, como: “apropriação cultural” e “construção cultural” que trouxeram inúmeras possibilidades de pesquisa.

O presente trabalho também pretende dar espaço ao debate sobre a memória social e o cinema. As memórias que constituem seu objeto são as memórias físicas (espaços) e memórias vivas (pessoas), a partir das pesquisas de Jacques Le Goff e Marc Ferro que, na terceira geração da *Annales*, sistematizaram formas e ferramentas acadêmicas, abrindo espaço, como anteriormente citado, aos diferentes campos metodológicos. É neste aspecto que nosso trabalho é construído mesclando o nosso percurso com diferentes autores, como Ecléa Bossi, Michael de Certeau, Marcelo Ridenti, Ismail Xavier, entre outros.

Tomando por base conceitos de cultura, memória social e cinema (cinemanovismo), diferentes leituras foram realizadas com o intuito de melhor definir a cultura cinematográfica das décadas de 1950 e 1960 que proclamaram uma nova vertente artística de crítica social com a criação do cinemanovismo (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos). As diferentes manifestações artísticas encontraram no cinema uma forma de validação jamais imaginada. A difusão realizada pela propaganda fílmica viria a alcançar todo o globo.

Dentre os exemplos que poderiam ser citados para se tentar descrever a realidade social, utilizaremos a realidade que nasce no cinema, esquematizada dentro das narrativas criadas em cada história. A linguagem fílmica tem como principal objetivo promover uma impressão específica da realidade. “O real que o cinema reconstitui através da projeção faz parte, ao mesmo tempo, do universo das nossas representações mentais (simbolismo) e do mundo real” (ARAÚJO, 1995, p. 33).

O cinema opera coletando imagens da vida social que mais tarde são agrupadas por um montador, o qual é responsável pelo produto final, ganhando uma visão de mundo distinta. Como afirma o historiador Marc Ferro (2010, p. 31) sobre o cinema: “A câmera revela seu funcionamento real, diz mais sobre cada um do que seria desejável mostrar. Ela

desvenda o segredo, apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas.”.

O filme redefiniu o sentido do real, tornando-se documento e material de análise direta da história humana, inspirado na vida e construído através da imaginação do ser humano e do seu desejo por contar histórias, inserindo em determinados grupos uma série de conceitos políticos, culturais e filosóficos. As telas carregariam consigo o poder da linguagem através da imagem, incidindo-se nos processos estruturais que formam o pensamento social, criando representações que agiriam no âmago dos grupos, como explica Walter Benjamin (1987, p. 174) em *Mágia e técnica, arte e política*: “O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana.”. Foi através do jogo estabelecido entre equipe montadora do filme e público espectador que o cinema alcançou significância, seja ele o cinema expressionista alemão, a *Nouvelle Vague* francesa ou o cinemanovismo brasileiro.

Utilizando elementos provenientes de pesquisas de teóricos específicos, será realizada uma reflexão sobre o cinema e o seu potencial enquanto linguagem e documento histórico que reúne em sua essência atributos de ordem histórica, social, cultural e artística, enfatizando a necessidade de se explicar os elementos que viriam a gerar o Cinema novo brasileiro e os fundamentos que impulsionaram a revolução artística do mesmo.

A partir dos estudos feitos por Alexandre Figueirôa, em seu livro *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*, é possível compreender qual era a pretensão dos jovens cineastas brasileiros com a criação de um estilo de filmagem totalmente novo, o qual se diferenciava da estética comercial norte-americana.

Dentro da pesquisa de Figueirôa pode-se perceber como a crítica europeia observava o cinemanovismo, o qual oferecia uma essência que girava em torno da crítica social e política com produções de baixo orçamento. O livro *A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema* de Pedro Simonard permitiu analisar o cenário político e cultural brasileiro existente no decorrer do final da década de 1950, quando o Cinema Novo viria a nascer. Por meio de um grande número de entrevistas reunidas em sua obra, pode-se compreender como os pioneiros do movimento vieram a se reunir em torno do ideal que consistia em criar um tipo de filmografia totalmente nacional.

Prosseguindo com a proposta de reunir nesta pesquisa um arcabouço teórico válido, será realizada uma reflexão sobre a linguagem cinematográfica e o poder que a imagem exerce sobre o público, sob a luz da obra intitulada *A significação no cinema*, de Christian

Metz. A obra de Metz permite avaliar os diferentes signos cinematográficos e a relação exercida por eles na construção da realidade.

Os estudos feitos a partir da obra *Magia e técnica, arte e política*, de Walter Benjamin, contribuem diretamente com nossa reflexão, que coloca o cinema e o movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo em destaque. A tentativa é de associar características dos dois conceitos com as pesquisas que se voltam para as representações sociais, e, por meio delas, tentar abrir o campo da pesquisa sociológica e histórica que tem como objetivo analisar as relações criadas entre os homens, aqui refletidas sobre a luz do cinema e da pesquisa em história oral e memória.

Os debates entre memória e linguagem enveredam para uma discussão específica sobre cognição – a linguagem (narrativa) se configura como um lugar de materialidade da memória (recordação). A utilização da memória como fonte de pesquisa auxiliadora das ciências sociais (dentro do campo da metodologia qualitativa) data da Grécia antiga. O poder elucidativo propiciado pelo uso de relatos de indivíduos que presenciaram um acontecimento não é uma técnica que pode se considerar moderna, tendo em vista as figuras de Políbio, historiador grego que entrevistou veteranos de guerra com o intuito de recriar situações referentes a combates na Grécia antiga e a de Tucídides, que escreveu *História da Guerra do Peloponeso*, em que foram reunidos comentários de soldados que estiveram no front de batalha, tendo sido ele próprio testemunha da guerra.

A evolução das diferentes culturas e as diferentes formas de analisar a troca de informações entre as mesmas através de um recorte temporal são temáticas abordadas por Michael Pollak (1992, p. 202) como, por exemplo, sobre os lugares: “Existem lugares da memória, lugares particularmente ligados a uma lembrança, que pode ser uma lembrança pessoal, mas também pode não ter apoio no tempo cronológico.”.

Jacques Le Goff (1924 – 2014) em sua obra *História e Memória*, que se tornou um clássico no meio acadêmico mundial, ofereceu-nos uma demanda gigantesca de conceitos e especificações acerca da história oral e suas múltiplas funções: “O estudo da memória social é um dos meios fundamentais de abordar os problemas do tempo e da história, relativamente aos quais a memória está ora em retraimento, ora em transbordamento” (LE GOFF, 1996, p. 426). Os estudos de ambos os pesquisadores norteiam o processo de reconhecimento das memórias comuns que surgem dos meios sociais analisados em nossa pesquisa.

Em meio à exploração dos múltiplos conceitos de memória, encontramos a reflexão realizada por Joël Candau (2011), em sua obra *Memória e Identidade*, que nos aproxima diretamente do objeto analisado, traçando um caminho revelador da memória coletiva que nos

permite criar uma narrativa de acesso à identidade dos grupos analisados, sendo essa memória por ele definida como uma memória forte ou “memória massiva, coerente, compacta e profunda”.

Composição da tese

No primeiro capítulo de nosso trabalho, tratamos de revelar parte do percurso histórico da produção cinematográfica brasileira, com o intuito de destacar o marco definidor da sétima arte no Brasil do final do século XIX. Essa busca está longe de criar uma historiografia do cinema nacional, apenas intenta refletir acerca dos primeiros artesãos das imagens em movimento, e se houve de fato a edificação de uma cultura cinematográfica antes do Cinema Novo, se de fato houve, somos levados a desenvolver questionamentos tais como: quem foram os pioneiros e o que filmavam? E qual era a interpretação do público que frequentava a sala de exibição, esse público se identificava com os filmes nacionais? Dentro de concepções envoltas da relação cinema-história, orientamos nossa ótica historiográfica a partir do reconhecimento do filme como documento (FERRO, 1971). Inicialmente, alicerçamos nossa reflexão a partir dos trabalhos de Alex Viany (1959), Paulo Emílio Gomes (1986), Jean-Claude Bernardet (1977) e Ismail Xavier (1993) com o intuito de compreender o período de surgimento do cinema no Brasil e sua ligação com a cultura nacional.

Questionamentos válidos e introdutórios nos auxiliaram numa busca que carece de informações válidas e documentos precisos, tendo em vista o sucateamento do campo de produção artístico brasileiro em que o cinema amarga o esfacelamento de sua memória – algo que não é novidade nesse campo de pesquisa, mas que, segundo o historiador Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p. 8), o pioneirismo dessa prática já foi ultrapassado:

Escrever sobre cinema brasileiro não é mais uma tarefa pioneira: já se constituiu no país um pequeno público leitor familiarizado com algumas dezenas de nomes de cineastas e títulos de filmes. É óbvio que essa enumeração não teria qualquer poder evocativo para o leitor estrangeiro.

O Cinema Novo ousou redefinir o perfil indenitário nacional. O filme que inaugura suas bases estéticas é *Rio, 40 Graus*, lançado em 1955, que explora as favelas cariocas e os contrastes entres as diferentes classes sociais no Rio de Janeiro. Segundo Helena Salem (1996, p. 181-182), em sua obra *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema nacional*, sobre a busca do cineasta pela brasilidade e a criação de Vidas Secas para o cinema:

“transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor”.

Entre os dois filmes do mesmo cineasta, e em diferentes períodos de tempo, nós temos em *Rio, 40 Graus* (1955) o moderno evidenciado na metrópole, onde os desvalidos socialmente se desesperam a cada dia a fim de sobreviver em meio à selva de pedra carioca com todas as adversidades de uma grande cidade. Enquanto em *Vidas Secas* (1963) somos conduzidos até o sertão nordestino, como uma releitura da sociedade que agonizava em silêncio ininterrupto, descrita por Graciliano Ramos.

Os estudos recentes que têm surgido no cenário acadêmico em torno da criação de ambos os filmes permitem compreender os diferentes caminhos utilizados pelos idealizadores do movimento cinematográfico na elaboração dos dois filmes, no entanto, não tendem a abrir espaço para um estudo aprofundado das memórias física e viva das quais emergiram toda a tendência estrutural que fundamentaram tais obras, nem respondem em que medida esse período mantém relação com a identidade brasileira por meio da representação social.

Ambos os filmes se apoderaram de espaços sociais e criaram um espaço totalmente novo e hostil que ganhou forma e direcionamento crítico extremamente relevante. As lentes trataram de mostrar detalhes aparentemente inexistentes ao mundo: de um Rio de Janeiro de cartões postais festivos e carnavalesco, mas que também tem a favela com seus becos e bolsões de pobreza; e de um sertão coronelista com fazendeiros escravocratas e de famílias que vagam pelos desertos tentando sobreviver. Dois tipos sociais são ressaltados, do malandro carioca até o retirante nordestino, separados pela geografia e unidos pelo sentimento de sobrevivência em meio aos percalços do cotidiano urbano e rural.

Prosseguindo com nosso percurso que ilustra a produção cinematográfica brasileira, adentramos na seara de discussão a qual nos apresenta o movimento cinematográfico cinemanovista. Objetivamos analisar, na segunda parte de nosso trabalho, quais são os elementos característicos do movimento em questão que o definem como algo puramente revolucionário e que se volta para a propagação de ideais provenientes da cultura.

O momento de nascimento desse movimento destinado à produção audiovisual de cinema crítico rompe o período de produções idealizadas até então entre os filmes carnavalescos e chanchadas que marcaram o desenvolvimento de filmes através de empresas como a Atlântida e a Vera Cruz. E mesmo já sendo sabido que, de fato, a produção demonstrou lampejos de crescimento, tendo levado um grande público até as salas de exibição, o tipo de cinema desse período não parecia ter nenhuma pretensão de desenvolver

uma arte essencialmente nacional, segundo teóricos como Jean-Claude Bernardet (1977; 2008).

Esse trabalho vai buscar ferramentas analíticas no dissecar das obras fílmicas criadas por um mesmo cineasta, oriundo de um movimento cinematográfico que ousou determinar a importância de nossa cultura, mostrando-a na grande tela, como um espelho, com costumes e particularidades que não encontram moldes em outra cultura.

O Cinema Novo foi amplamente influenciado pelo *Neorealismo* italiano (temática crítica) e a *Nouvelle Vague* francesa (tipo de produção). Um grupo de jovens cineastas passa a organizar grupos de discussão sobre a problemática da criação cinematográfica, da captação de recursos até a execução da produção. Entre estes cineastas se encontram o baiano Glauber Rocha e o paulistano Nelson Pereira dos Santos, profundamente preocupados com a estética do cinema nacional da época que apresentava produções caras, como as da Vera Cruz, e de teor cômico, como as chanchadas.

O novo movimento carregava os ideais de uma revolução com o intuito atingir as estruturas de um estrangeirismo que ousava deformar a cultura brasileira. Nesse sentido, vemos uma nova estética de produção audiovisual criada por intelectuais desse período. Segundo Sidney Leite (2005, p. 103):

O Cinema Novo funcionou à margem dos esquemas industriais de produção e distribuição. Tal fato se deu em grande medida por opção ideológica. Os diretores cinemanovistas não acreditavam que filmes concebidos segundo os paradigmas da indústria cultural tivessem a capacidade de levar às telas seus projetos revolucionários, tanto do ponto de vista político como estético, pois os dois projetos implicavam, entre outros aspectos, a experimentação de uma nova concepção de tempo e uma outra lógica para o pensamento, estranhas aos filmes de apelo comercial, voltados em sua maioria para a gratificação e o entretenimento.

Os temas das novas produções deveriam estar voltados para o reconhecimento da cultura nacional, distanciando-se do estilo americano, e com abordagens ligadas ao subdesenvolvimento do país, com o objetivo de criar uma imagem do povo brasileiro e da brasilidade, a qual desaparecera aos poucos em meio às mudanças de cunho econômico e à cultura estrangeira. Um sentimento político de pertencimento e afirmação de traços da cultura, os quais haviam sido violentados pelas bruscas mudanças e adaptações do cenário econômico e político brasileiro, começa a nascer entre os artistas, os intelectuais e os cineastas da época, movidos, em grande parte, pelo “romantismo revolucionário” que se tornou bandeira de manifestação popular (RIDENTI, 2000, p. 33).

Os dois filmes não vigoram como mera reprodução da vida em locais geograficamente distintos entre si. São, antes de tudo, reproduções do caos social que figura nos espaços diferentes, alimentados pelo mesmo desejo de sobrevivência dos desfavorecidos. Nelson Pereira dos Santos fez surgir dois longas-metragens em épocas e espaços distintos, os quais estão associados diretamente pelos problemas enfrentados em cada região, realizando uma crítica direta às bases políticas da época e ressaltando traços da identidade brasileira, observada em dois espaços geográfica e culturalmente diferentes. Separados e dotados de construções históricas que se entrelaçam formando uma imagem da cultura nacional: devolver ao colono a sua imagem ou reeducar sua percepção para uma autoanálise de suas origens – devolver ao homem colonizado a sua dimensão humana (ORTIZ, 1985, p. 60).

A construção de uma identidade nacional passa a ser erguida pelos ideais e ideologias defendidas por um movimento cinematográfico que não apresentava uma postura equivalente à estética da caríssima indústria cinematográfica mundial. A criação de filmes pelas mãos dos entusiastas cineastas estava totalmente voltada para o baixo orçamento, para a exploração dos espaços públicos que explodiam em detalhes, sem o maquiagem do set de filmagens, e com a utilização, quando possível, dos “não-atores”, das figuras típicas de cada lugar filmado, quase que de forma documental, inserindo-se no cotidiano das massas, ressaltando suas particularidades e estabelecendo um estilo.

O cinema, que desde sua origem tem características elitistas intrinsecamente associadas à sua produção, por se tratar de uma arte cara, e que sempre utilizou recursos e equipes gigantescas, passava a ser impulsionado pelos cineastas brasileiros com um baixo custo, o qual se misturava à síntese afirmativa dos problemas aos quais eles se propunham a investigar, “um projeto que se realiza na política da fome”, preocupado com os que passam fome (ROCHA, 2004, p. 67).

O filme, por ser um elemento modernizador, sempre teve ligação direta com a construção do perfil identitário de um povo, estabelecendo vínculo direto com o progresso ou industrialização. A noção de objetividade visual, que determina um tipo de realidade dotada de características as quais adquirem significação para o espectador, e a sensação de representação da realidade existente em um dado momento histórico são os elementos construtores da sétima arte, e é através dela que a imagem em movimento adquire vida (XAVIER, 1978, p. 23).

A produção cinematográfica reconhecida como atividade cultural é deveras importante no processo de compreensão dos fatores modeladores da identidade. As peculiaridades evidentes nos arredores dos espaços de criação dos filmes objetivaram uma

busca minuciosa de obras que permitiram separar distintamente os diferentes traços culturais das regiões em destaque.

Em nosso trabalho de reconhecimento da relação entre a produção audiovisual cinemanovista e a identidade brasileira, adentramos no campo de reflexão da memória social. Um levantamento de dados inicialmente realizado permitiu estruturar um caminho que perpassou pelo campo da história oral, do resgate memorialístico (entrevistas) e pelas produções cinemanovistas do final da década de 1950 (marco inicial) e 1960 (com grande número de produções realizadas no Nordeste) com o intuito de suprimir uma lacuna na historiografia do Cinema Novo brasileiro que repousa no inconsciente coletivo, e que vem à tona através das memórias relativas à produção e do discurso proveniente dos críticos da época.

Assim, é preciso atentar para o recorte temporal utilizado que tem como parâmetro delimitador os períodos da segunda metade da década de 1950 e os primeiros anos da década de 1960 até o lançamento do filme *Vidas Secas*, em 1963, antes do início do regime militar, em 1964. Nos concentramos neste recorte temporal a fim de estabelecer um marco de transição entre as comédias carnavalescas (chanchadas) dos anos 1940 e como se deu o processo de desenvolvimento do cinemanovismo no final da década de 1950. Não adentramos diretamente no período de surgimento das chamadas comédias eróticas (porno-chanchadas) porque o seu surgimento data da década de 1970, o que acaba ficando fora do recorte preestabelecido⁶.

Na busca por desenvolver uma reflexão mais precisa acerca dos relatos de memória, e em que medida eles constroem uma representação do período analisado, configurando dessa forma a identidade, recorreremos a Joël Candau e seus estudos acerca do papel fundante das memórias individuais e coletivas, sobretudo em sua obra *Memória e Identidade*, que nos auxiliou no pretense caminho desenvolvido na segunda parte de nosso trabalho, buscando evidências a partir de algumas entrevistas com pessoas envolvidas na produção dos filmes em questão.

Refletindo sobre os três tipos de memória descritos por Candau, a saber: a protomemória, a memória propriamente dita, e a metamemória, encontramos uma definição mais precisa acerca do conceito de memória coletiva, afirmando que a representação de memória pode ser compreendida como “um enunciado que membros de um grupo vão

⁶ Não excluímos da análise geral as porno-chanchadas, pelo contrário, elas são material importantíssimo na compreensão do objeto aqui proposto, no entanto, um debate mais aprofundado desse gênero como categoria cultural acaba fugindo um pouco da métrica temporal antes definida de 1955 até 1963.

produzir a respeito de uma memória supostamente comum a todos os membros do grupo” (CANDAUI, 2011, p. 24).

A reflexão que é desenvolvida dentro do campo da memória nos permite visualizar uma identidade narrativa dos sujeitos envolvidos no processo de criação dos filmes. Dessa forma, é possível revelar, a partir desse acontecimento, o caminho pelo qual os processos identitários são criados.

Por fim, adentramos no último capítulo de nosso trabalho e, mais precisamente, na esfera de discussão que envolve a espacialidade de ambos os filmes. Envolvendo-nos com a crítica social exaltada sobre diferentes aspectos sociais e espaços culturais distintos em sua essência: a favela carioca, urbana e moderna, e o sertão nordestino, rural e atrasado. Espaços antagônicos que apresentam diferentes características e adquirem uma pretensa ligação através do tempo. As memórias que acabam se transformando em relatos nos trazem informações sobre o período em questão, e a elaboração de ambos os filmes serão reveladas em uma busca que nos permita compreender o real sentido da “brasilidade” ressaltada através da sétima arte cinemanovista.

Recorremos aqui a teorias que permitem compreender o território e espaço tangenciado pelo filme através das teorias de Raymond Williams (1989), Raquel Ronilk (1995), Milton Santos (1997), Henri Lefebvre (2006), Anne Cauquelin (2007); da narrativa audiovisual sob a perspectiva de Mikhail Bakhtin (1998) e seu conceito de cronotopo, e Michel Foucault (2015) a partir da heterotopia. Objetivamos na parte final de nossa incursão associar parâmetros relacionados à narrativa audiovisual que adquirem significado junto à lógica do espaço escolhido para o desenvolvimento dos filmes em questão.

Preocupamo-nos em buscar uma definição plausível da instituição cultural e social que originou o distanciamento entre a região Nordeste e a Sudeste, demonstrando as peculiaridades formadoras de uma sintonia frente aos problemas sociais. Diferentemente de outras pesquisas que propõem um estudo desse mesmo tema através de fontes historiográficas convencionais, a pesquisa aqui proposta será ilustrada através da representação social, da memória e do cinema.

Em outra medida explanatória, temos a memória física de tais espaços que está diretamente associada à memória dos indivíduos, reconstruindo os diferentes tipos sociais que atuaram em suas distintas criações – a busca por uma reflexão mais profunda da instituição cultural e social do Nordeste brasileiro em contraposição ao sudeste ilustrada por dois longas-metragens do cinemanovismo brasileiro, ambas criações de um mesmo cineasta. Segundo Turner (1997, p. XX): “O cinema é uma prática social para aqueles que o fazem e para o

público. Em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria [...]”

A reconstrução das memórias do período em destaque foi acessada através da história oral e de entrevistas com cineastas, atores e jornalistas diretamente relacionados às produções em destaque, tendo sido estes previamente selecionados. O conhecimento do processo de execução dos filmes, das contratações e do desenvolvimento de calendários para a execução das filmagens, bem como a interpretação da época em destaque, terá como fonte principal o resgate de lembranças dos principais participantes envolvidos, destacando a memória “como elemento essencial da identidade, individual ou coletiva” (LE GOFF, 1996, p. 476).

Em conclusão, almejamos com este trabalho contribuir para o campo da pesquisa referente à relação cinema-história, como também para o debate existente entre a identidade brasileira e a produção cinemanovista de década de 1960, refletindo precisamente sobre a primeira fase de desenvolvimento do movimento estético que faz uso das regiões Nordeste e Sudeste como palco do desenrolar de suas tramas fílmicas, a partir da dinâmica sociocultural dos espaços nos quais os personagens estão envolvidos, montando obras que se associavam às imagens do cotidiano com o intuito de dizer a este mesmo povo como ele é de fato, e que o mais importante é o reconhecimento de sua brasilidade.

CAPÍTULO I – ANTES DO CINEMA NOVO: A *BELLE ÉPOQUE* DO CINEMA BRASILEIRO EM MEIO À MODERNIZAÇÃO URBANA (1907-1911)

A investigação que dá início a incursão que se avizinha no decorrer de nossa pesquisa procura elucidar, a partir de vestígios históricos e documentos, como as primeiras imagens em movimento foram feitas no Brasil no final do século XIX, mais precisamente em 1898, e em que medida esse efeito passa a desencadear o singelo aprimoramento do registro audiovisual em que o mesmo vai seguir as inúmeras transformações mundo afora e inaugurar uma nova percepção da arte.

Nosso interesse maior é compreender neste primeiro momento como o amadurecimento da técnica de filmagem vai se adequar no início do século XX, e a partir daí seguir aprimorando tendências e estratégias de captação de imagens até chegar à década de 1960, quando temos o surgimento do movimento cinematográfico cinemanovista.

Dentro dessa premissa, situamo-nos na cidade do Rio de Janeiro de 1900, o então distrito federal que se moderniza, como bem afirmou o poeta Figueiredo Pimentel ao criar o lema *O Rio civiliza-se*. O que prossegue sendo desenvolvido no Brasil é um projeto de estruturação e progresso que se opunha aos atrasos deixados pela Primeira República. Nos primeiros dez anos do novo século as artes acompanham as mudanças, fazendo-se presentes no cotidiano expressivo da vida na capital, com seus contornos modernos que referenciam a indústria e os movimentos urbanos como “[...] força poderosa que dá ritmo e intensidade a estes movimentos” (ROLNIK, 1995, p. 71).

Neste estudo preliminar traçamos um caminho que permite compreender a empreitada inicial do processo de adequação da produção de cinema no Brasil, partindo de um processo classicamente rudimentar no qual os primeiros artesãos das imagens em movimento constroem seus primeiros registros, e em seguida observamos o aperfeiçoamento da técnica em meio às grandes mudanças do meio urbano.

Visamos, dessa forma, revisitar fatos que nos ajudam a traduzir conceitos existentes a partir da relação *cinema-história* e como ela acaba transformando a percepção do historiador (FERRO, 2010). Isso dentro de um sentido mais amplo sobre a gênese do cinema mundial e sua essência que passa a remodelar princípios artísticos e traduzir uma arte em um nível jamais alcançado (COUSINS, 2013), além de como, a partir dessa súbita identificação da potencialidade da imagem tangenciada pela tela, o historiador passou a observar o filme além da fonte de prazer estético (NÓVOA; BARROS, 2008).

A importância de se discutir esse período embrionário do cinema brasileiro, no que diz respeito às primeiras imagens registradas, reside, tão somente, na proposta que objetivamos discutir em nosso trabalho, a qual procura evidenciar a identidade nacional a partir da produção audiovisual de uma época.

Propomos, inicialmente, que o processo de reconhecimento da estética cinemanovista deva ser verificado com base no debate sobre os primeiros filmes e o ponto de vista dos primeiros artesãos da montagem que vão construir uma narrativa na qual parte do cinema espetáculo, da mesma forma que vemos mundo afora, e como as características desse produto audiovisual passarão a ser alimentadas por traços culturais e da percepção da realidade social.

Os diferentes contornos que fabricam um produto artístico parecem ser entendidos através dos anseios que compeliram seus artistas a fabricá-los. Nesse sentido, desencadeamos a busca pelo momento no qual é possível observar o empenho dos primeiros criadores da sétima arte e como se deu o desenvolvimento de uma estética que pode ter conduzido o amadurecimento da produção cinematográfica até a consolidação de um produto que apresentasse de fato uma representação da chamada identidade brasileira.

E o que pode ser mensurado a partir desse período de desenvolvimento artístico e cultural, é o fato dele ter sido trazido, em suma, por viajantes brasileiros pertencentes a classes abastadas, tediosos em seu cotidiano ordinário, que regressavam do estrangeiro trazendo na bagagem novas concepções vindas da Europa. Porém, não só brasileiros regressavam – também surgiam diferentes pessoas vindas de outros países para morar ou desenvolver negócios, como empresários, banqueiros e mecenas de todos os tipos, estes mesmos apostavam no crescimento econômico e estrutural do Brasil.

1.1 O discurso histórico e a idade de ouro das primeiras produções no Brasil como período de investigação historiográfica

Partimos de uma premissa que nos faz refletir sobre a chamada idade de ouro do cinema brasileiro, e se é possível compreender esse período introdutório de desenvolvimento da produção, no início do século XX, como algo que viria a se configurar como uma indústria.

O objetivo dessa apreciação introdutória é definir como se originou um discurso histórico sobre o que parece ser o marco inicial na produção de cinema e de que maneira essa produção evolui até o pioneirismo estético desenvolvido pelo movimento cinematográfico Cinema Novo das décadas de 1950/60. Como esclarece Marcos Napolitano (2010, p. 240):

O cinema na História é o cinema visto como fonte primária para a investigação historiográfica; a História no cinema é o cinema abordado

como produtor de discurso histórico e como intérprete do passado; e finalmente, a História do cinema enfatiza o estudo dos avanços técnicos, da linguagem cinematográfica e condições sociais de reprodução e recepção dos filmes.

Esse exercício reflexivo tem o intuito de guiar nosso caminho, orientado sobre as múltiplas interpretações antes realizadas por pesquisadores do campo da ciência História, os quais começaram a se debruçar sobre as potencialidades ensejadas pelo produto audiovisual. É sobre a revelação de um universo reflexivo que passou a ser definido pela imagem em movimento que embasamos nosso objeto, analisando o filme como documento histórico, dotado de artifícios que auxiliam instrumentalmente a composição de narrativas criadas pelo historiador.

A dificuldade em nossa pesquisa se situa tão somente na escassez de dados precisos e de documentação referente ao período em questão, os quais nos auxiliam durante nosso percurso. A precisão de nosso controle analítico e embasamento documental reside em informações advindas de pesquisadores do campo da história, críticos de cinema e jornalistas que teceram comentários acerca das enormes mudanças no Brasil da virada do século XX e, sobretudo, os que mantêm conexão com as artes e o cinema. Fazendo uso das palavras do historiador Paulo Emilio Sales Gomes (1996, p. 7) para exprimir a dificuldade dessa empreitada:

O Brasil se interessa pouco pelo próprio passado. Essa atitude saudável exprime a vontade de escapar a uma maldição de atraso e miséria. O descaso pelo que existiu explica, não só o abandono em que se encontram os arquivos nacionais, mas até a impossibilidade de se criar uma cinemateca. Essa situação dificulta o trabalho do historiador, particularmente o que se dedica a causas sem importância como o cinema brasileiro.

Ao nosso ver, a dedicação às “causas sem importância” expressa por Paulo Emílio Sales parece ser algo que acompanha misticamente todo o trabalho de pesquisa desempenhado pelo historiador, algo que reside acorrentado em sua essência detetivesca e que acaba se tornando o legitimador de todo o seu trabalho. Sobre essa reflexão incorremos acerca da relação cinema-história investigando em que ponto ela está associada com a busca de um referencial histórico do nascimento do cinema brasileiro.

Prosseguimos com o trabalho de relacionar diferentes conceitos que adquirem significância dentro da releitura historiográfica e quais são os suportes encontrados na fabricação dos discursos que se associam à chamada Nova História e às diferentes fontes que passaram a incorporar o ofício do historiador. A partir dessa reflexão, observamos o cinema

como um tipo de ferramenta que passou a servir no processo de elucidação e representação do real que em nosso trabalho vai buscar referência na imagética ressaltada na grande tela e sua técnica particular de contar histórias.

As primeiras experiências que criaram dispositivos fotográficos datam da primeira metade do século XIX. Os primeiros estudos de ótica dos quais surgiram a câmera escura datam do século V a. C., com o filósofo chinês Mozi, que observava a luz e a sombra. A evolução desse processo ainda deu origem à câmera lúcida e à câmera de daguerreótipo, mas o mais importante em termos de reconhecimento desse efeito é, essencialmente, o papel da imagem recortada do real.

Muito embora entendamos que o processo de discussão sobre as formas narrativas possibilitadas pela imagem, bem como a orientação imagética que delas emerge, faz-nos crer que “a foto é tão inapta a narrar que, quando ela quer narrar, ela se torna cinema” (METZ, 2010, p. 62). Nesse sentido, devemos alcançar aquilo de mais notável produzido pela sétima arte que é, sem dúvida, a capacidade de contar histórias em movimento e fabricar espaços imagéticos.

Os inventos de dispositivos que podiam congelar imagens, fabricando fotografias, foram inúmeros durante o século XIX, e a velocidade do cotidiano das massas conduzida pela revolução industrial fez surgir diferentes inventores que foram mais além da imagem estática, dando origem ao movimento do fotograma. Como é mencionado pelo cineasta britânico Mark Cousins (2013, p. 22): “Era uma caixa preta pela qual uma fita se movia, registrando o que via. Posteriormente, fazia-se incidir luz através dessa fita e a ação era projetada e repetida em uma parede branca distante, como se não tivesse se passado tempo algum.”.

Os artesãos dedicados a criar a imagem em movimento do cinema foram muitos, entre franceses, britânicos e americanos, sabendo-se hoje da criação de inúmeros registros, desenhos e rabiscos destinados a entender a óptica, bem como o que dela pode ser feito na criação do movimento na imagem. Reconhecidos entre os precursores das invenções de câmeras e montadores, encontramos os irmãos Auguste e Louis Lumière, citados pelos historiadores como sendo os principais criadores do cinema.

Oriundos de uma família de fotógrafos, os Lumière deram um grandioso passo na fabricação de um dispositivo que podia registrar e projetar imagens. O cinematógrafo marca o início de uma reconfiguração da percepção humana frente à ideia da imagem fotográfica. A data 28 de dezembro de 1895 é considerada por muitos historiadores como sendo a do nascimento do cinema devido à exibição de filmes curtos criados pelos irmãos Lumière em uma sala do Boulevard des Capucines, em Paris.

A exibição de *A chegada de um trem a estação de La Ciotat* (L'arrivée d'un Train En Gare da La Ciotat), causou histeria entre o público pagante ao mostrar um trem chegando à estação: “As pessoas se abaixavam, gritavam ou levantavam para sair. Sentiam a emoção, como se estivessem em uma montanha-russa” (COUSINS, 2003, p. 23).

Inicialmente, não existia uma cadência no desenvolvimento das histórias vistas na tela, a projeção da imagem por si só já criava toda a mística da exibição, uma celebração do novo. Essa forma embrionária do cinema foi chamada por teóricos de *cinema de atrações*, onde a gravação da imagem correspondia apenas ao simples direcionar da câmera, e captação da imagem, de forma estática.

Os realizadores cinematográficos demoraram alguns anos para desenvolver uma narrativa a partir das imagens que eram montadas, bem como o interesse para a configuração do espaço sobre o qual será estabelecida a organização de um enredo.

O problema da forma do filme passa a ser refletido por diferentes realizadores no final do século XIX. Um dos pioneiros no desenvolvimento do plano na filmagem foi o fotógrafo e ilusionista britânico George Albert Smith, com seu filme *The Kiss in the tunnel*, de 1899, no qual vemos a imagem criada pela câmera sobre uma linha férrea, e o avanço passando por um trem em movimento, adentrando em um túnel. Quando a câmera chega até a escuridão do túnel, vê-se um corte e uma nova imagem de um casal se beijando dentro do que parece ser uma cabine do trem. Esse efeito ficou conhecido como “*phantom ride*” (movimento fantasma), e foi uma das primeiras vezes em que se teve a combinação do plano interno e do *travelling* (movimento em que a câmera se desloca aproximando ou se distanciando do objeto). Os filmes com mais de um plano começaram a surgir no final da década de 1890 (COUSINS, 2003, p. 25).

As inovações no processo de desenvolvimento do filme seguiram um fluxo intenso de aperfeiçoamento da técnica de produção, e aos poucos surgiram novos realizadores que se debruçaram mais e mais sobre a exploração do espaço de filmagem. Um dos principais artistas dos primórdios dessa produção foi o francês Georges Méliès, que também era um ilusionista. Vindo do universo do teatro, desenvolveu um grande número de técnicas, as quais envolviam o corte da imagem para a união em outro plano, a pintura do fotograma para se ter cor no filme, e a cenografia que transferia a percepção a um ambiente onírico e abstrato. Somado a isso, poder-se-ia citar também a cineasta francesa Alice Guy-Blanché que dirigiu, em 1896, o que é considerado o primeiro filme com roteiro, *La Fée aux Choux* (COUSINS, 2003, p. 26).

Tantas mudanças na elaboração do filme seguiram um ritmo frenético de construção e montagem durante toda a primeira metade do século XX. Inúmeros cineastas aparecem criando particularidades em seus filmes que estão associadas à utilização da câmera e do seu movimento no espaço. Como afirma Marcel Martin (2005, p. 242):

O cinema trata o espaço de duas maneiras: ou se contenta em reproduzi-lo, fazendo-nos experimentá-lo através de movimentos de câmera (“Com os movimentos de câmara”, escreveu Balazs, “O próprio espaço tornou-se sensível e não a imagem do espaço representada na perspectiva fotográfica”), ou então *produ-lo*, criando um espaço global sintético apercebido pelo espectador como único, mas feito da justaposição-sucessão de espaços fragmentários que podem não ter qualquer relação material entre eles.

E, da mesma forma que o cinema foi conduzido por seus realizadores no processo de exploração do espaço que tangencia a trama, o espectador passou a ter o olhar e a percepção adestrada com o passar do tempo para entender o filme. Isso porque o cinema, enquanto arte, convida para explorar espaços distintos, fazendo com que o espectador venha a se desligar do entorno real no qual se encontra para poder adentrar no perímetro da trama e do conflito que dela nasce, porque “cada uma das artes se baseia numa ilusão parcial de realidade, que define a regra do jogo” (METZ, 2010, p. 25).

O cineasta soviético Sergei Eisenstein (2002, p. 58) sobre a projeção do conflito no espaço: “Com uma intensificação de motivos, o ziguezague da expressão mímica é jogado no espaço circundante, seguindo a mesma fórmula da distorção. Um ziguezague de expressão nascendo da divisão espacial causada pelo homem se movendo no espaço. *Mise-en-scène*.”.

Os primeiros cineastas que perceberam a importância do espaço na organização de uma métrica fílmica passaram a criar as primeiras narrativas. A evolução do cinema no desenvolvimento do contar histórias permitiu o debate sobre a métrica do espaço filmado, e entre tantas especificações de produção que amadureceram e evoluíram com o tempo, surgiram movimentos cinematográficos com suas inovações e possibilidades de se criar novas percepções no tocante à exploração do produto audiovisual.

O Expressionismo alemão (1919), o Neorealismo italiano (1943) e a *Nouvelle Vague* francesa (1959) foram os principais movimentos que redefiniram a forma de construção da sétima arte e, nascido a partir dos traços e da forma como se filmava em tais movimentos, surgiu também o Cinema Novo brasileiro no final dos anos de 1950, que ousou redefinir o olhar sobre o espaço filmado e o que dele poderia ser extraído na configuração de uma reflexão crítica da realidade social. Mas o que existiu antes da explosão cinemanovista deve

ser analisado com o intuito de evidenciar marcos de adequação de todo um ritmo de mudanças que eclodem no final do século XIX e início do século XX.

Na mesma medida em que vemos a explosão da onda de imagens em movimento e exibições em cafés ao redor de Paris, no final do século XIX, temos o grande número de entusiastas que adquirem as famosas máquinas dos irmãos Lumière e passam a compor primeiros filmes – ou, mais precisamente, composições de imagens em movimento registradas ordinariamente no cotidiano.

A produção em larga escala do aparato que gravava imagens lhes dando vida está plenamente interligada aos avanços tecnológicos da virada do século e, nesse mesmo traçado, faz-se importante compreender a influência dessa prática no Brasil, além de como esse interesse por gravar e exibir imagens que se mexiam trafega um longo caminho até a composição de uma estética particular.

As diferentes mudanças tecnológicas trazidas pela revolução industrial originaram um profundo desenvolvimento também no âmbito cultural e artístico, e, nesse sentido, temos o cinema como expressão que nasce essencialmente a partir de tais inovações.

A Revolução Industrial tinha transformado o modo de vida dos moradores das cidades ocidentais. Enquanto as populações urbanas se aglomeravam, as pessoas ficavam mais distanciadas da produção daquilo que consumiam. A vida tornou-se mais móvel. (COUSINS, 2013, p. 21)

A investigação sobre o nascimento das primeiras técnicas de filmagem no Brasil ainda permanece bastante obscurecida pela falta de documentação e de registros que auxiliem no processo de pesquisa. A explosão desse novo conceito de arte que se apodera da fotografia, tornando-a parte de uma composição que em movimento conta uma história, foi algo que se espalhou por todo o mundo. No Brasil surgiram diferentes pontos de produção cinematográfica no período que se seguiu à primeira metade dos anos de 1900.

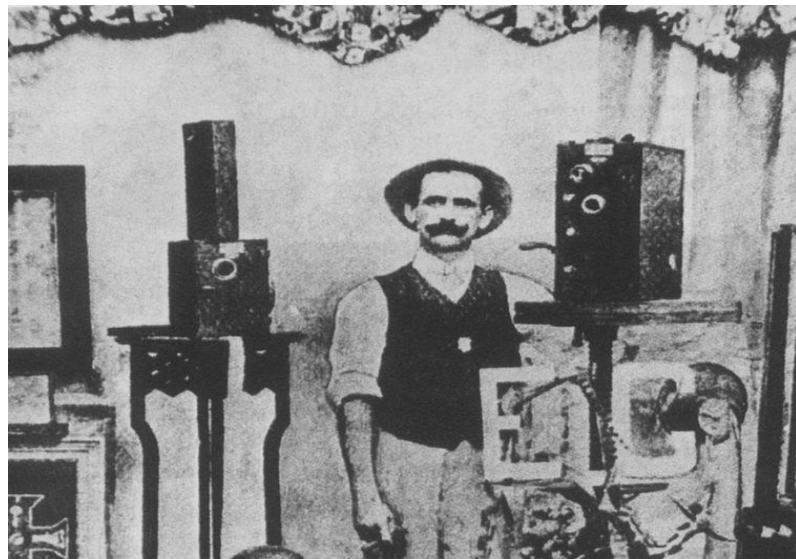
A tecnologia importada que permite a gravação das imagens é fruto da industrialização, de países que controlaram e drenaram riquezas naturais através do processo colonizador. A dependência dos produtos industrializados é algo notável no processo de reorganização do capital e dos modelos de exportação nos quais o Brasil também está inserido. A ironia dessa reflexão é o fato de que a câmera, enquanto objeto que simbolizava a marcha da evolução tecnológica, agora estava a serviço de um processo de descolonização.

As primeiras imagens em movimento criadas no Brasil foram realizadas pelo italiano Afonso Segreto em 1898, que adentrava a Baía de Guanabara a bordo do navio Brésil. Segreto retornava de Bordeaux, na França. Ele havia adquirido um cinematógrafo dos irmãos Lumière

e, segundo relatos, passou a registrar imagens da Baía. A sequência dessas imagens em preto e branco, provavelmente trêmulas, contendo ranhuras, é o primeiro registro de filmagem feita no Brasil, três anos após a primeira exibição de um filme na França pelos irmãos Lumière. Mas, como evidencia Jean-Claude Bernardet (2008, p. 19),

Não se tem provas dessas filmagens improváveis, é vez corrente entre os estudiosos que o nascimento data mesmo de 1898. Pesquisas mais recentes parecem indicar que houve, no Brasil, filmagens anteriores, o que não altera a discussão conceitual e metodológica que segue.

Figura 1 – Afonso Segreto



Fonte: Biblioteca de São Paulo⁷

Entre os pesquisadores que referenciam este episódio como sendo o principal expoente do nascimento do cinema no Brasil estão os historiadores Vicente de Paula Araújo e Paulo Emilio de Salles Gomes que desenvolvem pesquisas evidenciando tal surgimento (BERNARDET, 2008, p. 20).

É a partir de uma linha palpável do dito nascimento que passamos a compreender a gênese da sétima arte no Brasil. O que, seguramente, deve ser tratado na primeira parte de nosso trabalho é o surgimento de uma linguagem rudimentar da narrativa que tem início com os primeiros montadores, mas que não está apta, ainda, a contar uma história, pois o sentido fantasmático apresentado em sua composição já causa alvoroço ao público pelo simples fato de existir. Justamente pelo simples fato de o próprio público ainda não ter desenvolvido a

⁷ Disponível em:< <https://bsp.org.br/2020/06/19/dia-do-cinema-brasileiro-traz-como-marco-filmagem-da-baia-de-guanabara/>>. Acesso em 01/03/2020.

habilidade necessária para compreender a história que possa ser contada pela sucessão de imagens postas em movimento, tampouco havia domínio sobre o material criado por parte dos próprios idealizadores.

Resta a dúvida sobre a originalidade das imagens geradas por Afonso Segreto. O que se sabe, a partir da reunião de informações e dados provenientes de jornais da época, são comentários e alguns furos de reportagem que mencionam essa produção, mas os rolos do filme nunca foram encontrados. Segundo Guido Bilharinho (1997, p. 16), em sua obra *Cem anos de Cinema Brasileiro*:

[...] até a pouco, prevalece a hipótese de que a primazia pertence ao também italiano Afonso Segreto, que a efetua em 19 de junho de 1898, tendo como objeto, ao chegar de navio da Europa, a baía da Guanabara e a cidade do Rio. Segundo a Gazeta de Notícias do dia seguinte, “já ao entrar à barra, fotografou ele as fortalezas e navios de guerra”, conforme citado por Carlos Roberto Souza (“A Fascinante Aventura do Cinema Brasileiro”, in Suplemento do Centenário de O Estado de S. Paulo, nº 43, 25 outubro 1975).

A mesma falta de provas que constatem os tais registros em filme da Baía de Guanabara são também ressaltados por Jean-Claude Bernardet (2008, p. 28), como também uma série de indagações acerca da existência de tal filme:

A notícia menciona uma filmagem, não um filme. Poderíamos interrogar a notícia: como ela foi elaborada? É possível que um jornalista tenha encontrado Afonso Segreto no *Brésil*, de fato os “avisos marítimos” publicados pela imprensa sugerem que embarques e chegadas estavam cercados de intensos rituais mundanos. Mas não se deve destacar que a notícia tenha sido fornecida pela Organização Paschoal Segreto com intuito promocional.

Questões referentes à utilização ou não de película na câmera, se a exposição da luz permitia filmar na luz tropical, se houve realmente a revelação do filme etc., traduzem a incongruência dos fatos acerca de tal episódio, o que, nesse sentido, impossibilita a certeza no que tange ao inaugurar da prática de filmagem em terras brasileiras.

Parece haver, sem dúvida, uma necessidade por parte de uma comunidade de pesquisadores e profissionais que atuam na área cinematográfica de manter um marco histórico, permitindo, assim, desenvolver um controle em torno do discurso gerado, o que possibilita criar uma referência organizadora do nascimento dessa arte no Brasil.

A primeira sala de cinema no Brasil foi criada por Paschoal Segreto, que era irmão de Afonso Segreto. O desenvolvimento dessa sala foi realizado em parceria com José Roberto Cunha Salles. Ela ficava localizada no Rio de Janeiro, na Rua do Ouvidor, tendo sido

chamada de “Salão Novidades de Paris”, em 1897, e o aparelho de projeção era um animatógrafo de criação dos irmãos Lumière (BILHARINHO, 1997, p. 13).

Dentro da mesma correlação de valores analíticos sobre os primeiros passos da arte cinematográfica brasileira, refletimos sobre o discurso histórico e sua relação com a narrativa fílmica. Existem especificações entre o discurso histórico e o discurso formulado por um cineasta, o qual, nesse caso, é composto em filme.

Ambos os discursos se empenham em contar algum tipo de história construída a partir de um trabalho narrativo e imagético. O discurso histórico como resultado de um trabalho de validade científica enquanto que o cinematográfico transpõe imagens em movimento, cortes e emendas que criam uma linguagem. Esses dois discursos estabelecem uma coerência presente na conjuntura sócio-histórica dos seus organizadores, o que segundo Peter Burke (1992, p. 347):

Se os historiadores estão procurando modelos de narrativas que justaponham as estruturas da vida comum pelos acontecimentos extraordinários, e a visão de baixo pela visão de cima, podem muito bem ser aconselhados a voltar a ficção do século vinte, incluindo o cinema (os filmes de Kurosawa, por exemplo, ou de Pontecorvo ou de Jancso). Pode ser importante que uma das discussões mais interessantes da narrativa histórica seja a obra de um historiador do cinema (a obra de Kracauer, já citada). O expediente de pontos de vista múltiplos e central ao Rashomon de Kurosawa. Está implícita em *The Red and the White*, de Jancso, uma narrativa da guerra civil russa em que os dois lados se revezam para capturar a mesma aldeia.

Diferentes autores do campo da pesquisa em história passaram a contribuir com o que se observou em termos de potencial analítico proveniente do cinema. Peter Burke nos oferece uma interessante reflexão sobre a objetividade da forma narrativa do filme. O mais notável dessa relação entre historiador e o que se extrai de um filme é, em diferentes pontos de análise, a narrativa criada a partir do vislumbre do acontecimento filmado:

Visões retrospectivas, cortes e a alternância entre cena e história: essas são técnicas cinemáticas (ou na verdade literárias) que podem ser utilizadas de uma maneira superficial, antes para ofuscar do que para iluminar, mas podem também ajudar os historiadores em sua difícil tarefa de revelar o relacionamento entre os acontecimentos e as estruturas e apresentar pontos de vista múltiplos. Desenvolvimentos desse tipo, se continuarem, podem reivindicar ser vistos, não apenas como mero “renascimento” da narrativa, como denominou Stone, mas como uma forma de regeneração. (BURKE, 1992, p. 348)

Podemos traçar em uma linha histórica os primeiros passos dados pelos artesãos do cinema brasileiro no que ficou conhecida como a “Belle Époque”, com o intuito de demonstrar o percurso tortuoso da fabricação da produção de cinema no Brasil e quais as expressões que se modelam no amadurecimento da técnica, inicialmente como algo do crivo de atrações e que vai mesclando características provenientes de nossa cultura, seguindo uma jornada até o cinemanovismo do final da década de 1950.

Compreender a evolução das fontes no que tange à nossa análise é deveras importante. O cinema brasileiro enquanto fio condutor de nosso debate se insere em um campo analítico tanto como teoria social quanto como documento histórico. Nessa análise de metodologia e de fontes que expõe, no início do século XX, a amplitude conceitual de diferentes ciências, encontramos a definição que ficou reconhecida entre cineastas, críticos e especialistas, que é a de *Belle Époque* da produção cinematográfica no Brasil.

A produção de cinema no Brasil é algo singular, com contornos que muito se assemelhavam aos filmes do circuito norte-americano. É inegável que tenhamos de refletir de forma introdutória sobre os aspectos primeiros que deram origem à produção e à distribuição brasileira para que tão somente possamos avaliar o amadurecimento da arte e sua consolidação, pois segundo Bernardet (2008, p. 31):

A produção desenvolve-se juntamente com a ampliação e consolidação de um circuito exibidor, pois é a partir de 1907 que se multiplicam as salas fixas. A produção provém em grande parte da iniciativa de donos de salas, que se tornam, para usar o vocabulário atual, simultaneamente exibidores e produtores, obtendo o favor do público.

O que nos interessa de fato neste primeiro momento de exploração da produção cinematográfica é o sentido da trama que desenvolve as primeiras histórias filmadas, saindo do cinema espetáculo, em que vemos imagens aleatórias projetadas para unicamente entreter, sem ter muita necessidade de apresentar conteúdos que determinem um começo, meio e fim, e enveredamos para um tipo de cinema criado sobre um enredo, sobre uma perspectiva que floresce e de um público consumidor do produto, seguindo uma linha apresentada por Bernardet, na qual o mesmo cita o crítico e historiador Benedito J. Duarte, que dividiu historicamente o cinema brasileiro em três períodos distintos: a fase do cinema mudo (de esplendor), a do advento do som (decadência), a do renascimento (a era do cinema paulista com a Vera Cruz) (BERNARDET, 2008, p. 33).

É importante destacar em nosso debate sobre a narrativa fílmica e a histórica que, no caso da primeira, é criado um universo ficcional, sem ter a necessária obrigação de ser fiel a

qualquer acontecimento – até mesmo o filme documental que muitas vezes invade o espaço da ficção para contar uma história. Enquanto que a narrativa histórica não pode de maneira alguma ser considerada ficção, porque deve demonstrar total ligação com o acontecimento e seus personagens, elucidando o fato, compromissada com a verdade e baseada em um método. Ou ainda segundo Michel de Certeau (1982, p. 90):

De fato, a escrita histórica – ou historiadora – permanece controlada pelas práticas das quais resulta; bem mais do que isto, ela própria é uma prática social que confere ao seu leitor um lugar bem determinado, redistribuindo o espaço das referências simbólicas e impondo, assim, uma "lição"; ela é didática e magisterial.

A História enquanto ciência traduz seu ritmo que mantém pleno diálogo com o real, ao passo que o cinema cria uma situação na qual somos apresentados a uma composição de símbolos trazidos ao écran que necessitam ser interpretados. Como afirma Marcel Martin (2005, p. 28): “A imagem fílmica suscita, portanto, no espectador um sentimento de realidade em certos casos suficientemente forte para provocar a crença na existência objectiva do que aparece na tela.”.

O que de certo modo impera em nossa análise é o imbricar que correlaciona a forma com a qual o cineasta fabrica seu discurso, nutrido pelo interesse por traduzir eficientemente uma narrativa que, em muitos aspectos, relaciona-se com o discurso – e, nesse caso, muito parecido com o trabalho elucidativo do historiador.

Em nosso trabalho não objetivamos desenvolver uma historiografia do cinema brasileiro mas, em certa medida, nos importamos em apresentar uma linha condutora na qual sejam demonstrados os passos iniciais da ideia de fabricação de imagens em movimento e enredo fílmico feitos de forma conscientizada – não apenas com o intuito de entreter, como no cinema de atrações.

É a partir da evolução das diferentes técnicas que envolvem esse trabalho que o cinema mundial, e também, é claro, o cinema brasileiro, vai acabar inaugurando um novo sentido imagético a serviço da percepção do real. Esse percurso perpassa os filmes mudos posados e cantados (com orquestra) chegando até o aperfeiçoamento de ritmo, montagem, cenografia, entre outras variantes, desenvolvendo um estímulo no público por estar frente à tela agregando sentidos múltiplos.

1.2 O amadurecimento da trama fílmica: As vozes de um cinema silencioso (1900-1920)

Iniciemos aqui a partir de uma citação do jornalista carioca Paulo Barreto – ou João do Rio (1881-1921), na sua coluna semanal de crônicas *Cinematographo*, que era publicada no Jornal carioca *Gazeta de Notícias*⁸:

O panno, uma sala escura, uma projeção, o operador tocando a manivella e ali temos ruas, miseráveis, políticos, actrizes, loucuras, pagodes, agonias, divórcios, fomes, festas, triumphos, derrotas, um bando de gente, a cidade inteira, uma torrente humana – que apenas deixa indicados os gestos e passa leve sem deixar marca, passa sem se deixar penetrar... (RIO, 1909, p.vi)

Essa representação poética das origens do cinema nos convida a refletir acerca do período em que vemos a explosão de modernidade no Brasil da virada do século, e o quanto que o cinema parece agregar não apenas signos estéticos que fabricam imagens, mas também pessoas que se aglomeram frente à projeção de imagens emergindo na escuridão de uma sala.

O sentimento trazido por João do Rio nesse recorte expõe sentidos adversos que apresentam uma cidade e seus tipos que se misturam, formando, como ele bem diz, uma “torrente humana” a qual, vista na tela, pode até parecer menor, mas que carrega um impacto emocional que, a depender de sua narrativa, é traduzida em meio à trama com detalhes e o inaugurar de novos sentidos.

A palavra “trama” é algo que causa estranheza entre historiadores. Segundo Paul Veyne (1998, p. 42): “A palavra trama tem a vantagem de lembrar que o objeto de estudo do historiador é tão humano quanto um drama ou um romance, *Guerra e paz* ou *Antônio e Cleópatra*”. Em meio a essa reflexão de Veyne, intentamos sobre o caminho traçado pelo historiador na construção de seu discurso que, em meio às diferentes vicissitudes orientadoras de sua percepção, traduz conceitos e formula teorias que elucidam acontecimentos, mas que, na mesma proporção, podemos utilizar parte desse exercício reflexivo para analisar a trama, ou o enredo, estabelecido na condução fílmica.

A periodização antes discutida da evolução do cinema brasileiro nos permite estabelecer um pano de fundo sobre os primeiros filmes produzidos no período que se seguiu à virada do século, e sobre quais aspectos eles passam a inaugurar uma percepção que vai conduzindo a imagética ao ponto de estabelecer um começo, meio e fim de suas histórias filmadas. Mas os primeiros filmes criados no mundo e, logicamente, em território brasileiro, não são regulados por uma forma que apresente uma história contada. Isso foi algo que

⁸ As publicações foram realizadas entre agosto de 1907 e dezembro de 1910.

transitou em meios tortuosos até seu aprimoramento. Como bem apontou Marcel Martin (2005, p. 22):

Inicialmente espetáculo filmado ou simples reprodução do real, o cinema tornou-se pouco a pouco uma linguagem, isto é, um processo de conduzir uma narrativa e de veicular ideais: os nomes de Griffith e de Eisenstein são os principais marcos dessa evolução que se fez pela descoberta progressiva de processos de expressão fílmica cada vez mais elaborados e, sobretudo, pelo aperfeiçoamento do mais específico de todos eles: a montagem.

O processo de conduzir uma narrativa aflora entre alguns pensadores e mágicos, como o próprio Georges Méliès, na França, que, dentro da concepção de um cinema espetáculo, passa a utilizar uma série de artifícios dentro de seus primeiros filmes, os quais vão desde os truques de corte e recorte do filme, até a pintura de fotogramas para reproduzir cores.

Essa percepção passa a incorporar características que a fazem se desvincular do estamento de simples espetáculo – em que a câmera era apontada para a cena e a víamos ser desenvolvida como no teatro – e, agora, abre espaço para os planos e ângulos que nos traduzem o emocional da narrativa, como o que antes foi mencionado por Martin (2005) ao se referir a D. W. Griffith e Sergei Eisenstein.

Retornando nosso olhar para o Brasil, analisamos dentro da filmografia dos irmãos Segreto títulos como *Círculo Operário Italiano em São Paulo* (1899), *Largo São Francisco por ocasião de um meeting* (1899) ou *Passagem do Círculo Operário Italiano no Largo de São Francisco de Paula, de volta de São Paulo* (1900), filmes feitos por Alfonso Segreto que refletem os movimentos operários, demonstrando uma condição de desenvolvimento de filmagem através de um interesse ideológico⁹.

Ao se tratar do “engatinhar” dessa técnica que, por sua vez, permite compreender o que de mais íntimo se estabelece na condução de uma trama fílmica, voltemo-nos para o Rio de Janeiro do início do século XX e aos filmes “cantados em que víamos a exibição de pequenos filmes que não apresentavam som, mas que por trás da tela de projeção ficavam artistas ou cantores, narrando ou cantando de acordo com a cena exibida. Segundo Bilharinho (1997, p. 20):

Nesse caso, os artistas postam-se atrás das telas, interpretando, nos momentos azados, as canções pertinentes. O primeiro filme do gênero parece ter sido *Barcarola* (1908), produzido por William Auler, tendo como

⁹ O interesse de Alfonso em filmar um conteúdo que explorava o anarquismo e o movimento operário acaba desagradando seu irmão Paschoal, que termina por enviá-lo para a Europa.

operador Júlio Ferrez e contendo trecho da ópera *Contos de Hoffmann*, “tirado ao natural”, conforme mencionado no citado *Guia de Filmes*.

E, segundo Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p. 11): “Os artistas se postavam atrás da tela, falando ou cantando os textos de maneira a coincidir com as imagens mudas projetadas.”.

O sucesso alcançado pela fita de Auler, do cinematógrafo Rio Branco, faz com que, em 1911, seja produzido *O guarani*, a filmagem geral da ópera, cantada por diferentes artistas. Um tipo de produção de “árias e óperas conhecidas, dubladas por cantores de renome escondidos atrás da tela, como Claudina Montenegro, Antônio Cataldi, Santiago Pepe, Ismênia Mateus e outros.” (BERNARDET, 2008, p. 64). Um sucesso popular que estava mais associado à figura dos cantores e à forma vibrante da ópera italiana. Nesse caso, o que chama a atenção não é o sucesso de um produto cinematográfico, mas algo situado no campo da expressão teatral.

É também do produtor William Auler aquele que é considerado o maior sucesso do gênero, o filme *Paz e Amor* (1910) que teve argumento de Antônio Simples e direção de Alberto Moreira.

Esse período é marcado por inúmeras produções do gênero cantante. Eram filmes que focalizavam duetos e óperas, criando um espetáculo musical que agradava o público em geral. A representação desse tipo de gênero é associada à produção do cinema espetáculo com forte representação teatral, como *Cármem – Ária do Toureador*, *Duo de los Patos*, *Funiculi-Funiculá*, *Una Furtiva Lagrima*, todos produzidos por Auler, no Rio de Janeiro, em 1908 (BILHARINHO, 1997, p. 21-22).

Um cinema originalmente silencioso, mas que, a partir da projeção da imagem, passava a ser cantado e expressava por meio musical os elementos pertencentes à imagem que se via representada na tela;

Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzenta frustração das décadas seguintes. Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastante variados. Predominaram inicialmente os filmes que reconstituíam os crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular. (GOMES, 1996, p. 11)

Os gêneros dramáticos e cômicos que surgem nesse período de circuito de exhibições no Brasil exibem produções nacionais, mas também um grande número de fitas estrangeiras. Nesse processo do desenvolvimento de filmes cantantes é observado o destaque de algumas produções, como também a organização de um circuito de produção industrial por parte dos

países mais desenvolvidos: “Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte.” (GOMES, 1996, p. 11).

Os filmes cantantes se tornaram moda nos países europeus e em diferentes recantos da América. A organização de uma narrativa que explorasse sub-dramas por meio do posicionamento de ângulos de câmera ainda era algo impensado porque, mais uma vez, a ideia da projeção de uma imagem que se movimentava já criava uma forma de espetáculo passível de grande público.

O cinema de atrações colabora com o forte entusiasmo tecnológico da virada do século, que é veloz em suas criações, dando ênfase à própria ideia da luz que se via associada à fotografia, mas que agora, aos poucos, parece querer contar histórias a partir de um conjunto maior de símbolos;

Daqui se descortina a perspectiva dos sonhos fantásticos que a câmera pode fixar. Sempre que no teatro se introduz um cenário imaginário – com nuvens envolvendo o personagem adormecido e anjos espalhados pelo palco – a beleza dos versos deve compensar as falhas do apelo visual. A arte cinematográfica tem aí um importante trunfo. (MÜNSTERBERG, 2018, p. 37)

O cinema carregava em si características que o mantinham preso à essência do teatro, explorando um estilo de *mise-en-scène* associada à narrativa do espaço e do conflito gerado no palco. Na história da evolução da linguagem cinematográfica, o primeiro close-up utilizado por um cineasta foi criado pelo britânico G. A. Smith¹⁰, em 1901, em seu filme *The Little Doctor*, que se encontra atualmente perdido, mas que dois anos mais tarde foi refeito como *The Sick Kitten* (1903). Neste pequeno curta-metragem de um minuto, vemos uma sala, duas crianças e um gato que recebe uma colher de remédio. No detalhe da ação ao se alternar entre o plano aberto que enquadra todos, Smith cria um close-up em que é possível ver uma imagem maior e com mais detalhes da cena (COUSINS, 2013, p. 31).

A partir dessa inovação diferentes cineastas passaram a esquematizar um tipo de linguagem para traduzir o emocional em diferentes situações filmadas. Em se tratando do cinema brasileiro, o filme que inaugura o estilo de ficção, com a montagem utilizando planos diversos, é *Os Estranguladores do Rio* (1908)¹¹, dirigido por Francisco Marzullo, o qual conta uma história baseada em um acontecimento real no Rio de Janeiro em que dois adolescentes,

¹⁰ Cabe ressaltar que G. A. Smith era ilusionista, psicólogo e astrônomo.

¹¹ Contendo 700 metros e 17 quadros, passou a ser considerado um dos primeiros filmes de longa-metragem de todo o mundo. (BILHARINHO, 1997, p. 19).

sobrinhos do proprietário de uma joelheira, foram brutalmente assassinados por uma quadrilha de assaltantes.

Os filmes que compõem essa fase do cinema brasileiro passam a explorar acontecimentos reais na esfera do crime e que haviam alcançado destaque em páginas policiais. Conforme Bilharinho (1997, p. 19):

Dado o sucesso de *Os Estranguladores*, inaugura-se, no país, a voga de filmes baseados em crimes verídicos, muitos dos quais filmados nos próprios locais dos acontecimentos, sendo um deles lançado apenas uma semana depois da ocorrência. (BILHARINHO, 1997, p. 19).

Neste mesmo período ainda se destaca *O Crime da Mala* (I), que foi produzido pela Empresa Cinematográfica Paulista, contando a história do assassinato do comerciante Elias Farah, cometido pelo seu sócio Michel Trad, onde o corpo do comerciante foi colocado dentro de uma mala. O acontecimento real que teve grande repercussão na mídia em 1908 ganhou produção cinematográfica em diferentes sequências, sendo ficções com aproveitamento de cenas documentais filmadas: *O Crime da Mala* (II), produzido por Francisco Serrador, *A Mala Sinistra* (I), produção de Labanca, Leal & Cia, e *A Mala Sinistra* (II), produção de Marc Ferrez.

Outros filmes de ficção explorando crimes reais também foram: *Um Drama na Tijuca*, sobre um crime passionai ocorrido na Tijuca em 1906, e *Noivado de Sangue*, baseado no crime ocorrido em São Paulo, na Galeria do Cristal, em que uma professora degolou seu ex-amante, ambos filmes produzidos pela *Labanca, Leal & Cia*, no Rio de Janeiro, em 1909.

Uma análise do período silencioso da produção cinematográfica no Brasil nos permite reconhecer o lento processo de organização da narrativa do filme que está a serviço de uma grande composição de significados, e entre o filme cantante e o cinema experimental de ficção observamos o quanto a estrutura criada não está mesclada com o interesse do público, que parece desejar algo mais real, mais abrangente em termos de algo cantado (filme cantante com orquestra), ou mesmo no sentido de exploração de um caso real (filmes criminais).

No caso dos filmes de teor criminal, o público já tinha ciência do ocorrido porque viu nos jornais os furos de reportagem apresentando as minúcias do acontecido,

De forma que, chegando às salas já conhecia os enredos, o que simplificava a tarefa narrativa dos cineastas, bastando para eles ilustrar um conhecimento prévio do público, e eliminando dessa forma complexidades narrativas que provavelmente não conseguiriam resolver. (BERNARDET, 2008, p. 66)

Sobre os filmes criminais, podemos refletir sobre dois tipos de narrativas: uma de cunho jornalístico e outra dentro da trama cinematográfica. Em ambos os casos o que se percebe é que o público vai preferir a representação do fato dentro da grande tela, ao invés da representação nas páginas impressas – por meio de fotografias e pequenas notas que referenciam os envolvidos. Não se adquire, necessariamente, as medidas reais do acontecido, o que, hipoteticamente, segundo Bernardet (2008, p. 70), deve-se ao fato de que “o filme desenvolve um duplo desejo já manifesto no jornal, tornando a relação imprensa-cinema mais matizada do que se poderia pensar inicialmente”.

Retornamos à importante tarefa de compreender a trama na composição de uma narrativa, sob a luz de Paul Veyne (1998, p. 42): “A trama pode se apresentar como um corte transversal dos diferentes ritmos temporais, como uma análise espectral: ela será sempre trama porque será humana, porque não será um fragmento de determinismo.”.

Toda narrativa objetiva elucidar acontecimentos a partir da composição de elementos que são colocados de uma maneira que possa construir um caminho analisável do problema ou fato que se deseja contar como história. No caso desse período do cinema silencioso, o que se via eram letreiros que informavam o público, criando um feedback ou um acesso às “entrelinhas” da ação que se passava na tela. A partir dessa mesma síntese explicativa, vemos o cinema se empenhando em se fazer compreender por meio de uma linguagem criada pela montagem de cenas que vai aos poucos educando os sentidos do público.

É a partir de uma educação dos sentidos por parte do público sobre a trama desenvolvida na tela que a própria indústria criadora do produto fílmico passa a se articular para produzir filmes em um nível mais elevado, superando um tipo de produção artesanal, e passando para algo que atendia de fato à demanda das salas de projeção que se popularizavam.

A primeira guerra mundial, no entanto, eclodiu em 1914, gerando um problema de estagnação na produção dos filmes feitos no Brasil devido ao aumento dos custos de equipamentos e rolos de filme. Além disso, a Europa, que estava mergulhada no caos da guerra, tem grande parte dos seus distribuidores preocupados com a instabilidade da economia, levando-os a desenvolver outros trabalhos nesse período.

Nesse mesmo recorte de tempo, vemos a ascensão norte-americana com Hollywood, que se torna um grande conglomerado de empresas produtoras de cinema, sem mencionar aqui o fato de que o governo dos Estados Unidos investiu pesadamente em exportações para os Aliados, favorecendo seu crescimento e o tornando uma grande potência econômica ao término da primeira guerra mundial.

No início da década de 1920 o que se via no Brasil era basicamente a hegemonia das produções americanas, as quais eram exibidas em mais da metade das salas disponíveis. As produções nacionais buscavam uma fórmula para chamar a atenção para os seus filmes, e uma das fórmulas utilizadas foi o incorporar características trazidas pelo cinema hollywoodiano.

Um filme realizado no Recife na década de 1920 que chama a atenção por ser uma criação que se soma as obras modernistas do período é o longa-metragem mudo *Aitaré da praia* (1925), dirigido por Gentil Roiz e Ary Severo. O filme é um romance que se passa na região Nordeste, a estória do casal Aitaré de Cora. Neste filme é possível ver um discurso sobre os problemas sociais da região e uma interessante valorização da cultura brasileira que aparece inserida em forma de poemas nos intertítulos durante o filme.

É em meio a tantas mudanças em termos de organização de produtores, cineastas e público que a estrutura dos filmes começa a mudar em termos de narrativa e montagem, mas essa mudança sensível ainda não chegava a orientar todas as percepções que viriam a fundar uma nova etapa evolutiva da produção de cinema no Brasil;

A linguagem desse cinema marginalizado permanecera extremamente primitiva. O filme brasileiro se estiolava dentro de uma estrutura dramática rigidamente compartimentada, na qual a definição dos caracteres e situações, assim como o desenvolvimento do enredo, ficavam na inteira dependência dos letreiros explicativos. Essa situação medíocre vigorou até os primórdios da década de vinte. (GOMES, 1996, p. 12)

As comédias cantadas e os filmes policiais carregavam em si características que exploravam o que chamava realmente a atenção do público. A década de vinte no Brasil permanecia envolta em uma política oligárquica monopolista ditada pelo eixo São Paulo/Minas Gerais, onde era preconizado um debate entre as diferentes camadas sociais sobre a ideia do “moderno” e se de fato o país estava no rumo de uma prosperidade econômica e social. Os valores da cultura e do cotidiano se mesclavam às revistas ilustradas, às músicas no rádio de Noel Rosa, Gastão Formenti e Mário Reis, fazendo surgir, inclusive, a alcunha de ser a autêntica música popular brasileira.

A Semana de Arte Moderna, realizada em São Paulo, em 1922, sintetizava os anseios de diferentes artistas na busca pela chamada modernidade, sempre ouvida em todos os lugares e, muito mais do que isso, em que medida poderíamos pensar sobre quem somos e quais aspectos definem a nossa identidade cultural, e se era possível traduzi-la para o grande público, e não apenas dentro da esfera intelectual.

Os intelectuais provenientes de uma classe burguesa, reconhecida da elite paulistana, são, basicamente, o círculo responsável por uma tomada de consciência que passa a reger o itinerário de mudanças dentro da esfera cultural desse período. Como afirma Sérgio Miceli (1979, p. 15):

O acesso dos modernistas às frentes de vanguardas europeias por força de sua proximidade social junto aos círculos intelectualizados da oligarquia foi, paradoxalmente, a condição que lhes permitiu assumir o papel de inovadores culturais e estéticos no campo literário local, tomando a dianteira.

A necessidade de expressão que encontrava fundamento no cinema evoluía lentamente e buscava uma originalidade, a qual ainda estava muito distante do ingênuo projeto narrativo dessa década, mas é inegável que o trabalho desempenhado por diferentes artistas modernistas nesse período, tais como Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Gilberto Amado, Oliveira Viana, que propunham a redescoberta do passado brasileiro para trazer de volta um Brasil legítimo, não tenha impactado cineastas do mesmo período, que criaram filmes expressando anseios a respeito dessa retomada, como José Medina, *Como Deus Castiga* (1919), Luiz de Barros, *Coração de Gaúcho* (1920), José Medina, *Carlitinhos* (1921), Humberto Mauro, *Brasa Dormida* (1928) e Adhemar Gonzaga, *Barro Humano* (1929).

Não obstante, vemos lampejos de uma brasilidade que retumba constante no universo artístico brasileiro, empenhando-se em celebrar um manifesto que atribuía sentido à nossa cultura, procurando, enfim, desenhar uma cara para o Brasil que parecia ter sido deformada pela modernidade.

1.3 A Revista *Cinearte* e a cultura de cinema no Brasil

É a partir do surgimento de diferentes empresas destinadas ao desenvolvimento de filmes e novos gêneros que prosseguimos com nosso debate, traçando um caminho que nos apresente características do cinema brasileiro em seu estágio inicial, e como ele tramitou até a década de 1950, período em que a estética fílmica vai traduzir anseios políticos e culturais através dos filmes dos entusiastas do Cinema Novo.

Um dos fatores que nos aproxima do debate acerca das produções cinematográficas nacionais, e que deve valer para compreender o gosto do público e o surgimento de uma crítica especializada na época, é a publicação, em 1926, da revista *Cinearte* (1926-1942)¹².

¹² Vale ressaltar que em 1913 existia a revista *Cinema*, que era impressa em Paris e continha fotografias e textos informativos sobre os filmes, mas permaneceu em circulação apenas por um ano.

Fundada por Mário Behring¹³ e Adhemar Gonzaga, no Rio de Janeiro, publicada pela Sociedade Anônima *O Malho*, a revista começa a circular em um período marcado pelo crescimento do número de salas de exibição no Brasil. Não apenas no eixo Rio-São Paulo, mas em um contexto regional, fazendo com que o público que passou a consumir produtos audiovisuais viesse também a se informar sobre as produções hollywoodianas e nacionais por meio de um fascículo de circulação quinzenal. Um dos pontos negativos a ser destacado nas contribuições da Revista era a crítica ressaltada sobre as produções que destacavam a cultura brasileira:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes films vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver technica nelle, deixará o estrangeiro mais convencido do que elle pensa que nós somos: uma terra igual ou peor a Angola, ao Congo ou cousa que o valha. (GOMES, 1974, p. 310)

A revista era bastante influenciada pela cultura norte-americana e europeia. O que era refletido em muitas páginas com crônicas e pequenas colunas era que a realidade brasileira deveria ser omitida, porque não chamaria a atenção do público estrangeiro. Esse primeiro período das produções cinematográficas é marcado por produtoras nascidas entre a elite carioca e paulistana.

A revista continha críticas e análises gerais de filmes marcantes da década de 1920, e era escrita não apenas por cineastas e produtores, mas também por intelectuais e profissionais de diferentes áreas, como literatos, críticos de arte e advogados. Diferentemente da revista *Klaxon – Mensário de Arte Moderna*, que foi a pioneira na publicação de crítica cinematográfica no país, sendo lançada em 1922, em São Paulo, pelos modernistas, e que continha poemas de escritores tais quais: Manuel Bandeira, Sérgio Buarque de Holanda.

A revista *Cinearte* permite incorrer sobre esse efervescente período das artes no Brasil, em que os veículos de informação passam a circular carregando consigo informações e detalhes sobre a produção artística e cultural. E mesmo que ainda existisse grande parte da população excluída desse pretens *hall* de leituras, a informação prosseguia circulando em diferentes meios e através do rádio.

¹³ Nascido em Ponte Nova, Minas Gerais em 1876, formou-se em engenharia agrônoma e obteve uma grande atuação na maçonaria chegando a ascender ao posto de Grande Comendador e Chefe da Grande Loja do Brasil.

Figura 2 – Primeira edição da Revista *Cinearte*.



Fonte: Revista *Cinearte*, Anno I, Num. 1. Rio de Janeiro, 1926¹⁴.

A primeira edição da revista vem repleta de fotografias dos filmes que aparecem em destaque entre as produções norte-americanas, contendo pequenas fichas técnicas e textos apresentando o enredo e particularidades das tramas. Já em sua primeira edição, datada de 1926, no texto de apresentação da revista vemos a reflexão sobre o objetivo da revista, em sua seção chamada “Cinema Para todos”:

Reunir dentro das paginas de "Cinearte" quanto interesse aos nossos leitores, secções amplas e variadas, contendo todos os informes úteis e agradáveis, hauridos aqui e fora daqui, em todos os mercados que suprem de films o Brasil, é agora possível: "Cinearte", será, é o que desejamos, a indispensável leitura de todos os "fans" do Brasil¹⁵.

A população da cidade do Rio de Janeiro, capital do Brasil, em 1925, era de pouco mais de 1.157.873 habitantes. No ano de publicação da revista *Cinearte* (figura 2), existiam

¹⁴ Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1926_00001.pdf>. Acessado em 11/06/2021.

¹⁵ Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1926_00001.pdf>. Acessado em 11/06/2021.

setenta e seis espaços de exibição de filmes em diferentes pontos espalhados pela cidade. Trinta dessas salas localizavam-se no centro, existindo uma concentração maior de salas no subúrbio, nos bairros de Copacabana, Botafogo, Catete, Tijuca, Estácio e Ipanema (GOZANGA, 1996, p. 117).

O público crescente de frequentadores das salas de projeção, o qual também adquiria fascículos da revista *Cinearte*, comprando-os por 1\$000 (mil réis), não pode ser confundido com o grande público da periferia. Esses hábitos de lazer destinam-se a uma certa elite detentora de privilégios aquisitivos e que passa a alimentar o crescente fluxo da produção cinematográfica mundial – não apenas a incipiente produção brasileira da época. O custo de entrada em uma sala de cinema variava entre 3\$000 (três mil réis) para poltrona e até 15\$000 (quinze mil réis) para camarote, como no caso dos programas de cinema exibidos no Cinema Theatro Central. O salário médio desse período de uma pessoa que trabalhava operando máquinas em uma companhia como a Cervejaria Brahma variava entre 558\$000 (quinhentos e cinquenta e oito mil réis), e para mestre de ofício 700\$000 (setecentos mil réis) (LOBO, 1992, p. 95).

Os custos que envolvem o acesso às salas de exibição, todavia, sofrem alterações no decorrer do período de exibição de certos filmes, sendo possível encontrar promoções em matines variadas não apenas no centro, mas em diferentes bairros. O circuito exibidor no Brasil era composto por salas de médio e grande porte, tendo anúncios de *matine'es* e promoções para adultos e crianças, que chegavam ao custo de 1\$000 (mil réis) e 2\$000 (dois mil réis). Como se vê em um anúncio feito pela Companhia Brasil Cinematographica, no Jornal do Brasil.

Figura 3 – Jornal do Brasil, 1926.

COMPANHIA BRASIL CINEMATOGRAFICA					
CAPITOLIO		IMPERIO		ODEON	
HOJE	HOJE	HOJE	HOJE	HOJE	HOJE
Si quiser começar bem este anno de 1926 — Venha rir-se, vendo O CANTO DA SEREIA (Programma Serrador) com LOUISE FAZENDA e SIDNEY CHAPLIN UMA VICTIMA DE CUPIDO comedia da Universal		Esse film lindo NO REDEMOINHO DA VIDA Super-produção da UNIVERSAL-JEWEL com NORMAN KERRY e MARY PHILBIN A CHEGADA DO DR. WAS HINGTON LUIS — O NATAL NO STADIUM DO FLUMINENSE "Brasil Actualidades"		Continuação de um exito magnifico com O ESCANDALO DE HOLLYWOOD (Programma Serrador) com ANNA Q. NILSSON LEWIS STONE e MARY ASTOR CARINHOS DE SOGRA comedia da Imperial (Fox Film)	
SEGUNDA-FEIRA — uma nova visão de — MAE MURRAY em — CLEO DE PARIS					
Dia 4 de Janeiro — SEGUNDA-FEIRA, no IMPERIO, os 2 primeiros capitulos, dos 20 primorosamente feitos pela PATHE CONSORTIUM adaptação da obra immortal de ALEXANDRE DUMAS					
<h1>O CONDE DE MONTE CHRISTO</h1>					
NOTA — Sómente nas MATINEES — Meninos e meninas, 1\$000; adulto, 2\$000. (C. 19.634)					

Fonte: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, nº 1, 01/01/1926, p. 29. Anúncios¹⁶.

Os cinemas da antiga Cinelândia¹⁷, no Rio de Janeiro, são fruto do empenho do empresário espanhol, radicado no Brasil, Francisco Serrador Carbonell que, após uma viagem a Nova Iorque, conheceu a Times Square, retorna ao Brasil e decide criar na Praça Marechal Floriano um espaço que comportaria cinemas, bares e restaurantes, recriando, assim, algo que se espelhava na Broadway nova-iorquina da década de 1920. Serrador se empenhava no ramo de diversões no Brasil desde a sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1910, onde em 1911 é fundada a Companhia Cinematográfica Brasileira, mantida por banqueiros e investidores estrangeiros (BERNARDET, 2008, p. 39).

Essa nova fase de modernização que assistimos, na década em questão, na então capital federal do Brasil, é fruto de diferentes investidores internacionais que visualizam a oportunidade de desenvolver seus negócios em um país com mão de obra imigrante do período e com um modelo urbanístico e econômico criado em moldes capitalistas americanos.

¹⁶ Disponível em: < http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=030015_04&pagfis=43332>. Acesso em 11/06/2021.

¹⁷ Que passa a se chamar assim na década de 1930.

O interessante em se destacar esse período de propagação de modalidades culturais, as quais passam a ser consumidas pelo público, é que esse sentimento empresarial voltado para as artes, em especial para o cinema, é trazido por imigrantes como os irmãos Segretto e o próprio Francisco Serrador, algo expressivo nessa reflexão que questiona a medida do empenho em modernizar, em que a ideia da busca por uma brasilidade é mantida em oposição à proporção desse projeto modernizante que se avizinha nas próximas décadas.

A própria modernização das artes gráficas, quando as empresas começam a adquirir maquinário importado para realizar impressões de alta qualidade, também é um fator destacável nesse processo. Deve-se ressaltar ainda que as próprias distribuidoras de filmes forneciam, desde a década de 1920, informações pertinentes aos títulos no mercado nacional.

Antes das revistas ilustradas, era possível ler análises críticas de filmes nas colunas de diferentes jornais – elas eram publicadas por jornalistas que mantinham apreço pela produção audiovisual mundial. Porém, é somente a partir das revistas que se terá algo especializado em revelar uma análise detalhada dentro de uma publicação estritamente voltada para a sétima arte.

Nesse contexto, vale também ressaltar que as críticas publicadas na revista *Cinearte* se dedicavam a explorar, quase que exclusivamente, a produção cinematográfica dos Estados Unidos, como afirma Ismail Xavier (1978, p. 197):

Longe de representar a iniciativa de um pequeno grupo que procura expor sua visão crítica, em nova arte ou em novos valores sociais, pondo no banco de réus um determinado mundo de exploração dominante da nova técnica, *Cinearte* é a manifestação integral e contraditória da industrialização triunfante e da colonização cultural.

A revista mantinha uma abordagem sobre os filmes estrangeiros, principalmente os americanos, referenciados como sendo de alto teor artístico e com grande empenho da produção e distribuição. E mesmo que houvesse a exposição de intelectuais e artistas sobre a relação entre o cinema e a educação em muitas páginas, nesse caso, os educadores pertencentes ao movimento Escola Nova, que defendiam a produção de filmes com conteúdo educativo. Tais publicações estavam longe de ser algo que se voltava inteiramente para a cultura brasileira.

Vale lembrar que existiam muitas outras revistas, no início do século XX, voltadas para a análise da sétima arte, tais como: *A Fita* (1913), *A Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *A Tela e Artes e Artistas* (1920).

Mesmo mantendo grande parte de seu conteúdo voltado para as produções estrangeiras, sobretudo as norte-americanas, a revista *Cinearte* permanecia incumbida de criar um círculo de reflexões sobre a sétima arte, reunindo intelectuais, pesquisadores e simpatizantes a trafegar por um meio de debate e publicação que marcavam, em muitos aspectos, esse momento de crescimento da indústria mundo afora. Ainda que a produção nacional enfrentasse, desde sempre, problemas no que concerne à sua operacionalização, é preciso frisar que o debate existia, e o amadurecimento da crítica em questionar o cenário foi deveras importante.

Uma das edições da revista *Cinearte* nos mostra o quanto os editores permaneciam voltados para compreender o cenário produção/distribuição/público foi a edição de número 7 – IV, do ano I, lançada em 14 de abril de 1926, que trazia em uma das suas seções um questionário, destinado ao público leitor, com o intuito de investigar as condições dos cinemas no Brasil:

Figura 4— Seção *Cinemas e Cinematographistas*.

28

Este seu film é regular. A direcção é mais apuradora. Gostei do desempenho de René Kessler como apache. Está bem natural e sem affectações. Não ha aquellas gesticulações tão communs na "mise-en-scene" italiana.

Cotação: 5 pontos.

"Suggestões para reclame": — Anunciem o nome de Helena Makowska. Não digam nada que o film é italiano...

● Vi o film no "Guarany", no meio de uma algazarra medonha, feita por um grupo enorme de creanças que vão para lá, não para ver o programma, mas para brincarem de esconder, gritar, dar pulos, bater com as cadeiras, etc., etc. O salão de exhibição é para elles o mesmo que o pavilhão de recreio de uma escola publica. O Amaral bem poderia acabar com aquillo, pois é preciso que elle não se esqueça que os outros espectadores pagam entrada para assistir os programmas, socegados e com a devida attenção.

Pretenderá o Sr. Amaral transformar o seu Cinema em jardim da infancia? Estes Cinemas do Rio têm cousas! Ah! se eu pudesse ir a todos elles! Mas ha de chegar o dia...

● "A seducção do dinheiro". (Gimme). — Goldwyn). — Producção de Jan., 21, 22). — (Splendid programma). — Ainda um dos antigos films da Goldwyn quando independente. Este film esteve annuciado no "Rialto" quando da penultima vez que esteve aberto. Não chegou a ser exhibido. Depois teve a sua "première" em um cinema de arrabalde, se não me engano, no "Guanabara". Passou longo tempo sem entrar em programmação, voltando depois pelo "Tijuca" (onde vi). "Primor", "Excelsoior", etc...

É uma boa fitinha. Um romancesinho aceitavel e bem desempenhado por parte dos varios e conhecidos artistas que nelle trabalham. Helene Chadwick tem o principal papel. Vae muito bem. Tomam parte ainda: May Wallace, Gaston Glass, Eleanor Boardman, Henry B. Walthall, Georgia Woodthorpe e a saudosa Kate Lester. Boa technica e magnifica photographia. Se o vicem annuciado não perderão tempo indo vel-o.

Cotação: 5 pontos.

"Suggestões para reclame": — O nome dos artistas! "Dinheiro! Dinheiro!" Vejam hoje no Capitolio, etc.

"Resumo tecnico": — Argumento, Rupert e Adelaide Hughes. Direcção, Rupert Hughes.

Cinearte

14 — IV — 1926

CINEMAS E CINEMATOGRAFISTAS

O progresso de um paiz mede-se pelo numero dos seus Cinemas. Afim de sabermos a quantidade exacta e as condições dos Cinemas do Brasil, resolvemos iniciar a organização de uma estatística para em qualquer oportunidade, entre outras cousas, mostrarmos a pujança do mercado brasileiro. Os Srs. Exhibidores deverão preencher claramente o Questionario abaixo e enviar-o ao escriptorio de *Cinearte*, Rua do Ouvidor, 164, Rio de Janeiro, juntando uma ou varias photographias das suas casas que serão publicadas á proporção que forem recebidas. Pedimos o obsequio da maior exactidão na resposta do Questionario.

Em que localidade está instalado o vosso cinema?
Qual o Estado?
E' servido por.
Estrada de ferro, qual?
Comp. de navegação, qual?
Outro qualquer meio de transporte, qual?
Neste ultimo caso qual a estação ou o ponto mais proximo?
Qual é a população approximada da cidade?
E' illuminada a luz electrica? quantos volts?
Alternada ou continua?
Quaes são os impostos que paga para funcionar?
Estadual — Diario Mensal Annual
Federal " " "
Municipal " " "

Que titulo tem o vosso cinema?
Qual a firma que o explora?
E' predio construido especialmente para cinema ou adaptado?
Rua e numero
Telephone
Quando foi inaugurado?
Quantos espectadores comporta?
Qual é o fabricante do aparelho de projecção de vossa cabine?
Trabalha com a corrente directa da cidade?
Tem motor e dynamo electricos?
" " a explosão, para produzir a luz electrica, qual o fabricante?
Quaes são os fornecedores de films para vossas sessões?
Existem outros cinemas nessa localidade? Como se chamam?

Fonte: Revista *Cinearte*, Anno I, Num. 7. Rio de Janeiro, 1926¹⁸.

Logo no início da seção lê-se: “O progresso de um país mede-se pelo número dos seus cinemas” (figura 4). Esta afirmação é bastante reveladora do processo modernizante pelo qual o país estava passando, restando compreender qual era o patamar ocupado pelo cinema na esfera das novas tecnologias. A difusão de massa provocada pela renovação do conceito propagandista encontra no cinema o seu marco de disseminação em que a produção artística está relegada a um objeto reproduzido em larga escala.

Adotando a perspectiva de Walter Benjamin (1987, p. 169) acerca da produção em larga escala e a violação da aura imaculada que age como essência da arte, encontramos a lógica que se associa ao sentido prático da reprodução proposta no cinema: “Sua função social é concebível, mesmo em seus traços mais positivismo, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio cultural.”.

O grande poder do cinema repousa não apenas no que tange à imagem e sua força de representação, mas no inaugurar de diferentes percepções de realidade empregada na tela, porque é a partir dela que o indivíduo, presenciando a projeção, vai encontrar um tipo de condição reflexiva que o impulsiona a questionamentos sobre o que se vê, mas será que ele procura se autocompreender? E dentro dessa reflexão, será que ele busca encontrar um debate sobre a sua própria realidade?

Sobre essa reflexão temos uma década de 1920 marcada pela velocidade dos quadros da película em sucessão intermitente produzindo imagens, um público que passa a ser assíduo em diferentes cinemas e uma crítica especializada em cinema estrangeiro, mas que acompanha de perto a produção brasileira e o crescimento de um grande número de entusiastas produtores de filmes que surgem em pequenas cidades do interior.

Esse empenho favoreceu a produção do período que era realizada por fotógrafos, jornalistas e pessoas que passam a produzir direcionadas pelo grande sucesso de alguns títulos na década anterior. Sobre esse período menciona Gomes (1996, p. 13):

Aproximadamente a partir de 1925, dobra a média de produção anual, e há progresso na qualidade. Além do Rio de Janeiro e de São Paulo, produzem também as capitais de Pernambuco, do Rio Grande do Sul e de Minas Gerais.

¹⁸ Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/162531/per162531_1926_00007.pdf>. Acessado em 14/06/2021.

O Brasil vê a hegemonia da produção de filmes estadunidenses, em que Hollywood passa a ditar os rumos da indústria global, desenvolvendo uma estética própria tanto no que diz respeito ao enredo fílmico e sua montagem, quanto à produção e à distribuição.

1.4 Filmes musicais e as chanchadas: o gênero audiovisual como categoria cultural (1930-1950)

O que retumba à primeira vista no exercício de busca por uma definição das bases da produção cinematográfica brasileira é o impacto da produção estrangeira – mais especificamente a *hollywoodiana* – e como a singela produção nacional vai encontrar equilíbrio e conquistar espaço frente à época áurea de um cinema muito mais bem estruturado, em termos de técnica, e economicamente superior.

Prosseguimos com uma delimitação que procura reconhecer a evolução tecnológica do cinema desde as primeiras máquinas da indústria Lumière, destacando o que era filmado nesse período, bem como passando pelo amadurecimento da narrativa do cinema mudo até o advento do cinema falado, buscando analisar uma premissa antes apresentada, que visa definir não apenas os conceitos relativos à condução estética do cinema nacional, mas como esse cinema produzido no Brasil vai, aos poucos, encontrar uma referência ideológica em sua própria cultura.

Intentamos apresentar o significado do termo “cultura” e como a partir dele o cinema se insere em um hall de definição que o situa enquanto marco da cultura de massa e propaganda. Segundo Peter Burke (2000, p. 234):

[...] “cultura” significava arte, literatura e “ideias suaves e leves”, como a descreveu Arnold, ou, na formulação mais precisa, embora mais prosaica, de Huizinga, “figuras, motivos, temas, símbolos e sentimentos”. A literatura, ideias, símbolos, sentimentos, e assim por diante, eram em essência os encontrados na tradição ocidental, dos gregos em diante, entre as elites com acesso à educação formal.

Refletindo sobre o termo cultura, sob a luz dos escritos de Peter Burke, passamos a lhe conferir uma categoria de ordem simbólica que pretende sintetizar, em muitos níveis, a essência resultante dos costumes provenientes de uma sociedade. Esse conjunto de características se encontra em constante permuta entre os indivíduos pertencentes a um todo organizado em que valores e significados delineiam seu pertencimento.

Mas, dentro desse invólucro, tais características sociais adquirem valor conflitivo, traduzindo um tipo de pressão social para fins de união do grupo no qual o próprio termo cultura é transfigurado de um consenso confortável, como alerta Thompson (1998, p. 17):

“[...] pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto.”.

Parece ser mais óbvio entender a cultura como um grande campo conflituoso em que disputas de diferentes sentidos passam a transfigurar a ideia de pertencimento social. E à medida em que associamos a este contexto manifestações artísticas, passamos a vislumbrar um grande campo reflexivo que cria rupturas das mais variadas na configuração social. Transfiguramos o sentido de cultura e de pertencimento coletivo ao universo da arte e do folclore até chegar à condição de estruturação da sétima arte, bem como descobriremos quem é o público que assiste aos filmes.

No que tange à produção cinematográfica brasileira da década de 1930, temos um público frequentador das salas de exibição e diferentes produtoras empenhadas na criação e na distribuição de filmes em território brasileiro, seguindo o mesmo trajeto que acompanhamos globalmente, tendo sido alcançado pela indústria cinematográfica em diferentes países.

No mesmo período da década de 1930, assistimos um profícuo debate surgir na Escola da Frankfurt acerca da indústria cultural que é entendida como algo resultante do profundo desenvolvimento tecnológico da sociedade moderna, incluindo também aspectos provenientes da industrialização.

O debate realizado por frankfurtianos, tais como: Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Max, Horkheimer, e Walter Benjamin – o único entre os pensadores citados que via as novas tecnologias como importantes na produção de bens culturais – apresentava opiniões divergentes ao se tratar de questões relativas às tecnologias de criação e à reprodutibilidade técnica, conceitos que serão amplamente analisados no período em que o cinema passa a ter o som acoplado à imagem, criando um novo nível da esfera de compreensão da narrativa.

O primeiro filme a ter uma trilha de áudio acoplada à imagem foi *The Jazz Singer*, de Allan Crosland, exibido em 1927 pela Warner Bros., que continha trechos falados e cantados em sua composição. O longa-metragem ainda trazia cenas mudas, mas era possível ouvir perfeitamente a voz do cantor de *jazz*, Al Jolson, como também o som de sua banda.

Voltando para Walter Benjamin (1987), podemos encontrar, em seus escritos sobre o período sonoro, críticas à inserção do som na composição do filme por considerar essa façanha algo que resultou em retrocesso, pois havia criado uma barreira linguística para o público estrangeiro que não compreenderia idiomas diferentes. Outra reflexão do autor repousa sobre a utilização do cinema como arma ideológica a serviço do fascismo, haja vista seu poder propagandista.

E mesmo a partir de sua reflexão crítica em diferentes pontos, ele reconhece o poder de articulação simbólica que é alcançado através da tela de projeção: “Assim, se numa perspectiva externa, o cinema falado estimulou interesses nacionais, visto de dentro ele internacionalizou a produção cinematográfica numa escala ainda maior” (BENJAMIN, 1987, p. 172).

É sobre o poder de reprodução da obra de arte a um nível global, com o advento da exportação, que podemos conferir a ele sua importância frente ao público, através do grau de exponibilidade, dando à mesma um expressivo valor de exposição. E, nessa reflexão, uma coisa é certa, “o cinema nos fornece a base mais útil para examinar essa questão”. (BENJAMIN, 1987, p. 173).

Dentro desse recorte analisamos a arte cinematográfica no Brasil da década de 1930 e em que medida ela se incorporava à vida cotidiana por meio de filmes, agora sonoros, que despertavam um novo olhar e uma nova concepção imagética da realidade com contornos associados à música e à voz falada de seus personagens.

A alteração propagada pelo cinema ganha força com o advento do som, e essa nova noção de arte é uma consequência da amplitude do campo perceptivo do espectador:

O espectador cinematográfico não é, portanto, passivo. Saturado de estímulos, provenientes do ritmo de imagens no fluxo do filme, ele se vê forçado a reagir, relacionando as imagens projetadas. O filme com a sucessão de imagens não permite a contemplação, o movimento delas interrompe a associação de ideias. Daí Benjamin extrai o que ele denomina ‘efeito de choque’ do cinema, o que provoca uma ‘atenção aguda. O aparelho perceptivo do homem contemporâneo atravessa profundas mudanças. (FRANCO, 2010, p. 47)

O advento do som na produção cinematográfica mundial pode ser percebido, como já citado, em 1927, nos Estados Unidos, mas no Brasil tal processo é visto apenas em 1929 com a comédia *Acabaram-se os Otários*, produzido pela SincrocineX, e dirigido por Luiz de Barros. Tendo um roteiro baseado numa história do poeta Menotti del Picchia, conta-se a história de dois caipiras e um imigrante italiano, os quais, de chegada em São Paulo, são enganados por três malandros que os fazem acreditar que estão comprando um bonde público. O filme contém trilhas sonoras de artistas famosos da época, como Paraguaçu e Pixinguinha.

Figura 5: Anúncio do filme *Acabaram-se os Otários* (1929)



Fonte: Jornal O Estado de São Paulo, Num. 18.330. São Paulo, 1929, p. 35¹⁹.

O anúncio traz em letra caixa alta o comentário: “O MAIOR ACONTECIMENTO CINEMATOGRAFICO DE 1929”, convidando o público a assistir a grande revolução da sétima arte na década, o advento do som. O grande chamariz de bilheteria desse período estava relacionado com a fama carregada por diferentes cantores que faziam parte do elenco dos filmes.

Em um período no qual a popularidade do rádio permite que o público conheça as grandes vozes da música brasileira, o cinema sonoro aparece como sendo um tipo de afirmação em que voz e imagem criam um espetáculo dotado de uma nova categoria de sentidos, a qual acaba agradando alguns, mas outros nem tanto: “Como em outros países, no Brasil o *talkie* (filme sonoro) encontra simultaneamente acirrada oposição de uns e pronta e entusiástica aceitação de outros.” (BILHARINHO, 1997, p. 51).

Um dos problemas do desenvolvimento das produções agora faladas residia fortemente nos custos de equipamentos importados para a captação adequada do som e sincronia junto da imagem. Associado a isso ainda existia a falta de preparo da equipe técnica no que tange ao conhecimento do maquinário. Isso fez com que o ano de 1929 fosse marcado também pela crise da produção cinematográfica brasileira.

O primeiro filme musical brasileiro é *Coisas Nossas*, de 1931, dirigido pelo norte-americano Wallace Downey, cujo título era um samba de Noel Rosa. São vistas nesse período algumas produções musicais que se tornaram bastante conhecidas pelo público, quando a equipe técnica era formada por estrangeiros trazidos por empresários que apostavam no

¹⁹ Disponível em: < <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19290901-18330-nac-0035-999-35-clas>>. Acesso em 15/06/2021.

tropicalismo como fator de propulsão do turismo, o qual era proporcional aos seus investimentos.

Outros filmes musicais brasileiros famosos foram *A Voz do Carnaval*, lançado em 1933, e dirigido por Adhemar Gonzaga e Humberto Mauro. Este é o filme de estreia de Carmen Miranda no cinema, inaugurando um grande ciclo do chamado “musicalcarnavalesco”, seguindo esse ritmo de produções dentro da proposta de um gênero amplamente voltado para atender o grande público e que, sem muita pretensão de desenvolver um diálogo crítico, era feito em forma de paródia da vida cotidiana brasileira, representada na tela através das grandes festas populares – o samba e o futebol. Outros títulos que seguiam essa fórmula foram: *Alô, Alô, Brasil* (1935), de Wallace Downey, *Alô, Alô, Carnaval* (1936), de Ademar Gonzaga, e *Estudantes* (1935) que foi uma comédia musical também dirigida pelo americano Wallace Downey.

Um filme que chama a atenção nesse período de predominância de filmes musicais é o drama *Favela dos Meus Amores* (1935), dirigido por Humberto Mauro, que fez um filme em moldes estruturais musicais, mas sem partir para o cômico e o folclórico, dando ênfase aos problemas enfrentados por seus personagens. Embora as cópias deste filme tenham sido destruídas em um incêndio, ele acabou gerando críticas bastante positivas no período de sua exibição.

O gênero drama também pode ser mencionado na década de 1930 e um dos seus principais expoentes foi o filme *Ganga Bruta* (1933), também de Humberto Mauro que, segundo a crítica especializada, desenvolve uma linguagem cinematográfica que só seria vista na década seguinte a partir de obras consagradas de cineastas americanos, como Orson Welles.

A grande maioria das produções cinematográficas desse período é realizada dentro do eixo Rio-São Paulo, existindo o registro de alguns filmes que foram lançados fora desse circuito, como: *Um Bravo do Nordeste* (1931), de Edson Chagas e do Italiano Guilherme Roggato²⁰, filmado em União dos Palmares, município alagoano; *Casamento é Negócio?* (1933), também de Rogatto, filmado em Maceió (BARROS, 2010, p. 23-24); também os filmes *O Pecado da Vaidade* (1932), de Eduardo Abelin, filmado em Porto Alegre e, dentro do gênero documentário, pode-se destacar *Lampião, o Rei do Cangaço* (1937), do sírio-libanês Benjamin Abraão, que acompanhou o bando de Lampião durante sete anos e

²⁰ O italiano Guilherme Rogatto que já produzia filmes em Alagoas desde a década de 1920, funda em parceria com Edson Chagas, a empresa Alagoas Filmes, em 1930, na cidade de Maceió.

documentou o cotidiano do cangaço nesse período – os registros feitos por Abraão acabaram sendo destruídos pelo governo federal por serem considerados uma afronta ao país.

O perfil cômico das produções cinematográficas da década de 1920, e o que vemos sendo aprimorado pelo advento do som na década de 1930, tem forte ligação com o Teatro de Revista, que era feito para divertir e era voltado para o grande público. Esses filmes não impunham regras complexas em sua narrativa ou mesmo reflexões críticas extremas. Ao menos no que vemos a partir das comédias musicais e alguns filmes carnavalescos, sua fórmula de elaboração era simples e se distanciava da problemática vista nas grandes produções.

O Teatro de Revista nasceu na França do século XVIII, com essência bastante crítica no tocante ao cenário político. Desenvolve a sátira social e vai buscar características em meio ao grande público, revelando suas aspirações e anseios. No Brasil, essa mesma estrutura, que recorre ao modelo francês denominado *vaudeville*, passou a apostar na simplicidade que conversava ativamente com as raízes culturais, criando uma “cara própria e com leis dramáticas próprias. Leis que se casaram com a brasilidade” (VENEZIANO, 2013, p. 19).

Um dos gêneros que nasce no final da década de 1930 e se populariza na década de 1940, incorporando diferentes características da sátira e da paródia, é a chanchada. Segundo Paulo Emílio Gomes (1996, p. 73):

A década de 1930 girou em torno da Cinédia, em cujos estúdios firmou-se uma fórmula que asseguraria a continuidade do cinema brasileiro durante quase vinte anos: a comédia musical, tanto na modalidade carnavalesca quanto nas outras que ficaram conhecidas sob a denominação de “chanchada”.

Criada a partir de uma premissa simplória de humor ingênuo, parodiando trejeitos de personagens típicos dos filmes *hollywoodianos*, esse gênero de cinema se torna algo bastante atrativo para o grande público. A produtora responsável pelo grande sucesso das chanchadas foi a Atlântida Cinematográfica, fundada em 1941, no Rio de Janeiro, pelo cineasta e produtor Moacyr Fenelon, juntamente com Alinor Azevedo e José Carlos Burle.

O filme de estreia da Atlântida não foi uma chanchada, mas sim um melodrama intitulado *Moleque Tião* (1943), dirigido por José Carlos Burle. Sendo um dos primeiros filmes do ator Grande Otelo e um dos poucos em que foi protagonista, era baseado em sua vida. O enredo gira em torno do menino Tião (Grande Otelo) que sonha em ser ator de teatro e viaja sozinho do interior do Rio de Janeiro até a capital, com o intuito de se apresentar a

uma companhia negra de teatro de revistas. Sofre uma decepção ao saber que o grupo havia se dissolvido, mas acaba conhecendo um maestro que o acolhe e o mantém na cidade. Após isso, ele acaba trabalhando como entregador de marmitas e fazendo amizades nas ruas cariocas. A segunda metade do filme é marcada pela sua prisão e ida até um reformatório. Na sequência final é quando vemos o encontro com o maestro e, finalmente, a chance de se apresentar em um novo espetáculo no qual o sucesso almejado é conquistado. O que o filme carrega de inovador para a época é o fato de acompanharmos o drama de um jovem negro que tem pretensões artísticas, com destaque para a problemática social vivida por ele na ida até a capital federal.

O que vai ser produzido em seguida e que, de certa forma, não era de interesse dos fundadores da produtora Atlântida, são filmes com conteúdo amplamente musical. É justamente o apelo por filmes musicais que fez com que fosse dada ênfase às temáticas carnavalescas, como o sucesso de bilheteria *Tristezas Não Pagam Dívidas* (1944), também do cineasta José Carlos Burle, que tinha no elenco Grande Otelo e Oscarito, e, mais tarde, o famoso *Este Mundo é um Pandeiro* (1947), dirigido por Watson Macedo, esses dois últimos como comédia musical.

O cineasta José Carlos Burle ainda faria outro filme, o qual também explorava dramas de cunho social, intitulado *Também Somos Irmãos* (1949), porém este não obteve uma boa bilheteria nem uma crítica positiva dos especialistas. O filme foi protagonizado também pelo ator Grande Otelo e conta a história de dois irmãos negros: Renato, interpretado pelo ator Aguinaldo Camargo, e Miro, vivido por Grande Otelo. O filme é carregado de um forte discurso racial em que vemos um viúvo de pouco mais de cinquenta anos que adota quatro crianças, duas brancas e duas negras, as quais, no decorrer da infância, dão-se muito bem, mas que com o passar do tempo e o crescimento das mesmas, são percebidas mudanças no que concerne ao tratamento que é dado às crianças negras.

Os primeiros dramas que são produzidos pela Atlântida são marcados por números musicais desenvolvidos dentro da narrativa, dando ênfase, no caso dos filmes citados, aos dramas que envolvem os personagens centrais e aos problemas vividos por eles. O que se vê no mesmo período, após o sucesso dos dramas citados, é a ênfase na produção de chanchadas:

Logo porem predominou a chanchada, particularmente após a associação da Atlântida à poderosa cadeia de exibição de Luís Severiano Ribeiro. Esse encontro entre a produção e o comércio exibidor lembra a harmoniosa e nunca repetida conjuntura econômica que reinou no cinema brasileiro entre 1908 e 1911. (GOMES, 1996, p. 74)

O filme que inaugura de fato essa fase, sendo descrito como chanchada, é *Carnaval no Fogo* (1949), do cineasta Watson Macedo. A história gira em torno de um golpe que será dado por uma quadrilha hospedada em um luxuoso hotel no Rio de Janeiro, mas devido aos muitos problemas gerados pelos atrapalhados funcionários do hotel, dificuldades surgem. Dentro da fórmula típica dos filmes de chanchada, temos o conflito gerado pelo golpe, a figura do mocinho e da mocinha, o lado cômico do enredo e seus diálogos e, ao término, o final feliz. Um outro filme que também teve a produção de Watson Macedo, na década de 1950, foi *Depois eu conto* (1956), dirigido por José Carlos Burle, uma comédia musical que faz uma crítica à burguesia carioca, e traz Anselmo Duarte como personagem principal.

Existem críticos que não diferem os filmes desse período entre comédias e chanchadas, apesar de vermos características que as distinguem. Sobre esse debate afirma Guido Bilharinho (1997, p. 62):

Em depoimento prestado a Alberto Silva (“Luís de Barros: 83 Anos, 264 Filmes”, in *Jornal de Letras*, nº 314, Rio de Janeiro, abril 1977), afirma: “A maioria dos críticos não faz distinção entre comédia e chanchada. Chamam logo de chanchada. Mas não é assim. A chanchada é o grosseiro, o pastelão, o exagero, ao passo que a comédia é uma reprodução da vida, de fatos que podem acontecer, embora sob uma visão cômica”.

O período de nascimento da produtora Atlântida é marcado diretamente pelo sucesso de seus primeiros dramas, que mesclavam, em sua narrativa, apresentações musicais de artistas famosos, causando o aumento da popularidade de artistas tais como: Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Derci Gonçalves, Violeta Ferras e etc. É em meio a esse grande sucesso que a produtora vai se especializar nesse gênero.

Diferentes pesquisadores do campo cinematográfico descrevem que as chanchadas acabavam sendo muito mais bem aceitas pelo grande público porque faziam uma releitura da vida cotidiana mais simples, com histórias que não careciam de uma interpretação imagética mais detalhada. A apresentação dos personagens, o enredo e todos os outros componentes necessários à compreensão da narrativa eram simplórios e, por isso, atrativos. Como é descrito por Rosângela Dias (1993), em sua obra *O mundo como chanchada: Cinema e imaginário das classes populares da década de 1950*, o grande sucesso deste gênero está associado com a identificação do público com personagens inseridos no filme, provenientes de sua classe social, tais como o faxineiro, a doméstica, o morador da favela, etc.

A chanchada que vai marcar o final da década de 1930, e praticamente todo o período da década de 1940, permitiu a ascensão da produtora Atlântida, a qual criou produções que

passaram a ser exibidas em diferentes cinemas ao redor do Brasil. A Atlântida manteve um sistema de produção de filmes associado à distribuição nacional e, é claro, fazendo filmes que estavam sendo grandes sucessos de bilheteria, criando, de fato, o hábito de ir ao cinema, costume este que muito antes não era visto com tanta frequência no público brasileiro.

Em outro nível de debate, e, mais precisamente, no espaço pertencente aos intelectuais e críticos de cinema, a chanchada permanecia duramente criticada. O teor cômico e repleto de personagens um tanto grotescos é rechaçado e acusado de desonrar a própria cultura brasileira, traduzindo um cotidiano que não representava de fato o amadurecimento na época do desenvolvimento da narrativa e dos enredos fílmicos.

A década de 1940 é marcada por diferentes acontecimentos no Brasil e no mundo, como a segunda guerra mundial, que teve início em setembro de 1939, mergulhando o mundo em um período de caos deflagrado pela Alemanha Nazista. O Brasil, por sua vez, passava por episódios políticos tais como: o golpe comunista, o golpe integralista, o golpe de Getúlio Vargas e a participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial, em 1942.

Os anúncios da guerra que estampavam as páginas dos jornais ainda serviram de pano de fundo para o drama *O Brasileiro João de Souza* (1944), do cineasta nascido no Paraguai e naturalizado no Brasil, Bob Chust, produzido pela Companhia Cinex, e também a produção de duas famosas chanchadas: *Samba em Berlim* (1943) e *Berlim na Batucada* (1944), ambos do cineasta Luiz de Barros, produzidos pela Cinédia.

O cineasta Humberto Mauro, bastante reconhecido neste período, passa a ser requisitado pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), tendo dirigido a série de curtas-metragens intitulada de *Brasilianas*, entre 1946 e 1956. A proposta desse tipo de produção era o de unir o cinema à educação, trazendo uma reflexão sobre o sentimento de nação e progresso da sociedade²¹.

A década de 1950 no Brasil já é marcada pela chegada dos aparelhos televisores²², significando uma séria mudança na produção cinematográfica nacional que não conseguiu desenvolver um status industrial. A primeira transmissão de imagens no Brasil pela TV foi desenvolvida pela TV Tupi-Difusora, pertencente aos Diários Associados de Assis Chateaubriand, e iniciou transmitindo imagens para 500 (quinhentos) aparelhos receptores na cidade de São Paulo. O número cresceu três meses depois, chegando até dois mil aparelhos

²¹ Foram ao todo sete blocos de curtas-metragens, iniciando com o filme *Chuí chuá & casinha pequenina* e finalizando com *Meus oito anos*. Ver Schwarzman, Sheila. (2004). *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora Unesp.

²² Os quais eram importados e bastante caros, o que restringia a aquisição dos aparelhos apenas às classes detentoras de grande poder aquisitivo.

funcionando. O Brasil se torna o primeiro país da América Latina a ter uma emissora de televisão e o sexto no mundo, ficando atrás da Inglaterra, Estados Unidos, França, Alemanha e Holanda (JAMBEIRO, 2002, p. 51).

O advento da TV, com seus programas televisivos, permite uma imersão do público brasileiro a um universo de possibilidades trazidas pela imagem em movimento dentro de sua própria casa, mas o público que tinha acesso a esse luxo importado era predominantemente abastado. No que diz respeito às produções brasileiras desse período em questão, as críticas em torno das chanchadas discorriam sobre a dita fórmula pronta que filme após filme se repetia, cujas histórias de teor satírico e de risadas fáceis deixam aos poucos de encher as salas de exibição.

Somado a isso se viu a produção maciça de filmes hollywoodianos no período do pós-guerra e uma sucinta modificação dos hábitos do brasileiro, não apenas no que é transfigurado pela política na figura do “presidente Bossa Nova”, mas também no que é referente aos ideais propagandistas de crescimento econômico do período e modernização que não pareciam ser refletidos pelos personagens encontrados nas chanchadas e comédias de então. Abriu-se um espaço para o interesse por outro tipo de história, algo que pudesse traduzir melhor os anseios populares e a problemática social do período.

A Companhia Cinematográfica Vera Cruz é fundada em novembro de 1949, em São Bernardo do Campo, pelo produtor italiano Franco Zampari, que traz da Europa o produtor e cenógrafo brasileiro Alberto Cavalcanti. Como afirma Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p. 76): “Com esse objetivo, contratou a Vera Cruz técnicos da Itália e da Inglaterra, trazendo de volta Alberto Cavalcanti, o patricio que ilustrara o cinema francês e inglês”.

Decidindo montar uma produtora em um terreno que antes funcionava uma granja da família Matarazzo, bem como tendo a proposta de desenvolver um cinema mais crítico, bastante diferente das produções cariocas da Atlântida, focando em equipes de produção quase que integralmente estrangeiras, os anos iniciais da Vera Cruz foram bastante dispendiosos.

No período em que vigorou a tutela de Cavalcanti, as mudanças no padrão técnico dos filmes era notável, sendo percebida em filmes como: *Caiçara* (1950), dirigido pelo italiano Adolfo Celi que acabou rendendo diversos prêmios, entre os quais o de melhor filme, em 1951, no Festival Sul-Americano de Punta del Este, e melhor produtor para Cavalcanti; o filme *Ângela* (1951), de Abílio Pereira de Almeida; *O Comprador de Fazendas* (1951), esse dirigido por outro italiano Alberto Pieralisi; *Terra é Sempre Terra* (1951), do diretor argentino Tom Payne; e *Veneno* (1952), do diretor italiano Gianni Pons.

Os filmes da Vera Cruz são marcados por direções estrangeiras e pelo esquema de distribuição feito pela Universal Filmes S.A., contudo “os diretores desses filmes, quase todos estrangeiros, não deixaram marcas duradouras da sua passagem pelo cinema nacional” (GOMES, 1996, p. 77). E, mesmo atingindo um relativo sucesso com suas produções carregando características estéticas que imitavam as produções hollywoodianas, esse primeiro momento de desenvolvimento da Vera Cruz não logrou o êxito esperado, sendo três anos depois encerrada a parceria entre a empresa e o produtor Alberto Cavalcanti, devido a desavenças associadas aos elevados custos das produções que mantinham equipes estrangeiras.

O cargo deixado por Cavalcanti foi ocupado pelo cineasta português, naturalizado brasileiro, Fernando de Barros. É a partir dessa mudança que a Vera Cruz veio a obter sucesso em um nível internacional nos próximos três anos, com os filmes *Apassionata* (1952), dirigido por Fernando de Barros, tendo em seu papel principal Tônia Carrero, e com o grande sucesso de *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto, com diálogos de Rachel de Queiroz, que rendeu mais de 50 milhões de dólares e foi distribuído em mais de 80 países, tendo conquistado também o prêmio de melhor filme de aventura e menção honrosa pela música no Festival de Cannes de 1953.

Com uma estrutura de filmagens organizada por uma equipe de estrangeiros que, mesmo munida de grande aparato, não conseguiu captar o essencial em termos estéticos e de montagem em seus filmes:

Os fotógrafos e iluminadores da Vera Cruz utilizaram um claro escuro rebuscado, uma luz trabalhada pelo refletor, pelo rebatedor e pelos filtros. Era a única escola de fotografia do Brasil... Embora não se possa rejeitar sistematicamente esse tipo de fotografia, deve-se reconhecer que não está apto a expressar a luz brasileira. O *Cangaceiro*, produção da Vera Cruz fotografada por Chick Fowle, obtém efeitos de luz que nada têm a ver com a luz que envolvia os cangaceiros. (BERNARDET, 1977, p. 147)

Mesmo com o sucesso de diferentes produções no período que seguiu após o cargo assumido por Fernando de Barros, a Vera Cruz acabou mergulhando em um período de endividamento, haja vista o processo de organização do montante destinado à distribuição dos filmes que passou a ser realizado pela Columbia Pictures, a qual, por sua vez, comprava as fitas por preços baixos ao se comparar com o mercado internacional.

Em 1953, no período de lançamento de filmes como o já citado *O Cangaceiro*, um empréstimo no valor de 100 milhões de dólares foi feito pela empresa com o intuito de lançar

algumas linhas de filmes mais voltados para o grande público, o que acabou não resultando em boas bilheterias e levou a empresa à falência em 1954.

O que pode ser frisado na análise geral sobre a produtora Vera Cruz é o grande interesse de uma parcela da burguesia paulistana, formada por empresários que queriam investir na cultura brasileira e foram buscar no cinema um tipo de revitalização das artes. A crítica que surge a partir das primeiras produções está relacionada ao teor cômico, desprezioso, em que a falta de técnica imperava. Por isso a pouca aceitação por parte de críticos de cinema e intelectuais. Como explicita a historiadora Maria Rita Galvão (1981, p. 42), em sua obra *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz* (1981):

“O que repugnava na chanchada era aquilo que ela tinha de mais aparente: a produção rápida e descuidada, alguns cômicos careteiros, o humor chulo, a improvisação, a pobreza de cenografia e indumentária, todas as decorrências de baixo orçamento”.

Um outro fator reconhecido como um dos principais no que concerne ao enredo dos primeiros filmes é como a burguesia paulistana está sendo retratada, o que, segundo Maria Rita Galvão, é algo proposital em toda a sua filmografia, em que se viam as posses, luxo e opulência; a diversão era realizada através dos desfiles em carros-esportes, cassinos, grandes propriedades e até amantes, demonstrando enorme poder aquisitivo e colocando qualquer pessoa que fosse de uma classe social inferior, a qual pudesse ameaçar esse poder, em seu devido lugar (GALVÃO, 1981, p. 280).

As críticas que permeiam a obra de Maria Rita Galvão nos oferecem um visual acerca do período em questão e, sobretudo, como as produções cinematográficas Vera Cruz passaram a marcar uma fase do cinema situada no período da década de 1950, anterior ao movimento cinematográfico Cinema Novo. E, mesmo que existam muitas críticas por parte de estudiosos acerca do trabalho de Galvão – críticas que se estenderam até o seu próprio orientador Jean-Claude Bernardet –, é interessante um levantamento de dados referentes à época e o quanto que essas produções vieram a contribuir para o amadurecimento de uma estética utilizada pelos cineastas que viriam a desenvolver os primeiros passos de um cinema mais autoral e pretensioso em termos de montagem, enredo e distribuição.

É inegável o fato de que não seria possível desenvolver um cinema mais crítico e esteticamente mais bem produzido nos períodos de amadurecimento da produção cinematográfica brasileira se não fosse a fase inicial ensejada pelas produtoras, como a Atlântida e a Vera Cruz que, somadas ao precursionismo de diferentes realizadores,

permitiram o desenvolvimento de um público que lia textos sobre filmes e também se deslocava até o cinema para assisti-los.

O que nos interessa após esse primeiro momento de reflexão acerca dos filmes e sua produção inicial no Brasil é o que viria a ser conduzido a partir do final da década de 1950 e que fez surgir uma relativa emancipação dos sentidos e técnicas no que tange à fabricação de filmes, os quais passavam a vislumbrar a cultura brasileira, o povo e as mazelas sociais como seus principais protagonistas, distanciando-se do estilo que copiava as produções hollywoodianas e passando a dar ênfase à identidade e à brasilidade.

CAPÍTULO II – DE *RIO, 40 GRAUS* ATÉ *VIDAS SECAS*: O CINEMANOVISMO E A CONSTRUÇÃO DE UMA ESTÉTICA CINEMATOGRAFICA CULTURAL

No processo de investigação sobre o nascimento do cinema brasileiro nós pré-definimos um percurso que tenta encontrar na produção audiovisual em questão características que a situa numa categoria cultural através de uma análise que perpassou o estilo criado pelos primeiros cineastas com o cinema de atração até a chanchada e os filmes musicais. Neste capítulo, buscamos encontrar a estética da primeira fase do cinemanovismo e em que medida essa produção de cinema, vista como intelectualizada e de viés político, refletia anseios advindos da problemática social não apenas de forma representativa, mas como a nova fórmula era interpretada pelas pessoas envolvidas na sua produção, fossem elas atores, atrizes, diretores, produtores, críticos e, posteriormente, o público.

Nessa nova forma de fazer cinema tudo era criado sobre um viés estético particular, como afirma Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p. 81): “É a erupção do chamado Cinema Novo, movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor – em matéria de ficção e documentário – no moderno cinema brasileiro”. Uma opinião que é compartilhada por críticos, teóricos de cinema e pelos próprios cineastas pertencentes ao movimento, como argumenta Cacá Diegues (2014, p. 152):

O Cinema Novo não foi um acaso espontâneo, mas um movimento inventado, projetado e articulado conscientemente pelos seus membros. Se havia muito romantismo na concepção do cinema que queríamos fazer, havia total pragmatismo nas ideias de como fazê-lo.

Tomando o movimento como o modelo precursor das mudanças no âmbito da narrativa e construção de enredos fílmicos voltados à contemplação da cultura e crítica acerca dos problemas sociais, debruçamo-nos inteiramente neste capítulo sobre a gênese estilística dos primeiros cineastas, e também nos voltamos para o nascimento do movimento cineclubista universitário, o qual será o celeiro dos debates que vão desenvolver o senso crítico e as habilidades dos primeiros cineastas.

Atentamo-nos dentro de nosso trabalho a uma divisão cronológica do Cinema Novo em três etapas propostas por Marcos Graça e Sérgio Amaral: 1ª) a que trata do nacional e do mundo rural (1962-1964); 2ª) a que trata do urbano e das questões relativas ao Golpe de 1964 (1965-1966); 3ª) a que trata da autocrítica do movimento cinemanovista (1967-1969).

Explorando desde o nascimento em meio aos grupos cineclubistas universitários, passando pelo estilo de fazer cinema promovido pelos principais cineastas no período que

antecedeu o golpe militar de 1964 até a criação da produtora e distribuidora Difilm, que encerra o ciclo do Cinema Novo.

Buscaremos discutir as inovações criadas pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos incorporadas em seus dois principais filmes: *Rio, 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963) que passaram a ser considerados por diferentes críticos como sendo os precursores da nova estética fundada pelo movimento. Nesse sentido, atentaremos para a linguagem e estrutura de cada filme e como os mesmos vão buscar inspiração em movimentos estéticos, tais como o Neorrealismo italiano do pós-guerra e a *Nouvelle Vague* francesa.

Abriremos espaço dentro dessa seção para construir um debate envolvendo também algumas entrevistas de atores, atrizes e diretores envolvidos na elaboração dos filmes, com o objetivo de compreender o Cinema Novo como um movimento artístico e político que criou uma categoria de sentido na qual envolveu diferentes grupos e promoveu a reflexão acerca da identidade brasileira.

2.1 A primeira fase do cinemanovismo e a reconfiguração do real a partir da crítica social: o Cinema Novo e sua linguagem

Iniciamos este capítulo com uma citação de Otávio Souza (1994, p. 165), proveniente de sua obra *Fantasia de Brasil: as Identificações na Busca da Identidade Nacional*:

O sintoma da cultura brasileira é expresso por este tipo mesmo de queixa: a busca de identidade pela afirmação de uma diferença mais diferente que as outras diferenças. O que se deixa escapar com uma tal formulação, como já foi dito é que sob a atitude pedagógica manifesta na cultura oficial contra a qual nos rebelamos, esconde-se o pedido de que emprestemos nosso ser para representar a essência da diferença pelo viés da aparência exótica.

Não pretendemos adentrar no campo da psicanálise para prosseguir com nossa investigação sobre os tortuosos caminhos traçados pelos cineastas, mas é mister ressaltar o debate sobre a busca por uma representação de cultura nacional que parece ser discutida nas mais diferentes áreas do conhecimento humano, e que foge muitas vezes da simples análise. Dentro dos primeiros filmes do movimento, podemos ver que a definição do social e cultural que pretende ser ressaltada está contida nos traços definidores dos indivíduos pertencentes às camadas sociais e também no regionalismo que se alimenta de características espaciais em cada local geográfico onde os filmes se desenvolvem.

O movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo tinha uma proposta estética que refletia diretamente sobre os problemas sociais presentes no cotidiano brasileiro e dava ênfase a traços da cultura entre práticas folclóricas e costumes tradicionais.

Mas o que chama mais a atenção em toda a sua evolução enquanto movimento que pretendia criar um modelo de cinema tipicamente brasileiro é a fórmula nascida de sua configuração narrativa, a qual explorava diretamente a espacialidade onde a trama se desenrola, sendo necessário, portanto, compreender o trâmite simbólico inicial que resultou no modelar de uma nova proposta de se fazer cinema.

Nascido dos debates políticos em alguns cineclubes do Rio de Janeiro e de São Paulo, um grupo de jovens idealistas apaixonados por cinema passou a somar forças na construção do que viria a ser um movimento artístico completamente empenhado em compreender e validar a identidade brasileira, dando-lhe sentido através do filme. A militância política e o debate oriundo das leituras marxistas construíram o perfil intelectual dos primeiros cineastas desse movimento, que utilizariam o cinema como principal arma na luta revolucionária.

Figura 6: Cinemanovistas reunidos



Fonte: Plano crítico. *Entenda melhor o cinema novo brasileiro*. Foto: David Drew Zingg. São Paulo, 2019²³.

²³ Entenda melhor o Cinema Novo brasileiro. Disponível em:<<https://www.planocritico.com/entenda-melhor-cinema-novo-brasileiro/>>: Acesso em 24/08/2021.

Na foto em que vemos os cineastas cinemanovistas (figura 6), temos Nelson Pereira dos Santos, Ruy Guerra, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima Jr, Zelito Viana, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha e Leon Hirszman. Pode-se dizer que a união dos jovens cineastas se mobilizou em torno de uma representação do Brasil que visava a configuração de ideais revolucionários, os quais seriam transmitidos através dos filmes.

Os primeiros filmes que marcaram o início desse novo modelo de criação exploravam diferentes cenários no território brasileiro – costumes e traços do cotidiano de cada região. O primeiro filme, considerado por muitos teóricos como sendo um marco no início do cinemanovismo, é *Rio, 40 Graus*²⁴, de 1955, do cineasta paulistano Nelson Pereira dos Santos. Realizado de forma independente e com poucos recursos, este filme inaugura uma forma estética que passaria a ser desenvolvida em larga escala por todos os realizadores desse primeiro momento. Como afirma Alexandre Figueirôa (2004, p. 21) sobre o pioneirismo de Nelson Pereira dos Santos: “Foi também o primeiro a testemunhar a preocupação de retratar a realidade brasileira evidenciando posições políticas diante da situação de dependência econômica do Brasil”.

As décadas de 1940 e 1950 foram marcadas pela produção de filmes desenvolvidos pela produtora carioca Atlântida, fundada por Moacir Fenelon e José Carlos Burle. Os filmes, a maioria deles chanchadas (comédias carnavalescas), mantinham um padrão americano em seu formato, com roteiros simples que mostravam histórias descontraídas, sem a pretensão de discorrer sobre problemas sociais ou objetivar uma reflexão para fins ideológicos.

Nesse cenário, “Nelson Pereira foi um dos cineastas do movimento cinemanovistas que via nas chanchadas e no molde hollywoodiano das produtoras o principal problema que afetava o processo de ‘revolução da arte nacional’.” (SILVA JÚNIOR, 2015, p. 5-6). Assim, é despertado um interesse particular em fazer um cinema mais hábil em descrever histórias de vida que possibilitasse um debate sobre a própria identidade cultural brasileira. Em entrevista no programa Roda Viva, em 1999, Nelson Pereira (1999) explicou:

Há uma carência muito grande dessa investigação do nosso passado através da imagem, filmes históricos, filmes que possam nos resgatar a memória da nossa formação como povo, como nação. O Cinema Novo é intimamente ligado a todo o processo de descolonização da cultura brasileira iniciado na semana de arte moderna, afirmando que esse processo

²⁴ Ficha técnica do filme disponível em: < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003125&format=detailed.pft>>. Acesso em 22/08/2021.

é longo, é antigo, mas que na semana de arte moderna foi um momento de grande afirmação da descolonização brasileira²⁵.

É, sobretudo, a partir de um discurso decolonial²⁶ que vemos a perspectiva estética do novo estilo cinematográfico se desenvolver. A desconstrução de padrões históricos impostos pelo imperialismo cria, indubitavelmente, uma relação do movimento com o natural nacional traduzido pelos contornos da cultura. Incorporando características pós-coloniais que, por sua vez, buscavam identificar antagonismos entre colonizador e colonizado, objetivou-se a criação de um discurso traduzido no cinema que denunciasses as formas de dominação preexistentes. Esse sentimento de ruptura com padrões até então dominadores, provenientes de uma forma de fazer filmes estruturada pela indústria norte-americana, é pertinente nas temáticas dos filmes desenvolvidos neste primeiro momento.

Em *Rio, 40 graus*, por exemplo, acompanhamos a história de cinco meninos que moram numa favela carioca e vendem amendoim pelas ruas do Rio de Janeiro. Desenvolvido de forma semidocumental, utilizando cenas do cotidiano real para embasar sua proposta ficcional, somos conduzidos pela história a transitar pelas vidas de pessoas simples dos morros e favelas ao redor da metrópole. Nessa viagem, deparamo-nos com inúmeros contrastes sociais que brotam do cotidiano da grande metrópole.

Seguindo essa mesma fase das primeiras produções, dois anos depois, em 1957, foi lançado o filme *Rio Zona Norte*, também desenvolvido por Nelson Pereira dos Santos, que prossegue explorando a então capital do Brasil daquela época, só que com um teor de musicalidade notável que vai buscar no samba as origens identitárias do Brasil. O filme conta a história de um sambista carioca chamado “Espírito da Luz”, que sonha em ter seu trabalho reconhecido, mas tem seus sonhos interrompidos por um acidente de trem da Central do Brasil.

Um outro filme considerado deveras importante para o desenvolvimento dessa primeira fase foi o curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade chamado *Couro de gato* (1961), em que vemos um grupo de jovens moradores de uma favela que tenta roubar gatos com o intuito de vendê-los para que o couro dos animais seja utilizado para fazer tamborins pelas escolas de samba. Em diferentes situações, os gatos são alimentados e capturados, mas

²⁵ SANTOS, Nelson Pereira dos. Roda Viva entrevista Nelson Pereira dos Santos. Youtube, 1999. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=YcjPn49UK1w&ab_channel=RodaViva >. Acessado em 20/08/2021.

²⁶ O uso do termo “decolonial”, ao invés de “descolonial”, é uma indicação de Walter D. Mignolo para diferenciar os propósitos do Grupo Modernidade/Colonialidade e da luta por descolonização do pós-Guerra Fria, bem como dos estudos pós-coloniais asiáticos. (ROSEVICS, 2017, p. 191).

um dos garotos acaba se afeiçoando a um dos gatos, e entre a amizade de ambos e a fome, o garoto acaba por vendê-lo a um fabricante de tamborins.

Esses primeiros filmes carregavam em seu enredo um apelo aos desvalidos e gerava uma forte impressão conscientizadora do social no Brasil. A inspiração para o desenvolvimento de produções que careciam de verba vinha do sucesso alcançado por outros movimentos cinematográficos ao redor do mundo, como o neorrealista italiano ou mesmo a consciência autoral existente *Nouvelle Vague* francesa. Como destaca Pedro Simonard (2006):

Segundo uma definição tomada emprestada à *Nouvelle Vague* e muito difundida pelos partidários do Cinema Novo, um autor é um criador que vai além de um artista e implica, necessariamente, numa atitude inovadora e numa postura de crítica social radical. (SIMONARD, 2006, p. 19).

A proposta de criar um cinema que viesse a quebrar com as amarras impostas pela produção industrial das grandes produtoras americanas foi erguida como bandeira de luta. Um profundo sentimento de descolonização marcava o discurso dos primeiros cineastas adeptos do movimento, destacando um apreço determinista que instruía a temática pertencente, fazendo surgir seus primeiros filmes.

A crescente efervescência do cenário artístico que se voltava para o cinema teve um importante crescimento no início da década de 1960. Cineclubes são criados, e também são organizados congressos de cinema com a participação de historiadores, jornalistas, e críticos de cinema com realizadores da Bahia, do Rio de Janeiro e São Paulo. Vários jovens cineastas cariocas, como Paulo César Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, um grupo de baianos que foram Trigueirinho Neto e Roberto Pires, e também alguns críticos que ficariam famosos como realizadores, como foi o caso de Glauber Rocha, Gustavo Dahl e Walter Lima Júnior, passaram a incorporar esse cenário crescente. (FIGUEIRÔA, 2004, p. 22).

O que é comumente discutido por todos os teóricos de cinema e pesquisadores que analisam o Cinema Novo diz respeito à formação teórico-prática dos realizadores. O debate político no início dos anos 1960 situava-se numa esfera discursiva entre os intelectuais que debatiam sobre as classes dominantes do setor oligárquico, criticando o jogo político que utilizava o povo como massa de manobra. Nesse cenário, víamos líderes políticos que se diziam populistas, mas que desconheciam a problemática social presente no dia a dia da população carente.

Em seu discurso *Eztetyka do sonho*, em conferência realizada em um Congresso na Columbia University, em Nova York, em 1971, Glauber Rocha tece diferentes comentários sobre o ponto de vista dele acerca da conjuntura política e sobre qual deve ser a função do

artista na luta em busca da liberdade junto ao povo: “A maioria dos profetas da revolução total é composta por artistas. São pessoas que têm uma aproximação mais sensível e menos intelectual com as massas pobres.” (ROCHA, 2004, p. 249).

O crescente sindicalismo no início dos anos 1960 colaborou para o surgimento de sindicatos rurais e ligas camponesas que debatiam a conjuntura política nacional. Estudantes universitários formavam grupos que promoviam debates culturais e artísticos junto à população. A criação da CONTAG (Confederação dos Trabalhadores Agrícolas), em 1963, como também a CGT (Central Geral dos Trabalhadores) foram de suma importância no desenvolvimento de posturas educacionais e culturais de conscientização política para o povo.

Dentro desse contexto, os intelectuais aderiram a uma mesma leitura da realidade brasileira, que, grosso modo, caracterizava o país como subdesenvolvido, industrialmente atrasado, culturalmente colonizado, onde as “classes fundamentais” – a burguesia e o proletariado – eram incipientes, pouco desenvolvidas. (SIMONARD, 2006, p. 24).

Somado ao anseio dos intelectuais e à criação dos órgãos, podemos citar também os CPC's da UNE, os quais promoviam a exibição de filmes e peças de teatro que também promoviam debates. Uma campanha de conscientização popular denominada “revolução brasileira” foi desencadeada por integrantes e simpatizantes do PCB que, por sua vez, partilhavam da mesma visão revolucionária dos cineastas e artistas populares desde os anos 1950.

Um dos principais pesquisadores envolvidos com a discussão acerca do cinema brasileiro foi o historiador Paulo Emílio Salles Gomes, figura central na criação da Cinemateca Brasileira, do Festival de Brasília e de cursos de audiovisual no Brasil. Mesmo não tendo uma ligação direta com o cinemanovismo, sua contribuição na área de pesquisa em cinema e na militância política, enquanto filiado à juventude comunista, foi de grande importância. Uma de suas principais obras foi *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, lançada em 1986, em que é feita uma incursão pelos primórdios do cinema nacional até a década de 1960. Sobre o Cinema Novo, o autor afirma:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se expressou igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional (GOMES, 1996, p. 100).

O movimento reunia anseios de artistas em diferentes esferas, e confirmava sua conjuntura que abraçava a causa militante em um período marcado por mudanças extremas na conjuntura social e política brasileira. O próprio cineasta Nelson Pereira dos Santos insere-se no rol de intelectuais que discutiam cultura e política no PCB daquele período. Como explica o sociólogo Marcelo Ridenti (2010, p. 67): “A trajetória do cineasta Nelson Pereira dos Santos nos anos 1940 e 1950 é exemplar da relação entre cultura e política no PCB da época”. A ligação do cineasta com o partido se estende do colégio Roosevelt até a Faculdade de Direito na Universidade de São Paulo, marcada por uma participação ativa no comitê cultural.

Essa profunda conexão com o partido teve uma mudança depois da proposta autônoma de Nelson Pereira de filmar seu primeiro longa-metragem *Rio, 40 Graus* em 1955, contrariando a proposta do partido. Os dirigentes partidários não concordaram com a feitura do filme naquele atual momento, como afirma Ridenti (2010, p. 70): “Um dirigente comunista teria dito: ‘Você está tendo uma ilusão pequeno-burguesa; porque o cinema, no Brasil, só depois da revolução’.”.

A implicância do partido estava voltada mais para a condução de algo maior que deveria acontecer primeiro dentro da sociedade brasileira, entretanto, apesar do desentendimento no desenvolvimento de seu primeiro longa-metragem, Nelson Pereira produziu seu filme com recursos próprios e venceu em festivais, tornando *Rio 40, Graus* uma espécie de medalhão que marcaria a organização do movimento cinematográfico, agora comprometido com um viés crítico social e político.

A busca por uma imagem mais condizente com o real nacional, e que estivesse em pleno acordo com o interesse revolucionário, tornou-se o ponto-chave do levante que se seguiu ao final dos anos 1950 e primeira metade dos anos 1960, destacando-se entre os primeiros do movimento: *Rio, 40 graus* (1955), *Rio zona norte* (1957) e *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *O grande momento* (1958), de Roberto Santos; *Bahia de todos os santos* (1960), de José Trigueirinho Neto; *A grande feira* (1961), de Roberto Pires; *Barravento* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha; e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra.

Após o golpe militar de 1964 esse tipo de cinema vai atingir o seu apogeu, confirmando sua estética e reagindo à súbita perseguição e desmantelamento. Um Cinema Novo que se apresentava em resposta ao levante militar de 1964, com uma produção de filmes que tratavam da crise dos projetos políticos da esquerda, terminou sendo perseguido pela censura e aos poucos foi sendo asfixiado pela falta de investimento (XAVIER, 2001, p. 11).

A partir dessa premissa refletimos sobre o lugar de origem do debate sobre a montagem do filme e também acerca do tipo de produção que passou a implementar mudanças estéticas profundas. O diferencial do novo modelo estava pautado no perfil dos cineastas – que eram, antes de tudo, cinéfilos, escritores e críticos de cinema – formou um senso consciente de afirmação dos novos padrões de decupagem e narrativa do filme. Como afirmou Alex Viary (2009, p. 145): “Cinema Social, Cinema de Autor, cinema sem estúdios, cinema barato, cinema de câmara na mão; tudo isso, e muito mais, tem sido suscitado como indispensável a essa definição”.

A expansão desse universo crítico de revitalização da cultura e de suas formas folclóricas orientou a linguagem que se associava ao debate de ruptura com a então forma utilizada pelos cineastas de produtoras como a Vera Cruz e a Atlântida. Nesse sentido, o que vemos é basicamente um modelo de cinema político que parece ter surgido em meio a debates múltiplos sobre a conjuntura social brasileira.

2.2 Cineastas cineclubistas: os debates e a dimensão política presente na estética fílmica da década de 1950

No intuito de compreender os meandros organizacionais que alicerçaram o Cinema Novo, faz-se necessário buscar informações em meio aos locais de debate que se tornaram pontos de encontro entre todos os cineastas do movimento e artistas de diferentes esferas. Estes espaços foram os cineclubes.

Para entender o surgimento dos cineclubes no mundo e sua relativa importância no processo de organização de diferentes movimentos cinematográficos mundo afora, é necessário compreender o trabalho desempenhado pelos primeiros fabricantes de imagens em movimento no que tange ao armazenamento de seus produtos, haja vista que a preservação de filmes é algo tão antigo quanto à própria produção dos mesmos. O nascimento do cinema na França pelas mãos dos irmãos Lumière no final do século XIX é marcado também pelo empenho em armazenar os produtos que eram resultado das filmagens. É dessa prática de catalogação e acondicionamento que surgem as chamadas cinematecas.

Os que são considerados os pioneiros desse modelo de arquivística fílmica foram: o polonês Boleslaw Matuszewski, os franceses Henri Turot, Victor Perrot e Emile Massard, e, notadamente, a experiência da Biblioteca do Congresso de Washington (EUA) (CORREIA, 2007, p. 19).

O filme é tratado como um documento, exigindo um tipo de acomodação idêntica ou superior à utilizada com manuscritos. A primeira guerra mundial também fez com que os pioneiros na produção fílmica objetivassem uma solução de armazenamento e proteção dos negativos de seus filmes. A preocupação com o produto que era gerado na produção sempre foi um problema levado muito a sério por seus idealizadores, o que fez com que surgissem, em meio aos locais de projeção independentes, debates que também estavam diretamente associados à memória do cinema.

Tendo surgido oficialmente na década de 1920, os cineclubes se inseriram em um contexto social e político de mudanças que carregavam consigo o estigma da modernidade referenciada pelo cinema. A consolidação de salas de projeção de filmes de forma independente tem seu pioneirismo na França, notadamente envolta do frenesi gerado pelas novas máquinas de captação de imagens em movimento em Paris.

Na década de 1930, surgem, também na França, os primeiros cineclubes operários, que exibiam filmes de cunho revolucionário, os quais buscavam construir um viés educativo que era alicerçado pela sétima arte. Mas é apenas na década de 1940, após a consolidação do modelo norte-americano e o frequente preenchimento dos circuitos mundiais com seus filmes que o cineclubismo vai aparecer como uma alternativa do público para conhecer outras obras.

No Brasil, o pioneirismo dos clubes de cinema é referenciado pelo Cineclube Paredão que, no ano de 1917, já reunia um público que assistia e debatia os filmes após as exhibições nos cinemas Íris e Pátria, no Rio de Janeiro. Já o chamado Chaplin Club, fundado em 1928, também no Rio de Janeiro, é reconhecido formalmente como uma entidade cineclubista oficial (GATTI, 2000, p. 128).

No entanto, é na década de 1940 que Paulo Emílio Salles Gomes, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado e Cícero Cristiano de Souza vão fundar o Clube de Cinema de São Paulo na Faculdade de Filosofia da USP, que tinha como proposta estudar o cinema como uma arte independente a partir de debates e conferências, tendo sido proibido de prosseguir com seus trabalhos em 1941 por ordem do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado pelo governo de Getúlio Vargas em 1939.

A década de 1940, marcada pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945), é caracterizada pela grande utilização do cinema como modelo propagandista mundial. Os horrores da guerra são retratados por cineastas que estão a serviço de ideais estatais, como a cineasta alemã Leni Riefenstahl, representante da estética nazista e, em outra medida, o cineasta americano Frank Capra, que discutia temas relacionados à Grande Depressão econômica da década de 1930 e também o otimismo da política do New Deal.

Vale lembrar que a Federação Internacional de Cineclubes (FICC) foi criada em 1947, durante o Festival de Cannes, tendo como objetivo reunir pesquisadores e pessoas relacionadas à produção cinematográfica no intuito de discutir o filme em uma perspectiva cultural, social e artística²⁷.

O Clube de Cinema de São Paulo ressurgiu em 1946, sendo oficializado na década de 1960, mesclando-se ao Museu de Arte Moderna (MAM) e se transformando em filмотeca pertencente ao museu, sendo o precursor da futura Cinemateca Brasileira. O fim do Estado Novo e da Segunda Guerra Mundial ocorrem no período em que os cineclubes começam a se espalhar pelo país, impulsionando debates políticos/sociais/artísticos e favorecendo a disseminação de um sentimento de busca por uma revitalização da arte e da cultura.

A reflexão política que está plenamente associada ao desenvolvimento cinemanovista pode ser medida em duas esferas importantes que delinearão a capacidade artística de seus membros: uma dessas esferas foi a literatura brasileira e a outra foi, notadamente, os locais de projeção de filmes. Foi a combinação desses fatores que permitiu consolidar um debate que explorou o mais profundo sentimento identitário.

A década de 1950 no Brasil é marcada por diferentes transformações de cunho econômico e estrutural que são percebidas nos grandes centros urbanos, alterando diretamente o comportamento e a forma de consumir de grande parte da população. A paisagem urbana é modificada para atender à crescente demanda demográfica que, movida por um espírito consumista, desloca-se pelos centros em busca de entretenimento e lazer.

Consolida-se nesse período a chamada sociedade urbano-industrial, fazendo surgir um novo estilo de vida. Neste mesmo período, a televisão e o grande crescimento da indústria cinematográfica americana criaram um estilo de produção que passa a ser copiado por diferentes cineastas em vários países. O circuito de exibição nacional permanecia abarrotado de títulos americanos, o que impedia, em grande parte, o reconhecimento das produções nacionais pelo público,

Foi em meio ao debate sobre o modelo de distribuição que os cineclubes começaram a se tornar mais atuantes, diversificando o projeto de circulação de filmes e criando um modelo independente de exibição. É dentro dos clubes de cinema que surgem diferentes formas de discussão envolvendo literatura, política e artes em geral. Engana-se quem acredita que as sessões estavam unicamente voltadas para a projeção do filme em cartaz e que isso se encerrava ao término de seus créditos finais.

²⁷ Estatuto da FIC disponível em: < <https://infoficc.wordpress.com/iffs-constitution/> >. Acesso em 22/08/2021.

A importância dos clubes de cinema na formação da cultura cinematográfica brasileira é notável porque é desse ciclo que vão surgir revistas, palestras, boletins informativos, colunas em jornais e, é claro, um grande número de críticos de cinema e cineastas que irão impulsionar o debate, alargando-o sobre outras esferas. Na América Latina, a atividade cineclubista também cresce e cria um público empenhado em gerar discursos de pertencimento social e também de alteração do cenário hegemônico das produções norte-americanas.

É exatamente no centro do debate político realizado nos primeiros cineclubes que seria desenvolvida uma forma de fazer cinema gerada a partir dos encontros e da amizade de um grupo que aspirava desenvolver uma forma de fazer cinema que alteraria, de fato, a produção audiovisual brasileira. Pode-se dizer que essas reuniões realizadas em organizações estudantis universitárias, antes do período extremo da censura pós 1964, são basicamente a centelha de surgimento da estética do grupo de jovens realizadores, fazendo-se mister compreender, mesmo que brevemente, o percurso dos principais integrantes do movimento a fim de visualizar o perfil do nascedouro hora intitulado Cinema Novo.

Cacá Diegues

O cineasta alagoano Carlos Diegues (Cacá), em sua autobiografia intitulada *Vida de cinema* (2014), apresenta-nos episódios relativos à sua infância em Alagoas e o período de mudança para o Rio de Janeiro, assim como o seu amor pelo cinema o guiou até o encontro com outros cinéfilos que foram responsáveis pelo desenvolvimento do movimento cinemanovista, como foi o caso do jovem cineasta David Neves, sobre o qual Cacá Diegues (2014, p. 63) afirma:

Foi David quem pela primeira vez me levou à Cinemateca do museu de Arte Moderna, a uma de suas sessões semanais, toda segunda-feira, às seis e meia, no auditório da ABI, na rua Araújo Porto Alegre. Passei a frequentá-la como quem vai à missa obrigatória. Foi ali, nas sessões da Cinemateca e nas conversas de botequim depois dela, que foi se formando um grupo de cinéfilos e cineclubistas que em breve se tornariam cineastas, os criadores do que veio a ser chamado Cinema Novo.

O interesse por frequentar espaços de projeção de filmes acompanha todos os cineastas desse período, e o que de fato é percebido entre os percussores das modificações artísticas e políticas é que a arte é vista como manifesto contra a repressão em um período que transcorre até pouco antes do regime militar e que vai perseguir os donos de estabelecimentos que

exibem filmes de conteúdo subversivo e todo o de tipo de organização que promovia debates públicos sociopolíticos. É nesta seara que o engajamento no processo de formação intelectual e militância vão conduzir o pensamento dos cineastas do movimento que se engendrava.

Nelson Pereira dos Santos

A busca por se encontrar como cineasta neste período de mudanças no modelo de produção cinematográfica da época é uma característica de todos os empreendedores das artes visuais. Nelson Pereira dos Santos, que é considerado um dos principais idealizadores do Cinema Novo, cresceu em uma família de frequentadores assíduos das matines no Cine Teatro Colombo, no Bairro do Brás, na década de 1930, numa São Paulo que tinha as maiores plateias do país, e onde as salas de cinema sofriam constantes reformas para acomodar mais espectadores (SADLIER, 2012, p. 15).

Nelson Pereira, que foi aluno do curso de Direito na Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo (FDUSP), da turma de 1952, jamais demonstrou interesse em seguir a carreira como advogado. Manteve seu foco na escrita crítica sobre filmes que eram constantemente revistos, foi um escritor assíduo e editor da seção literária publicada pelo Partido Comunista na escola de Direito. Partido este considerado uma ameaça pelo presidente Eurico Gaspar Dutra (1946-1951), tendo-o banido em 1947 por considerá-lo antidemocrático, o que fez com que as publicações e encontros viessem a acontecer de forma clandestina.

No período em que cursava Direito, Nelson Pereira decidiu ir para Paris estudar cinema no *Institut Supérieur d'Études Cinématographiques*, mas não conseguiu se inscrever, e após dois meses foi forçado a regressar para o Brasil, devido ao serviço militar obrigatório. Mesmo não conseguindo prosseguir com os estudos em Paris, foi possível participar de um tipo de curso de cinema na Cinemateca francesa (SADLIER, 2012, p. 18).

Mas o que Nelson buscou encontrar na França, através da troca de experiências com outros cineastas e críticos, foi encontrado no Brasil de forma pungente, estando totalmente associado com o modelo de cinema que estava por vir. Como ele mesmo afirma em entrevista concedida a Marcelo Beraba, para a Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro em 1975:

Fiquei quase um ano andando pelo morro, frequentando a rapaziada, vendo sessões de umbanda, esbarrando em despachos. Mas minha câmera não filmava nada disso. A visão religiosa do povo e a própria visão de mundo do povo eram totalmente ignoradas por mim. A realidade que eu procurava não estava diante das câmeras, mas no modelo que tinha na minha cabeça. E é isso que tem acontecido com o cinema brasileiro. (SANTOS, 1975, p. 4)

A própria visão de mundo que se apresenta entre os cineastas cinemanovistas conclama, de fato, uma mudança que estava alicerçada pela troca de experiências que surgiam do olhar sobre a própria sociedade.

Joaquim Pedro de Andrade

Um outro grande nome do movimento que inicia uma carreira dentro da universidade em um curso que pouco ou nada tinha relação com o cinema foi Joaquim Pedro de Andrade, tendo cursado Física em 1950, na Faculdade Nacional de Filosofia, no Rio de Janeiro, mas acaba sendo um grande frequentador do cineclube do Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), tendo recebido influência de Plínio Sussekind Rocha, um dos fundadores do Chaplin Club (o primeiro cineclube do Brasil).

Joaquim Pedro que era filho do advogado e jornalista Rodrigo Melo Franco de Andrade, fundador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), cresceu em uma família muito ligada ao universo das artes e da literatura, o que, de fato, conduziu-o por um percurso que o fez desenvolver apreço pelo cinema e pleno interesse também pela literatura, levando-o até o universo da crítica cinematográfica, em que publica textos no jornal da faculdade. Seus primeiros filmes foram dois curtas-metragens intitulados *O mestre de Apipucos* (1959) e *O poeta do castelo* (1959), ambos financiados pelo Instituto Nacional do Livro. Nos dois filmes adentramos na intimidade do sociólogo Gilberto Freyre, em sua casa em Apipucos, e do escritor Manuel Bandeira, em seu apartamento no Rio de Janeiro.

Em entrevista publicada pelo Folheto do Cineclube Macunaíma, em 1976, Joaquim Pedro de Andrade (1976, s/p), reflete sobre a importância do exercício de ver filmes e debatê-los, e também da produção de filmes durante o período do cineclube:

Acho que o que importa na formação da gente são duas coisas: uma é ver, ter a oportunidade de ver muitos filmes, ver ativamente, participando de grupos que se interessem por aquilo de maneira criativa, discutam os aspectos todos do filme. E outra é você experimentar. Mesmo estes filmezinhos que a gente fazia na faculdade, no cineclube, de 16mm, mudos e às vezes de um minuto, já eram muito importantes porque você já tinha um objetivo que traçava no roteiro e procurava atingir no filme. E as surpresas eram enormes, surpresas principalmente de quantidade das coisas, de tempo, de ritmo, de informações que passam e outras que não passam²⁸.

²⁸ Depoimento de Joaquim Pedro de Andrade. In: Folheto organizado pelo Cineclube Macunaíma na ocasião da Retrospectiva Joaquim Pedro de Andrade em 1976, no Rio de Janeiro.

O amadurecimento da perspicácia analítica da produção audiovisual por parte dos cineastas do período em questão já demonstra o apreço enquanto cineclubistas por preservar ambientes que contemplassem a projeção e o debate de filmes com o intuito de desenvolver certo tipo de curso de análise fílmica para melhor trabalhar na feitura dos filmes futuros.

Os primeiros filmes experimentais, nascidos dos encontros realizados pelos cineclubistas eram realizados em 16mm, mudos e, na maioria das vezes, resultavam em muitos problemas no processo de montagem devido à falta de experiência no procedimento de pós-produção do filme. Fazendo parte desse grupo de entusiastas da sétima arte ainda estavam Paulo César Saraceni, Marcos Farias, Leon Hirszman e Miguel Borges que realizavam todo o tipo de experiência envolvendo luz, cenário, roteirização e se alternavam em funções no processo de produção. Todo o empenho do grupo cineclubista levou à produção de um único filme de três minutos, intitulado *O mendigo e a pintura* (1953), mas que ficou perdido sem que exista até hoje registros desse experimento.

Joaquim Pedro de Andrade posteriormente iria realizar *Garricha, alegria do povo* (1962), o longa-metragem de ficção *O padre e a moça* (1966), e um de seus filmes mais célebres, que foi *Macunaíma* (1969). Filmes com temas trazidos de dentro da literatura brasileira e das entranhas populares marcam esta filmografia tão expressiva, como bem afirmou em entrevista à Revista de Cinema o cineasta e montador Eduardo Scorel (2018, s/p), sobre a produção de Andrade²⁹:

Erotismo e libertinagem, maldade e perversidade são temas dos filmes de Joaquim Pedro, desde ‘O Padre e a Moça’ (1966), presentes também em ‘Macunaíma’ (1969) e ‘Os Inconfidentes’ (1972)”. Mas “é só em ‘Guerra Conjugal’ (1975), que essa temática acaba por aflorar, ocupando a frente da cena. Joaquim Pedro encontrou, nos 16 contos de seis livros de Dalton Trevisan, inclusive ‘Guerra Conjugal’, personagens, situações e diálogos que editou e transformou em sua resposta às pornochanchadas, predominantes na época, assim como às convenções e deformações típicas de uma sociedade repressiva e autoritária.

O processo de desenvolvimento dos filmes que marcam esse período do Cinema Novo demonstra a plena conscientização de seus idealizadores, que refletem sobre a identidade nacional brasileira. O que é também notável na busca por uma representação do povo e sua essência é a crítica contra a produção de chanchadas e pornochanchadas da época, o que

²⁹ Entrevista de Eduardo Scorel para a Revista de Cinema. Publicado em 07/09/2018. Disponível em:< <http://revistadecinema.com.br/2018/09/ims-paulista-apresenta-retrospectiva-de-joaquim-pedro-de-andrade/>>. Acesso em 02/09/2021.

permitiu compreender que era possível criar um cinema de qualidade técnica e artística que trouxesse de fato algo a se refletir, com um tipo de mensagem para o público.

O debate político realizado dentro dos cineclubes foi deveras importante também para a liberação de obras que permaneciam proibidas pelo Departamento de Segurança Pública do Rio de Janeiro, que era a capital federal nos anos de 1950, como no caso de *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. O engajamento dos grupos pertencentes aos cineclubes impulsionou um debate no âmbito do público intelectualizado que escreveu críticas positivas e falou da importância do longa-metragem no que tange à reflexão cultural e social brasileira.

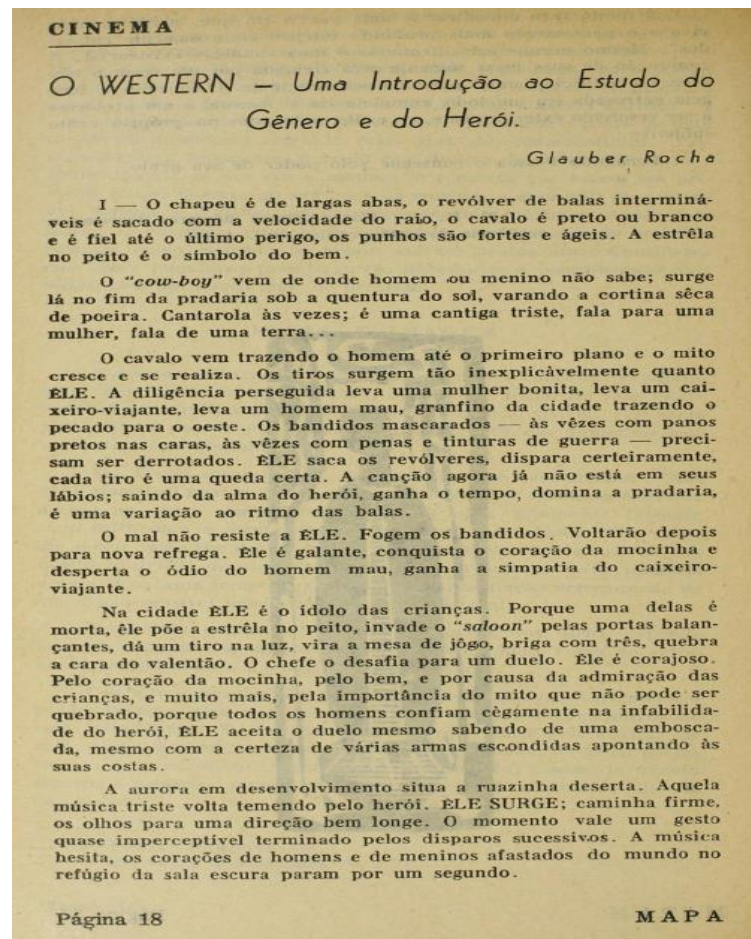
Glauber Rocha

É nesse momento de intenso debate que surge também o jovem baiano Glauber Rocha, o qual vai perceber a importância desse debate cineclubista no processo de organização de uma variante cultural que deveria estar plenamente associada com a revolução a ser feita. O Clube de Cinema da Bahia, dirigido por Walter da Silveira, foi o espaço em que Glauber inicia suas incursões que visavam aprimorar os conceitos de luta e desenvolvimento de uma estética cinematográfica própria;

Esses debates eram articulados com outros cineclubes do Brasil – que viviam momento de grande efervescência – e reuniam críticos e realizadores como Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Salles Gomes, Vinícius de Moraes e Alex Vianny. Em 1954 Glauber começa a participar ativamente do Clube de Cinema e estabelece forte ligação com Walter da Silveira. Foi sob a orientação dele que Glauber passou a se dedicar ao estudo de teóricos de cinema. Ainda bem jovem tomou contato com Georges Sadoul, Lev Kouléchov, André Bazin, Bella Balázs, Henri Angel, Guido Aristarco e as revistas francesas *Cahiers du Cinéma* e *Positif*. Sua escola de cinema, como reconheceria quando já consagrado, foi o Clube de Cinema e Walter da Silveira ensinava como um Sócrates na província. (SILVA, 2016, p. 20-21)

Em 1957, Glauber ingressa na Faculdade de Direito da Universidade da Bahia. É nesse período que seu trabalho jornalístico é intensificado, dividindo-se entre a poesia, a crítica literária e cinematográfica. Participava da criação da revista literária *Mapa*, Salvador (BA), ao lado de artistas e escritores, tais como: Calazans Neto, Carlos Anísio Melhor, Paulo Gil Soares, Sonia Coutinho e João Ubaldo Ribeiro. E reunia vários artigos de estudantes da época, contendo diferentes análises de clássicos da literatura, crônicas e poemas. Glauber desenvolve diferentes críticas para a revista envolvendo literatura e cinema, entre as quais um ensaio intitulado *Western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói*:

Figura 7: Publicação de Glauber Rocha na Revista *Mapa*, 1957.



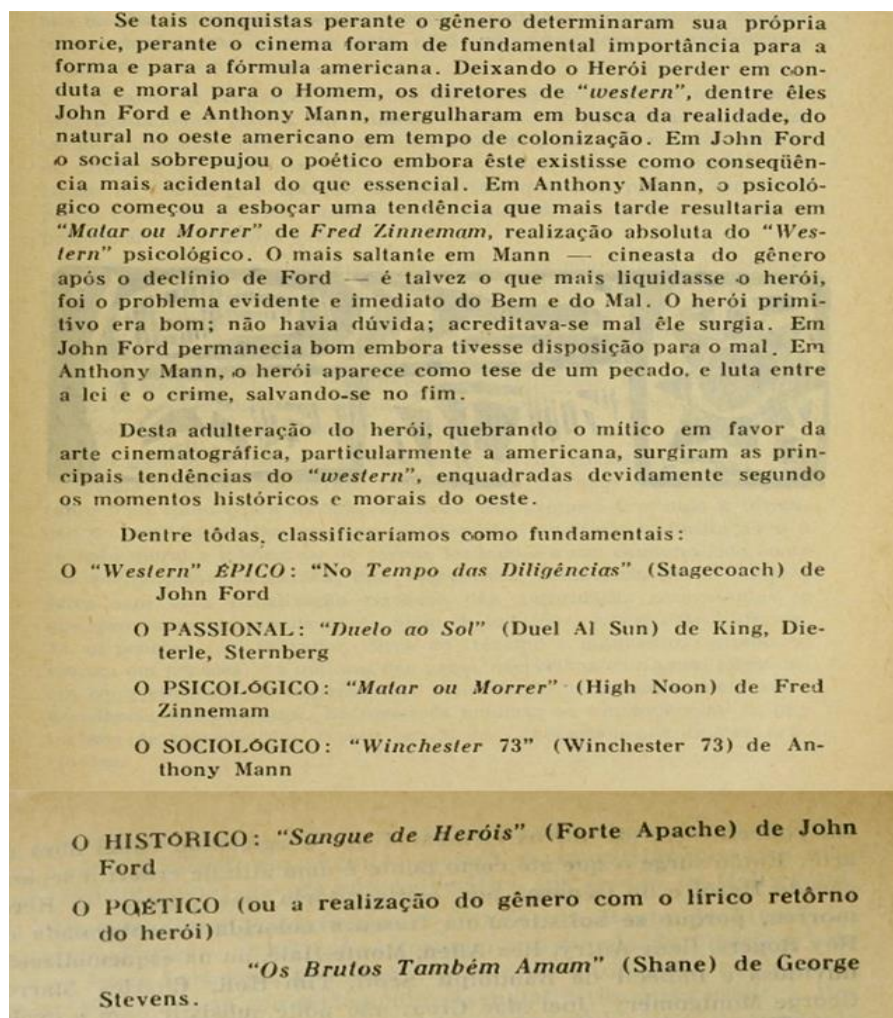
Fonte: ROCHA, Glauber. *O western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói*, Mapa, Salvador (BA), ano 1, n. 1, p. 18-19, 1957³⁰.

Glauber reflete sobre o gênero western norte-americano, sobretudo a partir da figura do herói que surge a cavalo e que, de arma na mão e total coragem, afugenta os bandidos mascarados, salva a mocinha inocente e se torna o ídolo das crianças. As grandes influências de Glauber estão associadas inicialmente a este gênero tão famoso neste período, mas também ao cinema neorrealista italiano. No campo da literatura, vemos o interesse pelas obras de modernistas regionalistas como Graciliano Ramos e José Lins do Rego que, somados às influências de um período marcado por debates políticos e mudanças histórico-sociais, viria a moldar toda a essência de sua filmografia, dando-lhe ares surrealistas e poéticos que, mais tarde, veríamos em seu primeiro filme, o curta-metragem *Pátio* (1959), até seu primeiro longa

Barravento (1962), também presente em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), entre outros que também obtiveram forte repercussão internacional.

O modelo de cinema norte-americano sobre o qual Glauber se debruça em sua crítica na então Revista Mapa faz alusão a uma série de fórmulas utilizadas pelos diretores do período que faziam uma representação cultural de conquista do oeste e que, em diferentes níveis, expunham traços da sociedade imperialista americana trajada a partir da figura do cowboy de arma na mão.

Figura 8: Fragmento de texto publicado por Glauber Rocha na Revista *Mapa* (1957)



Fonte: ROCHA, Glauber. *O western – uma introdução ao estudo do gênero e do herói*, Mapa, Salvador (BA), ano 1, n. 1, p. 18-19, 1957³¹.

O mesmo empenho em escrever sobre a estrutura do cinema hollywoodiano por meio de obras celebres pode ser encontrado no debate gerado a partir de sua inquietude em criar os

31

moldes de um novo cinema, que ressurgiu da literatura e do cordel. Como afirma João Carlos Teixeira Gomes (1997. P. 27):

Nos romances de José Lins do Rego, Glauber aprendeu a lição das grandes antinomias do Nordeste: o subdesenvolvimento do meio rural convivendo com o relativo progresso urbano, a luta do bem contra o mal, o misticismo dos beatos e a violência dos cangaceiros, a seca persistindo entre os hiatos da terra reverdecida pela benção das chuvas esporádicas, a cruz e o punhal, a amargura do êxodo e o júbilo do retorno, o conflito entre a terra e o homem, gerando o fanatismo, a revolta ou a submissão fatalista, no meio da qual emergiam os líderes messiânicos, condutores das almas resignadas.

O nascimento de Glauber como cineasta neste período conturbado da história brasileira nos permite reconhecer a problemática advinda dos setores artísticos que, com ou sem nenhum recurso, firmava-se com um posicionamento libertário frente à exclusão na qual se encontrava a América Latina. Glauber, que tece críticas acerca do modelo norte-americano, é extremamente consciente da época em questão e dos modelos ditatoriais que começam a ser percebidos nos países latinos, sendo conduzidos por uma iniciativa dos Estados Unidos.

O reflexo de suas teorias que incitavam a luta revolucionária é uma forma de proclamar um levante que deveria educar de fato os sentidos de todos e fazer renascer um brilho – até então ofuscado por uma lógica imperialista que deformava a essência do povo nascido neste hemisfério, fazendo-o assumir formas e costumes que não diziam respeito a quem ele era em demasia.

Em uma publicação no Jornal do Brasil, em 1959, Glauber afirma sua posição frente às mudanças e dá ênfase aos cineastas nascidos no Brasil, os quais deveriam unir forças contra a alienação.

Figura 9: Jornal do Brasil, 1959.

Nosso cinema não tem nada a ver com o cinema de ninguém. Em princípio ele não existe. E para a existência dêle, para seu nascimento, nada de adultérios. Onde está a tradição formal do cinema com apenas sessenta anos de febris experiências superadas? O cineasta pode cortar o fotograma até pela metade para ver novo ritmo e alcançará apenas o que outros há vinte anos alcançaram com tristeza. O cinema ainda não é arte. E aqui no Brasil seria melhor chamá-lo de testemunho. É uma palavra um pouco investida, mas cria a dimensão exata. O que nossos diretores precisam aprender e ensinar aos outros: manejo da câmara, manejo da composição, manejo dos diálogos, manejo dos atôres, manejo da montagem, manejo da dramaturgia. Um cineasta brasileiro declarou que são dois os tipos de cineastas no Brasil: os intuitivos e os formados em filmoteca. A realidade é que o primeiro peca por falta de consciência, racionalização de seus instrumentos, e o segundo erra por extrema frieza, por alienação. Porque o filme tem compromissos. O cinema é arte do futuro. Não

Fonte: Glauber Rocha, “Cinema: operação Nordeste”, Suplemento Dominical do Jornal do Brasil (SDJB), Rio de Janeiro (RJ), 12 dez. 1959, p. 5³².

Um dos problemas ressaltados por Glauber neste recorte publicado é, basicamente, o empenho que deve ser dado à fabricação do filme. Uma maior compreensão dos meios cabíveis de produção do filme, a organização do elenco, o tipo de diálogo, a fotografia de cena, e mesmo a *mise-en-scène*, são fatores primordiais na condução da história que começam a ser discutidos por todos em espaços de formação como, por exemplo, os cineclubes e as filmotecas.

Ruy Guerra

Sob essa mesma premissa de desenvolvimento técnico e artístico repousa o pensamento do cineasta moçambicano radicado no Brasil, Ruy Guerra. Como cineasta e dramaturgo se tornou uma grande referência entre os cinemanovistas pelo interesse em se inserir no meio do debate político acalorado no Brasil no início da década de 1960, como

³² Acervo digital da Biblioteca Nacional disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=030015_07&pagfis=109570>. Acesso em 04/09/2021.

também pela forma com a qual seus filmes passaram a traduzir anseios sociais e problemáticas diversas.

Sempre fazendo menção ao seu lugar de origem, que segundo o próprio cineasta permitiu encontrar caminhos para desenvolver sua própria consciência ideológica, como afirma em entrevista:

O lugar onde a gente nasce deixa sempre uma marca muito forte. Até os 19 anos de idade não sai de Moçambique. Aquele período da minha infância e da minha juventude formou a base daquilo que sou. Sou um latino-africano. Uma parte da África é muito forte em mim. Uma África particular, da minha juventude. A África me ajudou muito a reafirmar aquilo que passou a ser a minha formação ideológica, justamente a luta primeiro afetiva depois política contra o racismo, contra qualquer forma de dominação colonial. Fui tornando consciência por meio dos caminhos afetivos da minha infância e da minha juventude. Foi na África que me formei, como pessoa, como ser humano. É claro que depois saí, reafirmei valores, aprendi coisas, mas diria que a força dos meus valores básicos, no contexto familiar, no contexto da colonização, meus conceitos políticos foram formados em Moçambique. Já não posso voltar... não me adapto mais, mas sou um africano de base. (GUERRA, 2002, p. 2)³³

Tendo estudado no *Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC)* de Paris, a partir de 1952, atuando como assistente de direção até 1958, chegou ao Brasil nesse mesmo ano, quando dirigiu seu primeiro filme, *Os Cafajestes* (1962), de roteiro escrito em parceria com Miguel Torres. O filme ficou entre muitas coisas por ser o primeiro filme a apresentar uma cena contendo o primeiro nu frontal do cinema brasileiro, protagonizado pela atriz Norma Bengell. O filme ainda foi indicado ao Urso de Ouro, em 1962, no Festival de Berlim, e, em 2015, entrou na lista feita pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

Foi, no entanto, com o filme *Os Fuzis* (1964) que Ruy Guerra marcou sua entrada entre os cineastas do Cinema Novo, apresentando um filme que passa a vigorar como um dos mais expressivos dentro do movimento. Tendo sido filmado no município de Milagres, no interior da Bahia, este longa-metragem estabeleceu um ritmo entre a ficção e o documental apresentando uma população ressequida que segue um beato adorador de um boi supostamente sagrado. A situação de miséria segue se agravando até o momento em que vemos a chegada de um grupo de soldados que viria para proteger um armazém de ser

³³ Entrevista de Ruy Guerra concedida a Paulino R., para a Revista *Comunicação & Educação*, em 24/08/2002.

saqueado, mas que, após um tiro acidental que leva a morte de um dos populares, provoca uma revolta em toda a comunidade que agora tenta lutar contra o poder vigente.

A trama é arquitetada sobre a premissa da luta do campesinato contra a exploração dos latifundiários, tendo como ponto central a figura do sertanejo e os problemas advindos da seca, travando assim uma batalha diária a fim de sobreviver e, do outro lado, o grupo de soldados que representam o Estado e uma elite a qual protege o patrimônio, representando o poder de poucos.

O estilo de Ruy Guerra era muitas vezes citado em entrevistas pelos companheiros de cineclubes no Rio de Janeiro, apresentando características marcantes em seus trejeitos e na forma com a qual elucidava o tema, que mais tarde viria a ser incorporado em seus filmes, características notáveis presentes em seus hábitos e sua indumentária, como afirmou Cacá Diegues (2014, p. 134):

Exigente e rigoroso, sanguíneo na defesa de suas ideias, Ruy tinha uma aparência original, estranha para a época. Baixo, porém musculoso, cabelos compridos e despenteados, barba grossa, sempre de camiseta, pulseiras e colares de estilo africano, a fumar um charuto baiano, Ruy parecia, no dizer de Michel Ciment, jornalista francês, um “guerrilheiro dândi”.

Talvez uma das características mais marcantes da personalidade de Ruy Guerra transmitida em seus filmes seja o sentimento de revolta contra o imperialismo contra o qual se vê travada uma batalha que acompanhamos neste período turbulento do Golpe Militar de 1964. O filme *Os Fuzis* foi filmado em 1963, mas só foi lançado comercialmente em 1965, numa versão reduzida de 25 minutos com inúmeras sequências cortadas para dar ritmo. Esse filme acabou sendo uma grande contribuição para o movimento e também para o aprimoramento da reflexão que se fazia presente já neste período de perseguição da censura.

Nesse período marcado pela repressão, diferentes filmes passam a ser censurados e cineastas são perseguidos, o que, de fato, leva a crer que a produção do Cinema Novo, a qual não atingiu um status de indústria no Brasil ao lado de outras tantas produções, pelo menos soube representar as estruturas que não enxergavam as mazelas sociais, nutrindo-se de elementos antes inspirados pelo neorrealismo italiano, indo até as classes desfavorecidas, ao contrário da *Nouvelle Vague* francesa, que explora a pequena burguesia. Como bem explicita Ruy Guerra (2002, p. 2) em entrevista:

Já o Cinema Novo é o contrário. Ele vai se voltar para as classes populares. Ideologicamente pode até ter fracassado neste projeto, pois o sistema de

distribuição não permitia acesso à população mais pobre, mas vai se inspirar nesses personagens. Não havia ainda uma grande tradição no cinema brasileiro de temáticas burguesas, pois não havia indústria, mas é só pegar a Vera Cruz, para se ver que os filmes geralmente apresentavam temas e personagens que variavam entre os grandes senhores, o poder, os senhores de café. O Cinema Novo não. Os personagens são personagens populares, seja do Nordeste do Rio de Janeiro, ou seja da própria São Paulo.

Outros filmes dele que adquirem relevância foram *Tendres chasseurs* (1969), rodado na França, de retorno ao Brasil e, no auge da censura, *Os Deuses e os Mortos* (1970) que, como todos os filmes do movimento, criou alegorias e metáforas para falar de política e liberdade. Ruy Guerra ainda filmou ao lado de Nelson Xavier *A queda* (1978) que expõe a pobreza do povo brasileiro e o desemprego neste período, intercalando imagens de miséria pelas ruas com imagens dos trabalhadores da construção civil, e gira em torno da morte de um operário do metrô no Rio de Janeiro que acaba morrendo em um acidente de trabalho, mas tem esse incidente encoberto pela empreiteira, causando a revolta da família e da classe de trabalhadores.

De regresso a Maputo, sua cidade natal, em Moçambique em 1980, roda *Mueda, Memória e Massacre*, filme baseado no massacre de Mueda, ocorrido em 1960, quando soldados portugueses abriram fogo contra um grupo de manifestantes, resultando na morte de várias pessoas. Passa, assim, a organizar o cinema moçambicano, sendo este filme o primeiro longa-metragem realizado no país após a independência. No mesmo período, Ruy Guerra realizou diferentes curtas-metragens e participou ativamente do processo de criação do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique.

Leon Hirszman

Responsável pelo engajamento entre estudantes e também pelo desenvolvimento de um sentimento de luta ao lado da militância estudantil no Rio de Janeiro na década de 1960, Leon Hirszman inicia seu processo de amadurecimento enquanto cineasta ainda enquanto estudante de engenharia, curso escolhido sob a influência de seu pai, sendo que nunca chegou a exercer a profissão. Filho de pais judeus poloneses, fugidos da Alemanha nazista na década de 1930, ingressou no Partido Comunista aos 14 anos. Desenvolveu a paixão pelo cinema desde criança e se tornou um frequentador do cineclube da faculdade já em sua adolescência.

Foi enquanto membro da militância estudantil no Rio de Janeiro que iniciou suas atividades cinematográficas, tendo sido um dos fundadores do Centro Popular de Cultura (CPC) entre 1961 e 1964, onde lançou o seu primeiro curta-metragem, *Pedreira de São*

Diogo, lançado como um dos cinco episódios do filme *Cinco vezes favela* (1962). O seu primeiro longa-metragem foi *A falecida* (1965), baseado na obra homônima de Nelson Rodrigues, o qual teve seu roteiro adaptado por Leon Hirszman e Eduardo Coutinho e foi o filme de estreia da atriz Fernanda Montenegro.

Sobre Leon, escreveu o amigo Cacá Diegues (2014, p. 79-80):

Numa sessão no cineclube da Faculdade de Filosofia da Universidade do Brasil, hoje UFRJ, conheci um magricela de cabelos claros e crespos, como se fosse sarará, que morava na Tijuca e estudava engenharia, um judeu comunista cheio de teorias e imenso carisma. Quando Leon Hirszman começava a falar, produzia um respeito e uma atenção que seu sincero interesse pelo interlocutor e sua afetividade à flor da pele transformavam em imediata amizade. Ao longo de sua vida, nunca soube de um só desafeto.

É com um espírito de engajamento social e político que vemos o florescimento intelectual de Hirszman frente às tomadas de decisão do grupo, que será visível em seu fazer criativo no decorrer de sua filmografia. O que demasiadamente impera em suas obras são temas relativos à reflexão política, tratando de assuntos complexos a partir de personagens conscientes, os quais traduzem aflições corriqueiras espelhadas por problemas sociais diferentes, aprimorando, assim, um debate edificado sobre a população que está à margem e que sofre repressão de alguma forma, seja no campo sentimental ou político.

A busca por engajar-se em meio aos debates permitiu uma grande incursão por entre os artistas do cinema, do Teatro de Arena e do sindicalismo atuante que começa a ser reinventado neste período. A sua interpretação da arte cinematográfica se define como algo que deve ser ideológico e instruído, formador de opinião e consciente de sua importância. Sobre a união desses pré-requisitos formadores afirmou Hirszman (1981, s/p):

O cinema tem que estar ligado ao teatro. Por que separar cinema, teatro, televisão, literatura, universidade, cineclubes? É um mesmo momento cultural, um chamamento à unidade, uma compreensão política das relações. O isolamento é uma herança da dominação autocrática (...). Como diz o personagem Bráulio de *Black-tie*: “Isto não é uma questão pessoal. É uma questão política. É política”. (...) Só acredito em vitórias na medida em que haja unidade³⁴.

Um dos fortes exemplos artísticos que impulsionou o debate acerca das modificações políticas tinha sido a peça de Gianfrancesco Guarnier *Eles não usam Black-tie*, escrita em 1956, que teve a direção de Renato José Pécora e foi encenada no Teatro de Arena em 1958.

³⁴ Fragmento de uma fala de Leon Hirszman presente no livro *É bom falar*, organizado por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil.

A peça tinha como tema central a greve e a vida do operário, explorando também diferentes temas universais e as posições ideológicas conflitantes entre pai e filho no interior da trama, os quais, em sua síntese, propunham uma reflexão de cunho revolucionário que deveria ser declamada pelos trabalhadores.

A dramaturgia encontra-se no cerne desse debate criando um discurso nacionalista, mas também sensibilizando a partir de traços provenientes de personagens que servem de inspiração, porque os mesmos passam por problemas muito próximos. É seguindo essa fórmula que Hirszman ainda vai lançar o documentário *ABC da greve* (1979-90) sobre a paralisação dos metalúrgicos ocorrida no ABC paulista em 1979.

O mesmo ritmo e empenho por temáticas dessa relevância são somados na adaptação da antes referida obra de Guarnieri, *Eles não usam black-tie* (1981), que trata essencialmente do movimento operário e da luta travada por melhores condições de trabalho na indústria. O compromisso de Hirszman repousava na identificação de um fazer-cinema que deveria ser considerado bandeira de luta, e o que é trazido pela sua vivência enquanto cineasta teve gênese em meio aos debates gerados no interior dos cineclubes cariocas, ao lado de colegas que entendiam a prática e análise do cinema como inspiradora de um processo que começava a se tornar visível e representativo.

Helena Solberg

No que tange à força do cinema documentário e em certa medida experimental, é inegável a contribuição de Helena Solberg, considerada a única cineasta cinemanovista presente no movimento, a qual emergiu em meio aos debates cineclubistas universitários da década de 1960. Nascida no Rio de Janeiro, filha da brasileira Celina Ribeiro e do norueguês Hans Birger Dimitri Collet Soldberg, morou durante muito tempo em Nova York, mas foi no Rio de Janeiro, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, que passou a ter contato com os jovens cineclubistas Cacá Diegues, Arnaldo Jabor e outros que faziam parte do movimento cinematográfico que estava se formando.

O trabalho desempenhado como repórter do *Jornal Metropolitano*, órgão da União Metropolitana dos Estudantes (UME), com sede no Rio de Janeiro, foi de grande valia no processo de desenvolvimento de Helena Solberg enquanto cineasta documentarista devido à habilidade que ela passou a ter no que tange à tomada de depoimentos e entrevistas. Por ter domínio da língua inglesa e francesa, era constantemente requisitada para realizar entrevistas com estrangeiros. Entre as personalidades entrevistadas por ela estão a escritora Clarice Lispector e os filósofos Simone de Beauvoir e Jean-Paul Sartre quando estiveram de

passagem pelo Brasil. Sobre o empenho como jornalista afirmou Helena: “Cacá Diegues era o diretor, Davi Neves era crítico de cinema, eu era repórter. Eu amava meu trabalho. Consegui entrevistar pessoas como Aldous Huxley, Graham Greene, Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir” (BURTON, 1986, p. 82).

Sendo encaixada cronologicamente na segunda fase do movimento Cinema Novo, entre 1964 e 1968, com seu filme de estreia, o curta-metragem documentário *A entrevista* (1966), realizado com base em entrevistas feitas com jovens mulheres de classe média alta, com idade entre 19 e 27 anos, sobre suas aspirações envolvendo o casamento, sexo e a profissão que desejavam seguir. A narrativa se desenvolve como uma crítica às formas de patriarcado em que as mulheres vigoram como meras donas do lar responsáveis pelo ambiente doméstico e educação dos filhos. O filme funciona como uma alegoria feminista que levanta uma série de questionamentos sobre o lugar da mulher frente às tomadas de decisão e à própria condução da sociedade.

O próximo filme de Helena Solberg foi o curta-metragem de ficção *Meio-dia* (1969), que foi inspirado pelo filme *Zéro de conduite* (Zero de conduta, 1933), do cineasta Jean Vigo, que mostra um grupo de crianças que se rebelam em sala de aula e matam o seu professor. No filme de Solberg vemos uma rebelião desencadeada por crianças em uma sala de aula, onde as mesmas ameaçam matar seu professor, tendo como música na sequência final a canção “Proibido proibir”, de Caetano Veloso, que acabou sendo vetada pela censura. A crítica do filme gira em torno da adequação da educação imposta pelo regime militar e o reflexo da disciplina nas crianças que passam a se revoltar contra o sistema.

Os dois primeiros filmes de Helena Solberg revelam traços de sua estilística que viriam a incorporar toda a sua carreira como cineasta, transitando entre o documentário e a ficção, aparecendo em sua narrativa características como a defesa da liberdade e a exposição de deformações provenientes de um sistema sexista que impõe seu regramento de forma violenta e segregadora.

É, no entanto, na fase seguinte da diretora, já estabelecida nos EUA, que será realizada uma série de três documentários denominados *Trilogia da mulher*, que são: *The emerging woman* (A nova mulher, 1974), *The double day* (A dupla jornada, 1975) e *Simplesmente Jenny* (1977) – filmes produzidos por diferentes instituições que demonstraram o perfil da cineasta e o forte engajamento com a militância feminista marcaram definitivamente o estilo de Helena Solberg.

Os filmes independentes produzidos em solo norte-americano são, antes de tudo, regulados por um capital privado e por instituições muitas vezes filiadas à própria causa que

vemos emergir dentro do enredo do filme em questão. Os anos de 1970, no Brasil, por outro lado, foram marcados pela censura e também pelo exílio de diferentes intelectuais, artistas e militantes que pertenciam diretamente às entranhas do Cinema Novo, os quais, tendo o capital de financiamento de seus filmes muito escasso, passaram, ainda no final da década de 1960, a buscar uma forma de financiamento que viesse a atender pelo menos a pré-produção e a produção de seus filmes para que posteriormente se refletissem sobre o mercado de distribuição.

As contribuições de diferentes cineastas do movimento foram notáveis para o amadurecimento da forma de fazer cinema e, mais do que isso, da própria capacidade intelectual de versar sobre problemas sociais e políticos. Diretores que criaram uma estética e estilos próprios, como no caso de Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni, entre outros, também passam a incorporar esta lista. Aqui em nossa seção citamos apenas alguns para o reconhecimento do período em si e das lutas que passaram a ser travadas e redefiniram aspectos estilísticos.

2.3 A produtora e distribuidora DIFILM como alternativa cinemanovista

Pode-se dizer que a Difilm (Distribuidora de filmes Ltda.) foi uma grande alternativa criada pelos cineastas para a produção e distribuição dos filmes em um período no qual o cinema brasileiro permanecia uma sombra das grandes produções Hollywoodianas que enchiam filas de pagantes nas principais salas do país. A necessidade de organizar o processo de distribuição sempre foi um dos principais problemas, porque a instabilidade do mercado e a falta de certo profissionalismo ao se tratar de assuntos burocráticos dessa ordem imperavam neste período, mas acabou sendo desenvolvido através do empenho de seus sócios. Como frisou Cacá Diegues (2014, p. 2014):

Em 1965, criamos a Difilm, empresa de distribuição de nossos filmes, uma companhia limitada com vocação e espírito de cooperativa, formada por 11 sócios. Por ordem alfabética: Carlos Diegues, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Luiz Carlos Barreto, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Rex Endsleigh, Rivanides Farias, Roberto Farias e Roberto Santos. A Difilm era a distribuidora do Cinema Novo.

No ano de criação da Difilm é iniciado também um período de forte perseguição dos cineastas pertencentes ao movimento, os quais tinham seus filmes desenvolvidos de forma independente e aceitavam a intervenção direta dos financiadores. Sem falar que, em 1965, o

Brasil tinha em média 70 milhões de habitantes, existindo por volta de 3,5 mil salas de exibição, sendo vendidos de 200 a 250 milhões de ingressos por ano. O pensamento dos cineastas e produtores era que a migração do campo para a cidade e o processo de modernização dos centros, com a geração de empregos, faria com que esse número do público consumidor de arte e entretenimento também viesse a crescer (DIEGUES, 2014, p. 204).

É pensando em recuperar investimentos destinados à produção e circulação das obras que se iniciam as reuniões entre produtores e cineastas com o intuito de discutir as receitas geradas pelos filmes, e se era de fato possível lucrar e prosseguir desenvolvendo no Brasil em meio à conjuntura política e econômica repleta de insegurança da época. Como pontuou o cineasta Roberto Farias (2012, s/p), um dos principais fundadores da Difilm³⁵:

A recuperação dos investimentos era minha maior preocupação. Propus a criação de uma distribuidora para aumentar a renda do produtor e principalmente eliminar o intermediário entre ele e o exibidor. Isso significava obter mais 20% da receita da bilheteria e evitar desvalorização da renda. Na época, a renda chegava ao produtor com meses de atraso porque não só o distribuidor, mas muitos exibidores custavam a pagar as faturas. A Difilm começou com o filme “Crime de Amor”, baseado num fato policial conhecido como “A Fera da Penha”. O Diretor e produtor era Rex Endsley, inglês radicado no Brasil, que não pertencia ao Cinema Novo, nem fez outro filme depois disso, que eu saiba.

Um dos grandes problemas ressaltados no período em questão está voltado para o recebimento do dinheiro investido no filme pelo produtor. O atraso acaba por desfazer grandes contratos, fato que estava relacionado não apenas à distribuição, mas também ao pagamento dos exibidores responsáveis por organizar os circuitos. O problema da falta de organização para inserir o filme dentro do mercado de circulação comercial foi o mesmo para produtoras como a Vera Cruz, a Maristela³⁶ e a Multifilmes³⁷.

A Difilm, por sua vez, vai conseguir fazer a distribuição de filmes no país através de empréstimos junto ao Banco Nacional, o que vai garantir o sucesso dos filmes produzidos nesta época. As mudanças que seguiram o período da deposição do presidente João Goulart

³⁵ Entrevista do cineasta Roberto farias, publicada na Revista de Cinema em 26/02/2012. Disponível no site da Associação Brasileira de Autores Roteiristas (ABRA):< <https://abra.art.br/blog/2012/02/26/roberto1/>>. Acesso em 10/09/2021.

³⁶ A Companhia Cinematográfica Maristela foi criada em São Paulo, em 1950. Chegou a produzir e coproduzir cerca de 20 filmes, mas acabou fechando em 1958.

³⁷ Produtora de filmes surgida em São Paulo, em 1952. Após um grande investimento do empresário Anthony Assunção, ela acabou se envolvendo em problemas relativos a empréstimos, sendo fechada em 1954.

afetaram drasticamente a produção cinematográfica brasileira, o que foi notável após a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), que centralizava todas as decisões referentes às atividades cinematográficas, ficando responsável pela regulamentação da produção nacional e tendo o poder de repassar dinheiro aos produtores em forma de prêmio adicional com base no desempenho alcançado no circuito exibidor, no financiamento ou apoio às produções.

O que reinava era um sentimento de pequenez de alguns produtores e cineastas sobre o modelo que deveria ser desenvolvido para gerar lucros e assim fazer crescer a produção brasileira de cinema, com pleno conhecimento e segurança de seus atributos e caminhos burocráticos. Frente a um grande número de dificuldades que se faziam presentes neste período da década de 1950 e que foram enfrentados pela juventude cinemanovista da primeira geração, são mencionados em depoimento feito por Paulo Emilio Salles Gomes (GOMES, 1111 *apud* RAMOS, 1983, p. 33-34), no Congresso Nacional:

Houve até em determinado tempo uma frase célebre: o Brasil não produz filmes como não produz cerejas: questão de clima. Impossível existir cinema no Brasil. As diferentes tentativas de criação do Instituto Nacional do Cinema – essa inicial de Alberto Cavalcanti, uma outra em seguida, formulada por uma Comissão Nacional de Cinema, convocada, ao tempo do governo Kubitschek..., tiveram sempre o mesmo destino: desinteresse, paralisação. Falou-se muito em sabotagem. Falou-se muito em interesses estrangeiros visando sabotar o desenvolvimento do cinema brasileiro. Convenci-me, desde logo, de que, no fundo, projetávamos na força dos estrangeiros a nossa própria fraqueza. Não havia na realidade sabotagem, nem corrupção, para evitar que a matéria fosse adiante. Fundamentalmente as coisas não iam adiante por causa de uma mentalidade importadora que reinava em todas as nossas elites, inclusive parlamentares e políticas.

O cinema brasileiro não refletia questões sociais e parecia não ter força para se impulsionar em meio ao grande público facilmente seduzido pelas produções estrangeiras. É em resposta a uma série de mudanças dentro do mercado exibidor, agravadas também pelas alterações no mercado norte-americano e europeu, que a Difilm passou a representar uma grande empresa destinada a produzir e lançar no mercado os filmes desempenhados pelos seus cineastas e sócios, permitindo que todo o processo fosse acompanhado pelos mesmos. Isso foi uma prática desempenhada até 1968, quando a sociedade se desfez.

Um dos principais problemas que vieram a desfazer as parcerias criadas entre os sócios cineastas da empresa está voltado para o tipo de filme que a empresa deveria produzir e distribuir. As bases do movimento estavam relacionadas a filmes com enredos que tratavam de problemas sociais, políticos e humanos em sua conjuntura, os quais preconizavam um

estilo totalmente brasileiro, sem que houvesse a incorporação de características de produção norte-americana, por exemplo.

As divergências começaram a aparecer sobre a questão do tipo de filme que estava sendo distribuído, causando discussões entre os sócios do movimento. Um dos sócios fundadores que passou a ser alvo de crítica por parte de alguns membros foi o cineasta Roberto Farias, após o lançamento de alguns filmes de sua autoria como *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (1968)³⁸. Como afirmou Cacá Diegues (2014, p. 206):

O muito bem-sucedido *Roberto Carlos em ritmo de aventura* provocou a primeira controvérsia no seio da Difilm. O filme acompanhava uma tendência mundial, surgida com *A Hard Day's Night* (*Os reis do iê-iê-iê*, 1964) e consolidava com *Help!*, de 1965, ambos veículos para os Beatles dirigidos por Richard Lester.

O filme de Roberto Farias não se enquadrava dentro do projeto ideológico e cinematográfico do Cinema Novo, o que causou um grande debate dentro da Difilm e também dos críticos de cinema que acompanhavam as produções e exibições dos filmes em diferentes circuitos. O fato de os realizadores estarem envolvidos em produções de teor popular e que não pareciam estar voltadas para o desenvolvimento de uma bandeira de luta, fez com que certa desconfiança entre os sócios começasse a reinar. Como explicou o cineasta Roberto Farias (2012, s/p):

A Difilm transformou-se numa distribuidora respeitada e contribuiu para solidificar o Cinema Novo. Aos poucos, porém, surgiram contradições entre seus membros. Apesar de participar do grupo por minhas relações com Glauber Rocha e Luiz Carlos Barreto, o núcleo duro do Cinema Novo não se sentia confortável com minha produção, sempre voltada para um cinema de qualidade, mas objetivando o público.

Após a Difilm se desfazer, foi o sócio fundador Luiz Carlos Barreto quem assumiu a compra das cotas da empresa, passando a ficar atrelada à LC Barreto e à Filmes do Equador, produtoras pertencentes à família Barreto. Mas o que chama atenção dentro de nossa análise sobre o perfil estético do movimento é o profundo apego a características de produção e montagem que possam realmente atender às circunstâncias motivacionais artísticas revolucionárias.

Este período permanece polarizado entre duas principais vertentes opostas: a forma que a expressão cultural deveria ter através dos filmes do movimento e, em oposição, a

³⁸ Ficha técnica do filmes disponível em: < <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=018154&format=detailed.pft>>. Acesso em 10/09/2021.

produção de filmes em escala industrial com grandes arrecadações. A época que acompanhamos é de total controle do governo militar das práticas artísticas brasileiras, quando as mesmas estavam submetidas à análise geral de seus membros para poderem circular.

O INC controlava as produções cinematográficas e estava voltado para o processo de fortalecimento da indústria, mas não conseguiu atender às exigências de um mercado que prosseguia crescendo e se reinventando em termos tecnológicos, no quesito produção de filmes, e de distribuição para atender ao mercado cada vez mais exigente.

Foi pensando em sanar problemas não resolvidos pelos membros do INC que foi criada a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.), que vigorou como uma empresa de economia mista, atuando como produtora e distribuidora de filmes, passando a existir através do decreto-lei Nº 862, de 12 de setembro de 1969, e sendo vinculada ao Ministério da Educação e Cultura.

Esta fase põe fim ao ciclo de produções que se encerra com o esfacelamento da Difilm. A crítica da performance gerada em diferentes filmes nos faz refletir, no entanto, sobre o tipo de representação que os filmes deveriam ter e, sobretudo, em qual fonte eles beberam para poder se transformar no que veio a nascer no interior dos cineclubes. A resposta para essa questão que reivindica o próprio teor temático dos filmes, os quais deveriam se voltar ao projeto identitário nacional e cultural, vai buscar uma resposta dentro de movimentos cinematográficos estrangeiros que iniciaram a busca real da nação e do território.

2.4 Neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa como inspiração de um novo cinema crítico

O Cinema Novo conseguiu se desenvolver em um período de tempo marcado pela efervescência política, mudanças sociais e econômicas associadas, em parte, aos processos modernizantes capitalistas atuantes na década de 1960. Nascido no interior de clubes de cinema, em meio aos discursos de estudantes universitários e artistas, este movimento traduziu anseios e ousou redefinir o padrão cinematográfico brasileiro, dando-lhe um perfil reflexivo que foi buscar no povo e na problemática social ordinária sua maior inspiração.

Já discutimos anteriormente acerca da importância das exposições de cinema que ocorriam em meio universitário e que serviram de base para o processo de amadurecimento do fazer-cinema desempenhado pelos cineastas do movimento. Nesse universo, em que poucos tiveram acesso a cursos profissionalizantes destinados a desenvolver suas habilidades, houve a recorrência do despertar da consciência cinéfila sobre o processo de ver filmes. Neste

período em questão, duas correntes estéticas eram bastante apreciadas: o *neorrealismo* italiano do pós-guerra e a *Nouvelle Vague* francesa.

Ambos os movimentos trouxeram uma nova roupagem na formação da imagem em movimento unindo características do cinema autoral com um tipo de produção de baixo orçamento que poderia ser realizado sem grandes problemas, gerando um produto final apreciado e com potencial de circulação comercial. Essa fórmula fez com que os pioneiros da nova linguagem do cinema brasileiro da década de 1960 colhessem elementos de cada um dos modelos estrangeiros supracitados com o intuito de formular algo próprio.

O neorrealismo italiano se desenvolveu em um período conturbado pelo qual passava a sociedade italiana após a Segunda Guerra Mundial, caracterizando-se por abordar em seus filmes a vida cotidiana de pessoas comuns, a classe trabalhadora, e também problemas sociais, como o desemprego e a pobreza em diferentes regiões do país. Os problemas pelos quais passam os protagonistas desse modelo de cinema não são comparados aos feitos heroicos de personagens pertencentes à grande parte dos filmes do universo *hollywoodiano* da época. O que se assiste aqui é à dureza de um cotidiano devastado pela guerra, cuja luta diária por melhores condições de vida se torna indelével no desenvolvimento do enredo.

Os maiores expoentes do neorrealismo italiano foram Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti, os quais tiveram influência do realismo francês da década de 1930 – o qual tinha teor trágico, pessimista e abordava a realidade socioeconômica da época – e, sobretudo, do período que antecede à invasão da França pelo exército alemão. Filmes como *La grande illusion* (*A grande ilusão*, 1937) e *La Règle de jeu* (*A regra do jogo*, 1939), ambos de Jean Renoir, ou *Hôtel du nord* (*Hotel do norte*, 1938), de Marcel Carné, foram filmes importantes do chamado “Realismo Poético Francês”, e se desenvolveram após o período conhecido como a ascensão do governo da chamada Frente Popular da França, formada em 1935 e que reunia socialistas, comunistas e radicais. Este governo promoveu uma série de reformas sociais e econômicas, beneficiando a classe trabalhadora e de baixa renda.

O que é importante ressaltar entre os modelos fílmicos destacados é a inspiração de épocas, com seus conflitos, problemas e desafios pelos quais todas passaram, mas que acabaram inspirando gerações vindouras como parte de um esquema mútuo de contemplação do real que se transforma em matéria bruta do artista, como os fragmentos de realidade captados pelo olhar neorrealista, segundo Ismail Xavier (2005, p. 74): “Em cada “pedaço” de realidade estão contidos todos os ingredientes capazes de nos revelar o que podemos saber sobre o real na sua totalidade”.

A garantia de um futuro democrático para a população estava associada à tomada de consciência que deveria emergir de um espírito de coletividade. Artistas e intelectuais refletiam frente ao povo sobre como deveriam proceder essa reconstrução estrutural, política e social. Como afirma Mariarosaria Fabris (1996, p. 36):

Para os homens de cultura impunha-se a necessidade de registrar o presente – e por presente entendia-se a guerra e a luta de libertação -, de fazer reviver o espírito de coletividade que havia animado o povo italiano. Na cultura do imediato após-guerra, esse papel de cronistas será desempenhado principalmente pelos cineastas.

O final dos anos de 1940 é traduzido por filmes de teor bastante pessimista que refletiam, em parte, a melancolia dos cineastas dessa época, os quais, movidos pelo desejo de realizar um cinema com poucos recursos, desenvolveram na rua, em tomadas externas de luz natural e atores completamente desconhecidos, um cinema mais humano e desnudo. O primeiro filme que marca a forte expressão desse modelo de cinema é *Roma Città Aperta* (1944-1945)³⁹, de Roberto Rossellini, ambientado na Roma de 1944 durante a ocupação nazista. Somos apresentados aos personagens e seus problemas mais íntimos, tendo construído de forma quase documental o cotidiano das massas na capital italiana e a repressão do exército alemão que tenta sufocar a resistência.

O interessante em mencionar Rossellini a partir de seu filme, considerado um dos marcos do movimento neorrealista, é que antes dele o cineasta desenvolvia filmes de propaganda fascista, a chamada trilogia “fascista”. O que, em contraponto, será criado por ele, ao término da Segunda Guerra, é o que ficou reconhecido como a sua trilogia da “guerra”, com filmes de temática amplamente voltadas para a resistência, contra o estado fascista⁴⁰.

Em termos de documentário, sendo exibido apenas após a distribuição de *Roma Città Aperta*, foi o filme *Giorgini di Gloria* (1944-1945), realizado por Giuseppe De Santis, Marcello Pagliero, Mario Serandrei e Luchino Visconti, o qual consiste em uma série de imagens filmadas clandestinamente durante o período da ocupação em Roma (FABRIS, 1996, p. 37), filmes que retrataram a ocupação nazista e que, de forma geral, ressaltaram a importância da resistência como meio encontrado pela massa para legitimar o poder de reconstrução do país.

Essa perspectiva de luta e denúncia de problemas sociais ressoaram fortemente dentro da perspectiva da nova estética, chegando a evidenciar traços oriundos dessa estética dentro da produção brasileira em muitas fases. A tradução de uma forma palpável de fazer cinema no

³⁹ Filmado após a libertação da Itália em 1944.

⁴⁰ Benito Mussolini, visando o implemento da produção cinematográfica de propaganda fascista, contribuiu para o fomento do cinema italiano, chegando a criar, inclusive o Festival de Veneza (BAZIN, 2014).

Brasil foi algo vislumbrado pelos cineastas da primeira fase, como o próprio Glauber Rocha que chegou a decidir fazer cinema após assistir *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, e ficou impactado com a utilização de cenários naturais. Sobre essa experiência afirmou:

O filme era revolucionário para o cinema brasileiro. Subverteu os princípios de produção. Realizado com um milhão e oitocentos mil cruzeiros, lançando um fotógrafo jovem e talentoso como Hélio Silva, pegando gente na rua e entrando em cenários naturais – o filme respirava os ares do movimento italiano, tinha a decisão de Rossellini, De Sica, De Santis; a técnica não era necessária, porque a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais. Era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil. (ROCHA, 2003, p. 106)

De fato, as produções italianas do pós-guerra se desenvolviam em locais abertos por conta da iluminação natural e faziam uso de atores não profissionais. Nesse sentido, a liberdade dentro da produção era maior sem que a mesma estivesse atrelada a grandes montantes de dinheiro e presa no interior de gigantescos estúdios. Mas nem por isso o padrão do que era filmado e desenvolvido dentro do enredo foi menor. Talvez a essência de um cinema voltado para a resistência e politicamente engajado contra alguma forma opressora de estado só possa se afirmar através dessas concepções que se voltam para o baixo orçamento.

Mesmo criando uma estética própria, como no caso do neorealismo italiano, que é marcado por tantas características específicas, podemos correr o risco de associar todo e qualquer filme desse período na Itália como sendo pertencente a essa estética nascida no pós-guerra, o que é um erro, porque muitos desses filmes têm traços de autoria trazidos pelos seus cineastas, que são muito diferentes entre si e expressam contornos bem particulares em seus filmes. Como afirma Ismail Xavier (2005, p. 78):

O mesmo, evidentemente, é válido para as características gerais do cinema dos anos 1960, onde a observação de traços generalizados é sempre insuficiente para definir o estilo manifesto em cada filme ou a orientação específica do cineasta.

Uma outra característica importante em todo o modelo neorrealista é, sem dúvida, o gosto pela paisagem natural e os ambientes que vigoram como expoente da cultura e do povo destacado na trama fílmica, os quais mostravam uma Itália desnuda. Nesse sentido é possível perceber que “A interação entre personagens e paisagem, uma paisagem italiana, não só focalizada em seus elementos pitorescos, mas integrada como algo vivo e determinante à ação, havia estado praticamente ausente nas telas.” (FABRIS, 1996, p. 66).

Na França, por sua vez, o expoente maior dentro das concepções cinematográficas que vai criar uma escola em termos de estilística e produção foi a *Nouvelle Vague*, vigorando entre o final da década de 1950 e o início de 1960. Operando em um universo de representações sociais, em sua grande maioria pertencente à pequena burguesia francesa, penetrou no âmago das frustrações humanas dos tipos que vivem na metrópole francesa – explorando as ruas, cafés e bares parisienses. Passou a se estabelecer por meio de uma fórmula de contar histórias que também influenciou a produção cinemanovista.

Os filmes de Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffaut, Alain Resnais e Jean-Luc Godard, segundo Cacá Diegues (2014, p. 96):

[...] não só nos encantara como também nos dava uma pista preciosa na direção dos tesouros que buscávamos: um modo de fazer viável para o Brasil (o que só havíamos encontrado antes nos filmes de Nelson Pereira dos Santos) e uma política de grupo que nos fortalecesse.

Os filmes da *Nouvelle Vague*, para um diretor veterano da época, eram reconhecidos como obras feitas por jovens poucos profissionais, mas que na maioria das vezes vão agradar ao público. Esses jovens cineastas eram provenientes da escola crítica da revista de cinema *Cahiers du Cinéma*, criada em 1951 por Jacques Doniol-Valcroze, André Bazin e Lo Duca, que em suma eram críticos de cinema e cineclubistas. Esta juventude publicava críticas contra o antigo modelo de cinema francês de estúdio e grandes cenários, com elencos de nomes endeusados pelo público. Nesse sentido, buscava fazer reconhecer uma nova técnica nascida do baixo custo de produção que mesmo sendo um movimento repleto de características distintas:

[...] é difícil enumerar as características marcantes comuns que unem autores e obras. O próprio François Truffaut chegou a dizer de maneira um pouco provocante, em 1962, que o único traço comum aos autores da *Nouvelle Vague* era a prática do bilhar elétrico, e acrescentou: “Não nos cansávamos de dizer que a *Nouvelle Vague* não é um movimento, nem um grupo, é uma quantidade, é uma apelação coletiva inventada pela imprensa para agrupar cinquenta novos nomes que emergiram em dois anos em uma profissão em que não se aceitavam mais do que três ou quatro nomes novos todos os anos. (MARIE, 2003, p. 169)

Sendo reconhecido como um movimento ou mesmo um agrupamento da juventude parisiense, a *Nouvelle Vague* traduziu o sentimento de seus idealizadores por meio de filmes que deveriam ser criados de forma autoral, com total domínio e assinatura de conceitos afirmados pelo seu diretor. Como explicitou Françoise Truffaut, em seu artigo intitulado *Uma*

certa tendência do cinema francês, publicado em 1954 na *Cahiers du cinema*, são expostas reflexões que se colocavam contra o cinema francês que vigorou no país entre a década de 1940 e 1950, deixando claro que o cinema era uma arte potencialmente definida pelo diretor que, como um artesão, organiza a sua visão de filme.

O estilo dos filmes nascidos da *Nouvelle Vague* era livre e realizava uma sintonia entre os personagens, os espaços, as músicas, o tempo e a representação dos sentimentos humanos de forma até melancólica, em se refletir sobre alguns filmes específicos de Jean-Luc Godard ou François Truffaut. Nessa miríade organizacional de sentidos, objetivou-se trilhar novos caminhos de decupagem e narrativa do filme, que rompiam com barreiras até então quase obrigatórias dentro do padrão francês de cinema.

Os muitos artifícios da linguagem que compõem a cena de um filme devem estar plenamente associados à narrativa que se deseja criar. Os estilos cinematográficos neorrealista e da *Nouvelle Vague* são construídos sobre pilares do baixo orçamento, então, certos planos com grande utilização de recursos de maquinário são pouco usados, restando o interesse pela câmera na mão e o fôlego para acompanhar personagens que se deslocam ao ar livre. Segundo Marcel Martin (2005, p. 44), existe certo número de fatores que condicionam a expressividade da imagem e criam o ritmo necessário dentro da narrativa: “São, segundo uma ordem lógica que vai do estático ao dinâmico: os enquadramentos, os diversos tipos de planos, os ângulos de filmagem e os movimentos de câmara”.

A tecnologia utilizada pelos adeptos da *Nouvelle Vague* chamou mais atenção dos cineastas do que necessariamente o tema de seus filmes. Como ressaltou Cacá Diegues (2014, p. 97):

Os métodos da *Nouvelle Vague* eram também resultado de novas tecnologias que chegavam ao mercado de forma experimental. Antes de adotadas pelos grandes estúdios e produtores convencionais, as novas câmeras de fabricação europeia, como a Arriflex e a Cameraflex, leves e operáveis à mão, assim como os gravadores portáteis de som direto, como o Nagra, caíam nas mãos dos jovens que já haviam descoberto o Tri-X, negativo de grande sensibilidade recém lançado pela Kodak.

Os modelos de câmeras portáteis recentemente lançados no mercado permitiram aprimorar o que antes já era um tipo de regra entre os cineastas dessa estética, o sentido de liberdade para a filmagem que deveria quebrar com o rigor antes existente no desenvolvimento de cena. Filmes como *La pointe-courte* (1956), de Agnès Varda; *Les quatre cents coups* (1959), de François Truffaut; e *À bout de souffle* (1961), de Jean-Luc Godard

foram exemplos expressivos das mudanças advindas de uma decupagem mais solta que carregava o espectador junto ao personagem do filme. Até a utilização de equipamentos como o travelling (carrinho com trilho) passava a ser substituída pelo manuseio de equipamentos que fossem menos dispendiosos e que pudessem ser utilizados em espaços menores para dar o efeito de movimento suave dentro da construção da cena – como no caso da sequência em *À bout de souffle* em que o diretor de fotografia Raoul Coutard utilizou uma cadeira de rodas e a câmera portátil Eclair Camerareflex, sendo impulsionado por Jean-Luc Godard para dar o movimento.

Foto 10: Registro de imagem dos bastidores de *À bout de souffle* (1961).



Fonte: ZAITER, Massy. Raoul Coutard, *uma de las mayores referencias da Nouvelle Vague*. 24, fev. 2017⁴¹.

O recurso à utilização de recursos limitados, mas que conseguiam desenvolver o efeito necessário, passou a ser importante em todos os movimentos que nasceram das críticas sobre padrões industriais vigentes. Neorealismo italiano, *Nouvelle Vague* francesa e cinema novo brasileiro formaram uma tríade estética que antecedeu uma série de mudanças na produção cinematográfica mundial. No que tange aos espaços de desenvolvimento estético de tais

⁴¹ Cultura Fotográfica. Disponível em:<<https://culturafotografica.es/raoul-coutard/>>. Acesso em 23/09/2021.

escolas observamos seu surgimento em cidades tidas como globais e cosmopolitas, a saber: Roma, Paris e Rio de Janeiro, capitais importantes em cada um dos seus países e que passaram por intensas mudanças no século XX associadas à efervescência política sobre o viés da guerra ou de movimentos militaristas que redesenharam a perspectiva de realidade de diferentes artistas.

Dentro de nossa análise geral intentamos reconhecer como esses espaços passaram a retroalimentar a reflexão dos grupos pertencentes a tais movimentos e, sobretudo, ao cinema novo que passou a incorporar traços espaciais na narrativa de seus filmes, a fim de melhor descrever características provenientes da cultura brasileira.

2.5 Rio, 40 Graus (1955) e a memória da favela censurada

Esta seção se destina à análise de algumas memórias de pessoas envolvidas na produção dos filmes *Rio, 40 Graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963) com o objetivo de acessar experiências históricas pertencentes ao desenvolvimento de ambos os filmes, permitindo reconhecer a relação existente entre a identidade brasileira e a primeira fase do Cinema Novo. Nesse percurso embasamos nossa reflexão metodológica fazendo uso da memória social e da identidade (LE GOFF, 1990; CANDAU, 2011), entendendo também que as experiências e os saberes produzem uma cultura comum (THOMPSON, 1998).

Evidencia-se, dessa forma, o que pode ser reconstruído através de algumas memórias dos indivíduos que participaram da produção dos filmes em questão, adotando uma abordagem investigativa que nos permita compreender características identitárias do período e o que de fato os filmes passaram a representar dentro de uma conjuntura imagética que realçou valores e costumes concernentes à cultura brasileira. Se o Cinema Novo traduziu apenas a miséria e fez-se, enquanto modelo cinematográfico crítico, apenas para os olhos dos intelectuais da época, ou se a pretensa organização de seus filmes realmente logrou êxito no processo de organização de um modelo de cinema que realmente mostrou o Brasil aos brasileiros, visando educar os sentidos para a revolução vindoura, tais questionamentos podem ser respondidos através da própria temática abordada pelos filmes, e como a crítica e o público recepcionaram tais produções. Buscando compreender o período através das entrelinhas da memória e tomando de assalto a reflexão de Walter Benjamin (1987, p. 224):

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela

relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.

Sobre a utilização das memórias, voltamo-nos para a análise de algumas lembranças pertencentes à época das filmagens que nos apresenta um tipo de Brasil com um cenário político, social e econômico distinto. O que nutre o artista em cada momento pretendo preso no tempo de sua vivência para em sua capacidade de utilizar o que existe à sua volta e dentro de si que possa, de alguma forma, traduzir suas angústias. O momento histórico que preconiza uma relativa tomada de consciência dos artistas revolucionários do pré-golpe militar se unia a uma prática compreendida por todos por estar associada com a liberdade, e é basicamente esta prática que iria traduzir o empenho cinemanovista em criar um estilo livre que apresentaria novas realidades do Brasil.

A busca por uma identidade nos é revelada a partir da memória que passamos a elucidar através de depoimentos, construindo assim uma representação. Segundo Candau (2011), é a memória que acaba construindo uma identidade e, a partir desse entendimento, são produzidas narrativas de vida. É exatamente através do ato de narrar que o indivíduo pode acessar momentos de sua vivência, e esse exercício permite revelar experiências no tempo e no espaço.

Sem memória o sujeito se esvazia, vive unicamente o momento presente, perde suas capacidades conceituais e cognitivas. Sua identidade desaparece. Não produz mais do que um sucedâneo de pensamento, um pensamento sem duração, sem a lembrança de sua gênese que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si. (CANDAU, 2011, p. 59-60)

Recorremos à memória para não sucumbirmos ao avanço do tempo e, a partir da transliteração de episódios vividos, reconhecemo-nos como seres pertencentes a um todo social que reafirmam a sua própria identidade e consciência.

O conhecimento do povo como fonte de tradução do Cinema Novo transmite um ideal político e cultural valorativo já amplamente discutido e que sempre aparece revitalizado em memórias dos fundadores do movimento, o que dentro da proposta dessa seção encontrará profunda distinção é o quanto tais memórias não acabam se confundindo entre si, demonstrando uma rede de lembranças que denotam traços que definem a busca uma identidade sobre o que é notadamente nacional e particular, e que aparece nos diálogos não apenas dos envolvidos diretamente na produção do filme em questão, como diretores e equipe

técnica, mas também de figurantes e outras pessoas relacionadas com o desenvolvimento cinematográfico de tais obras.

Ressaltamos nesta seção o sentido da favela que auxiliou na transfiguração do social dentro da representação do cinema brasileiro da década de 1950 e que é ressaltada em *Rio, 40 graus* (1955). Muito embora tenha sido o Cinema Novo que tenha dado um sentido de crítica social ao ambiente que contrasta com a metrópole, não partiu desse movimento a ideia precursora do registro do ambiente em si. O cineasta José Augusto de Mattos Pimenta foi o primeiro cineasta a realizar um registro em vídeo, na segunda metade da década de 1920. Trata-se do curta-metragem intitulado *As Favelas* (1926), que consiste em um passeio pelas “novas favelas do Rio de Janeiro” realizado com o intuito de promover um debate sobre o espaço geográfico da cidade onde as favelas seriam substituídas por conjuntos habitacionais. Este filme de dez minutos foi exibido para diversas autoridades da capital carioca, incluindo o então presidente da república Washington Luiz (MEIRELLES; ATHAYDE, 2014).

Na década de 1930, em meio ao sucesso dos filmes musicais, foi realizado o filme *Favela dos meus amores* (1935), de Humberto Mauro, que conta a história de dois rapazes recém-chegados de Paris que têm a ideia de criar um cabaré na favela para os turistas em passeio pelo Rio de Janeiro. Tendo sido muito bem recebido pela crítica, e mesmo tendo tido as cópias perdidas, este filme acabou se tornando um objeto bastante cultuado nas épocas seguintes, marcando um período em que o espaço da favela é apresentado como local de samba e de amores perdidos.

Um outro filme bastante relevante neste período de transição da estética fílmica foi *O canto mar* (1953), dirigido por Alberto Cavalcanti e filmado em Pernambuco. A história se passa no sertão nordestino e mostra os diferentes problemas enfrentados por uma família em meio à seca e à miséria que sonham em partir rumo ao sul do Brasil em busca de melhores condições de vida. Este longa-metragem ganhou o prêmio de melhor direção no Festival Internacional de Cinema de Karlovy Vary (1954) e também fez parte da Seleção Oficial do Festival de Cannes (1954).

A mudança da perspectiva exploratória da favela se faz presente na filmografia da segunda metade da década de 1950, inspirado pelo estilo neorrealista italiano do pós-guerra, o filme *Rio, 40 graus*, marca a ruptura da estética, restando compreender em que medida o espaço de representação se associa aos ideais do movimento, e como o filme serviu de baliza para a configuração de novos olhares sobre a cultura brasileira da época em questão.

O cinema de Nelson Pereira dos Santos, cineasta que assina a direção dos dois filmes que guiam o nosso percurso, sempre tratou de discutir sobre sua pretensa busca pela matéria

ou “essência” que existe na feitura de cada um de seus filmes, e que esse elemento se apresenta após um longo percurso de conhecimento de suas particularidades. O que resulta dessa busca é a plena dimensão do objeto que será transformado em filme. Em suas palavras:

Eu acredito que há uma constante modificação, de filme pra filme, vamos dizer assim, há novas ideias em jogo e há também a própria matéria do filme que traz uma reflexão. Por isso que eu acho que cada filme que eu faço é uma manifestação diferente da maneira de filmar, talvez isso tenha sido herdado do jornalismo. Em cada filme que eu procuro fazer há dentro dele, bem na essência, um desejo, uma curiosidade, que eu diria jornalística de conhecer, investigar e transmitir esse conhecimento de uma forma, vamos dizer assim, bastante nova, bem ligada ao acontecimento. Eu acho que por isso cada filme tem uma forma ou maneira de ser. (SANTOS, 1978)⁴²

Antes da realização de *Rio, 40 Graus*, lançado em 1955, Nelson Pereira já havia praticado o exercício de reconhecimento do social em seu primeiro filme, um documentário chamado *Juventude*, lançado em 1950, filmado em 16 mm e tendo 45 minutos de duração. O documentário gira em torno da problemática do trabalho e mostra a jornada de jovens trabalhadores em São Paulo, desde o campo até a metrópole, tendo sido produzido para participar do Festival da Juventude de Berlim que na época vigorava como um grande festival de cinema que chamava atenção de jovens cineastas em todo o mundo⁴³.

Tendo em média 30.000 (trinta mil) participantes durante a sua edição em 1955, este festival passou a se transformar em vitrine para muitas produções que tinham teor crítico e social, inserindo-se no hall de premiações que possibilitavam reconhecer um tipo de mercado de cinema mais engajado com a política, tendo em sua essência a exibição de filmes distintos dos que eram frequentemente projetados em amostras comerciais.

O documentário de Nelson Pereira, segundo ele mesmo, busca encontrar “[...] o jovem em todos os seus aspectos, pelo estudante até o camponês, foi a minha primeira experiência cinematográfica, e é um filme de 40 minutos onde eu realmente aprendi [...]”⁴⁴. Não bastasse o empenho desde sempre observado na tradução do social em seus filmes, Nelson Pereira, já durante a produção do seu primeiro filme, refletia sobre o circuito de exposições nacional e

⁴² SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos para o programa "Os mágicos", da Tv Educativa, em abril de 1978. Youtube, 1978. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Dk5xe-YX4Bc&ab_channel=ArquivoNacional >: Acesso em 09/11/2021.

⁴³ O Festival da Juventude e dos Estudantes é organizado desde 1947 pela Federação Mundial da Juventude Democrática (WFDY). Disponível em: < <http://bases.cinematca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003405&format=detailed.pft> >. Acesso em 09/11/2021.

⁴⁴ SANTOS, Nelson Pereira dos. Entrevista com Nelson Pereira dos Santos para o programa "Os mágicos", da Tv Educativa, em abril de 1978. Youtube, 1978. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=Dk5xe-YX4Bc&ab_channel=ArquivoNacional >: Acesso em 09/11/2021.

debatia entre seus pares cineclubistas a necessidade de se criar um circuito exibidor que estivesse em plena consonância com o tipo de filme que ele acreditava ser importante no sentido de aglutinar um debate sobre a sociedade brasileira.

Sendo um filme que situava o olhar sobre questões trabalhistas e que assumia uma postura libertadora, como toda a filmografia do movimento, a crítica partia de setores mais conservadores sobre o tipo de cinema que estava sendo desenvolvido, mas o grande impedimento desse tipo de cinema foi visto com *Rio, 40 graus*, em 1955. Em pleno período dos ditos “anos dourados” em que o país se organizava a partir de um simbolismo industrial de resgate de valores no governo de JK, o filme de Nelson Pereira dos Santos surge e acaba criando uma representação da capital do Brasil que divergia totalmente da representação que estava sendo moldada.

O filme acabou sendo proibido pelo Coronel Geraldo de Meneses Cortes, chegando a afirmar que o filme só apresentava aspectos negativos da capital do Brasil, mostrando marginais que falavam gírias em meio a uma realidade que não era condizente com a verdade. A observação mais levada à tona pela crítica de censura feita foi a respeito do título do filme, que, segundo o coronel, tratava-se também de uma inverdade porque a temperatura no Rio de Janeiro jamais teria chegado aos 40 graus (SALEM, 1996, p. 115-116).

A proibição do filme acontece em um momento conturbado da política brasileira – o período em que houve a organização de um golpe para impedir que Juscelino Kubitschek, que havia sido recém-eleito, viesse a assumir o cargo de presidente. O articulador do golpe foi Carlos Lacerda, filiado à UDN (União Democrática Nacional) que fazia oposição ao PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) e ao PCB (Partido Comunista Brasileiro).

Nelson Pereira dos Santos e mais alguns membros da equipe produtora de *Rio, 40 Graus* saíram em favor da campanha de JK. Do outro lado já era sabido que o coronel Meneses Cortes simpatizava com a UDN. Este episódio fez com que os bastidores do lançamento do longa-metragem permanecessem conturbados, impedindo o lançamento e acirrando um debate em torno do teor presente no filme.

O cenário conturbado envolvendo camadas políticas e artísticas fez gerar um apelo pela liberação do filme por parte de algumas figuras públicas do cenário cultural brasileiro, como foi o caso do redator chefe do Diário Carioca, Pompeu de Souza, que escreveu uma matéria defendendo o filme. Ao lado dele estavam Alex Viany e Jorge Amado, e ainda um grupo de intelectuais e artistas franceses que apresentaram uma carta se solidarizando com a situação. A questão do lançamento do filme só foi resolvida após o envolvimento dos advogados Vitor Nunes Leal e Evandro Lins e Silva que entraram com um mandado de

segurança contra a portaria que proibia o filme. O filme acabou sendo liberado em 31 de dezembro de 1955 e estreou no circuito exibidor em março de 1956.

Sobre esse episódio conturbado no período de exibições no Rio de Janeiro, o senhor José Barroso (2021) – esposo da atriz Aldina Soares Barroso, de nome artístico Cláudia Moreno e que interpretou a personagem Alice – relatou em entrevista⁴⁵:

No Rio foi uma expectativa muito grande, filas enormes em todos os cinemas. Só pra você ter uma ideia eu vou contar um detalhe. A Cláudia queria assistir o filme no cinema, e é claro que se ela avisasse o dono do cinema ela teria um lugar especial, mas ela entrou na fila pra comprar ingresso. E os caras na fila “É a Claudia Moreno que tá aqui, ela e o marido”, eu estava junto. Então pegaram a gente e colocaram na primeira fileira.

Um dos fatos amplamente citados sobre o desenvolvimento do filme *Rio, 40 Graus* repousa tão somente no processo de interrupção de seu lançamento. A proibição de sua exibição é ponto nodal no processo de reconhecimento de sua importância para o movimento cinematográfico neste período porque é a partir do cartaz gerado sobre o seu impedimento que teremos o olhar da crítica de cinema da época se voltando para debater o teor presente no filme. Em entrevista sobre este fato, revelou o ator e cineasta Ney Sant’Anna Pereira dos Santos (2021), filho de Nelson Pereira dos Santos⁴⁶:

Essa história é engraçada porque o filme tinha passado pela censura, estava liberado e quem proíbe o filme é o chefe de polícia do Distrito Federal. A formação de advogado do meu pai, ele fez questão de ir até o final para ganhar no Supremo, pra ficar claro que foi uma atitude arbitrária do chefe de polícia. E ele sempre falou assim: “Olha eu tenho que comemorar porque deu uma notoriedade ao filme que nunca teria”.

O merchandising que deve ser desenvolvido para a promoção de qualquer filme sempre foi considerado uma grande preocupação por parte dos produtores e equipe geral no processo de lançamento. Nas memórias que passamos a analisar do processo de desenvolvimento de *Rio, 40 Graus*, as quais foram trazidas à tona em entrevista com o cineasta Ney Sant’Anna, é o quanto o seu pai fazia referência ao episódio de proibição do filme como sendo uma coisa que acabou de fato ajudando a impulsionar o interesse do público em ir ao cinema.

⁴⁵ Entrevista concedida por telefone, em 01/12/2021.

⁴⁶ Entrevista concedida por videoconferência, em 20/10/2021.

Figura 11: Exibição de *Rio, 40 graus* após banimento das salas de cinema (1956).



Fonte: Exibição do filme *Rio, 40 Graus*, no Rio de Janeiro. 1955. Acervo Regina Filmes⁴⁷

O que de fato ocorreu durante o período de exibição do filme no circuito carioca foi a efervescência popular por se tratar de um filme proibido. A notícia da exibição também foi largamente anunciada em jornais e revistas que circulavam na capital carioca. Algumas dessas críticas, de cunho político, revelavam-se ácidas quanto à estrutura do filme e se destinavam a atacar os colaboradores; outras, no entanto, revelavam detalhes, por meio de entrevistas, da dificuldade em se filmar as tantas cenas externas em meio ao caos da metrópole.

A atriz Cláudia Moreno, anteriormente citada nesta seção, veio a falecer em outubro de 2021 em decorrência de um câncer. Durante o período de seu estrelato, chegou a obter significativo destaque nas décadas de 1950 e 1960, como cantora. Tendo trabalhado na rádio e na TV Tupi, foi uma das primeiras artistas a levar a Bossa Nova para o exterior. O depoimento de seu esposo, o empresário José Barroso, permite incorrer sobre o período de desenvolvimento do filme em 1955, bem como sobre os problemas enfrentados pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos e sua equipe no processo de filmagens em diferentes locações no Rio de Janeiro, haja vista a escassez de recursos financeiros para a realização do filme. Sobre este problema em particular relatou Barroso (2021)⁴⁸:

Faltava dinheiro pra tudo, não tinha dinheiro pra nada. Vai filmar no morro, bom, mas não tem dinheiro pra condução. Tinha algumas pessoas mais

⁴⁷ Foto da fachada de um cinema no Rio de Janeiro que exhibe o filme *Rio, 40 Graus* que havia sido banido em 1955. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ea/a/mJnZCHCLLwTQfK5f4fTCp9K/?lang=pt>>: Acesso em 09/11/2021.

⁴⁸ Entrevista concedida por telefone, em 01/12/2021.

privilegiadas. Nelson tinha pra ele, mas às vezes não tinha para o outro. Então todos participaram investindo no filme, como uma caixinha, entende?

O fato de que o cinema brasileiro sempre careceu de investimento é um problema reconhecido por todos os profissionais desta área, mas o importante a se frisar é que o tipo de fórmula desenvolvida pelos cineastas está exatamente associada a um capital menor, sem muitos equipamentos, porque o sentido de obtenção de uma imagem palpável, que pudesse refletir com exatidão histórias do cotidiano, só poderia acontecer com um certo desprendimento ao que era visto na produção cinematográfica industrial – os grandes montantes financeiros.

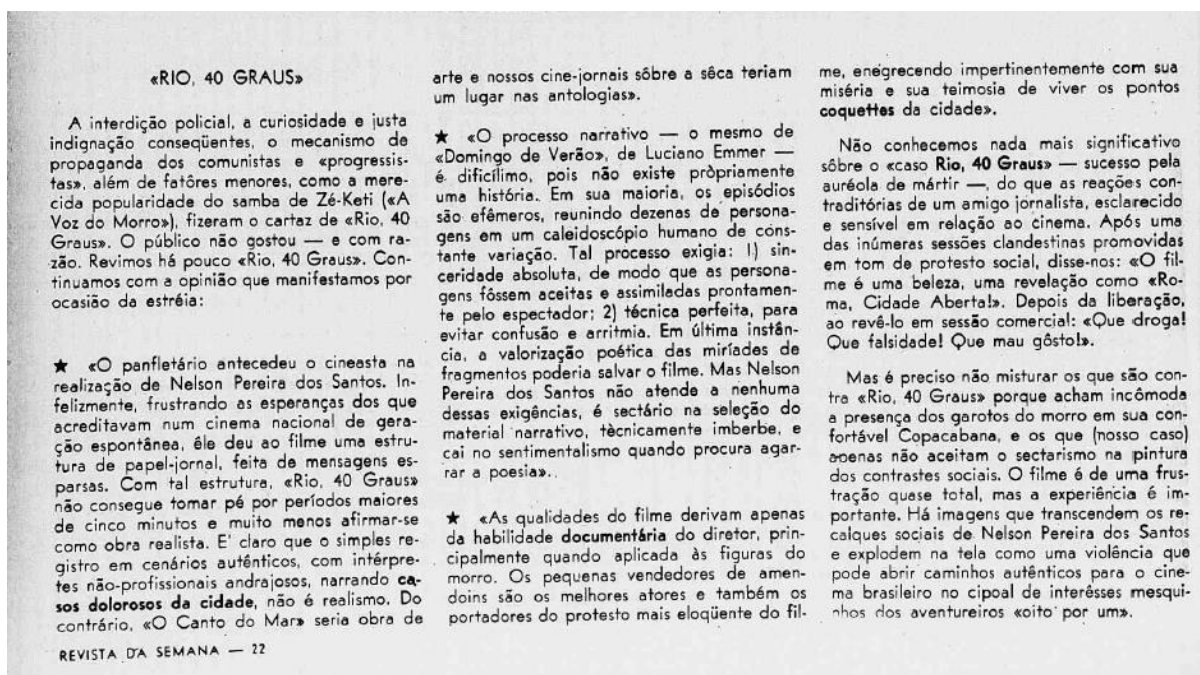
O ambiente natural para as filmagens ressalta este compromisso com uma estética desnuda que era verificada intimamente no desenrolar da história contada. Em se tratando do caso particular de *Rio, 40 graus*, filmado quase de forma documental, esta instrumentalização da narrativa serve diretamente ao propósito geral que é o de fundamentalmente gerar uma história que demonstra o avesso da capital do Brasil;

Uma das consequências mais sensíveis será o abandono das regras clássicas de produção cinematográfica estabelecidas pelos americanos: os cineastas abandonam os estúdios para filmar em ambientes naturais; a figuração é assegurada pela população local; a imagem ganha em liberdade graças à câmera na mão; a luz não é mais filtrada para permitir uma imagem mais próxima da realidade; o roteiro não é rigidamente definido de antemão e deixa um grande espaço à improvisação. (DEBS, 2010, p. 107)

É basicamente em torno desse sentido que o filme irá incomodar a elite carioca e certos grupos políticos, porque o desbravar de problemas relativos às camadas marginalizadas transtorna e impede o objetivo que mensurava o período histórico em questão, que era o de reavivar os sentidos sobre o desenvolvimentismo com o qual se pretendia edificar o país. A camuflagem de problemas, como a má distribuição de renda, pessoas vivendo em situação de rua e questões relativas à reforma agrária não estavam em sintonia com o cartão postal que se desejava criar.

A imagem que se constrói do Brasil, em parte, no final da década de 1950, é de uma capital que é apresentada pelos filmes em questão, repleta de problemas que evidenciam o percurso tortuoso e desumano ensejado pela modernidade capitalista da metrópole. O cenário que baliza esse entendimento é o urbano da capital federal do período em questão, que cria uma identidade visual da cidade do Rio de Janeiro e se situa bem distante da proposta política apresentada por diferentes grupos.

Figura 12: Revista da Semana, 1957.



Fonte: Revista da Semana, Rio de Janeiro. Nº 2. 12/01/1957⁴⁹.

A matéria publicada na Revista de Cinema, em janeiro de 1957, escrita pelo crítico de cinema Ely Azeredo⁵⁰, faz menção aos filmes lançados no ano anterior e como foi a reação do grande público quanto às produções. Neste recorte posto em evidência, podemos ler uma análise de *Rio, 40 Graus*, em que o jornalista, bastante conhecido no Brasil por ter uma visão negativa da produção de filmes feitas pelos cineastas do Cinema Novo, chega a pontuar em sua coluna que o cinema “panfletário” de Nelson Pereira dos Santos havia frustrado as esperanças dos que acreditavam em um cinema nacional de geração espontânea, e que o filme apresentava uma estrutura de “papel-jornal”, contendo “mensagens esparsas”.

Esta crítica direta ao filme se inicia com uma menção ao teor político vigente no movimento e claramente apresentado no filme. Quando o crítico de cinema teoriza sobre esse tipo de cinema como “um mecanismo de propaganda dos comunistas e progressistas”, permite reconhecer o ponto de vista ideológico que se sobressai no decorrer de sua análise. O que é comumente mencionado por pesquisadores da esfera cinematográfica brasileira é que Ely

⁴⁹ Revista da Semana, Rio de Janeiro, 1957. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/025909/per025909_1957_00002.pdf>. Acesso em 29/11/2021.

⁵⁰ O jornalista Ely Azeredo foi um dos principais nomes da crítica cinematográfica no Brasil. Atuou em diversos veículos de comunicação como a *Tribuna da Imprensa* (1949-1965), o *Jornal do Brasil* (1965-1982) e o *O Globo* (1982-2008), sempre se manifestando de forma imparcial e contrária ao movimento cinematográfico cinemanovista.

Azeredo organizava o teor ideológico de suas críticas de acordo com a orientação existente no veículo de publicação.

Em dado momento do texto, onde é citado que: “As qualidades do filme derivam apenas da habilidade documentária do diretor [...]”, expõe-se o que de mais articulado e sensato fora criado por Nelson Pereira, que era a transmissão de uma identidade cultural através da estética semidocumental posta em evidência na fórmula do cinema autoral. E quando afirma que é preciso não misturar os que são contra *Rio, 40 graus* apenas por se incomodarem com a presença das crianças do morro em sua confortável Copacabana dos que: “[...] apenas não aceitam o sectarismo na pintura dos contrastes sociais”, segundo Azeredo é o caso dele e do grupo de críticos de cinema os quais representa.

O incômodo provocado pela mensagem presente no filme é vigente em todo desenrolar da trama, e o que é trazido pela crítica especializada, sendo ela carregada de elementos ideológicos ou não, é a forte menção à imagem da capital da época em questão. A mesma acidez com as críticas pode ser vista em textos publicados contra outros filmes do movimento, como *Terra em Transe* (1964), de Glauber Rocha.

Em um artigo publicado em 6 de setembro de 1966, o crítico Ely Azeredo responde às cartas enviadas pelos cineastas Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha aos Ministro da Indústria e do Comércio, da Educação e da Cultura e também ao Congresso Nacional que questionavam as posições do Instituto Nacional de Cinema (INC), o qual, segundo os cinemanovistas, apresentava um projeto de tendências totalitárias. No texto Azeredo (1966, p. 2) afirmou sua posição frente às críticas:

Como nunca aceitei submeter meu trabalho jornalístico a qualquer facção ou interesse pessoal – criticam-me por ousar discordar da política do chamado Cinema Novo que ajudei a impor-se quando me parecia um movimento libertário e respeitador das posições individuais – estou habituado a ataques mesquinhos e previso o leitor contra os que virão a seguir, em decorrência dessas linhas de protesto.

O conflito gerado entre Azeredo e os cineastas integrantes do movimento Cinema Novo deve ser entendido como algo correlacionado ao nascimento do INC num período marcado pelos militares no poder e com a intenção do regime militar instaurar uma prática de produção cinematográfica que visava a propaganda nacionalista. Isso era visto como sendo o início de práticas estatais que interfeririam na produção criativa e intelectual cinemanovista.

O INC apresentava também como proposta a organização de um tipo de cinema no Brasil que seguia os moldes norte-americanos de produção industrial, o que passou a ser

revelado por meio da proposta da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, durante a década de 1950. Entre os principais cineastas e críticos de cinema apoiadores das mudanças desenvolvidas pelo Instituto estavam Moniz Viana, Rubem Biáfora, Walter Hugo Khouri, Flávio Tambellini e o já mencionado Ely Azeredo (RAMOS, 1983, p. 52).

A censura que passa a existir na segunda metade da década de 1960 começa a tolher a produção artística do país em basicamente todas as esferas, da música ao teatro e, logicamente, do cinema. Este último, em especial, passa a sofrer impedimentos em sua organização que vão desde a origem do capital de financiamento, passando pela pós-produção – onde cenas e enredo sofriam cortes – até a exibição, onde muitas obras foram impedidas de virem a público. No caso exclusivo de *Rio, 40 Graus*, o qual é reconhecido como marco inicial do Cinema Novo, o filme passa a transfigurar esse nascimento de um cinema crítico que já sofre desde sua origem existencial.

O retrato da favela é reconhecidamente um dos pontos máximos do surgimento desse modelo, sendo doloroso para os que não desejam reconhecer que grandes cidades têm problemas sociais e, mais do que isso, tentam camuflar a problemática com fantasias de carnaval e o deslumbre natural dos cartões postais – algumas das várias estratégias de governos autoritários que vendem um projeto de nação que deve existir sobre moldes de controle.

E se o Rio de Janeiro, berço do Cinema Novo, mudou ou não em termos de igualdade social ou diminuição da marginalidade da época em questão em comparação com o que existe hoje, é lógico que são encontradas mudanças em diferentes aspectos, haja vista o crescimento da cidade em níveis estruturais e demográficos, mas o certo é que o objetivo de filmes que têm essa temática é o de germinar uma inquietação sobre a figura do outro, sobre a realidade que causa incômodo. Segundo José Barroso, acerca do que realmente mudou na cidade do filme de 1955: “Era tudo verdade, o Rio de Janeiro era daquele jeito, e no Rio fazia 40 graus e até mais, e não mudou nada, é a mesma coisa de hoje, só que hoje ele é grande. Aquilo tudo sempre existiu no Rio de Janeiro” (BARROSO, 2021)⁵¹.

A trama do filme se faz sobre um viés de alerta, demonstrando percalços dentro da cidade maravilhosa, problemas que cresceram juntamente com a cidade, dando-lhe outra forma, misturando seus diferentes tipos sociais em meio ao caos da metrópole. Pode-se dizer que o neorealismo é o alicerce estético do filme, e que seu resultado final é uma mescla de elementos documentais em um ritmo ditado pela jornada dos meninos que vendem amendoim

⁵¹ Entrevista concedida por telefone, em 01/12/2021.

nos pontos turísticos da capital. O que se faz tão revelador desse gênero quanto à história do filme em si são os problemas enfrentados pela produção do filme. Críticas positivas eram publicadas por jornalistas de forma corriqueira, algumas delas evidenciavam o tipo de produção difícil que era realizada no Brasil.

Figura 13: Diário Carioca, 1955.



Matéria publicada no Diário Carioca, Rio de Janeiro, 19 de outubro de 1955⁵².

Os problemas enfrentados pela equipe técnica do filme são sempre ressaltados em memórias da produção dos filmes, e a própria natureza do cinema brasileiro sempre foi edificada sobre um alicerce de escassez de recursos. Mesmo com tantos problemas os cineastas prosseguiram alimentando seus ideais por meio do desejo coletivo de desenvolver suas visões e alavancar suas ideias em forma de filmes.

Através da análise sobre os recortes de alguns jornais da época do impedimento e lançamento do filme foi possível compreender que o discurso dos críticos se relacionava com a ideologia do veículo em questão, e que a representação do filme desagradava em demasia uma grande parcela da classe burguesa carioca e de políticos que desejavam manter os problemas da favela e da marginalidade na capital longe dos holofotes internacionais. Muito embora houvesse esforço por parte de críticos e de grupos que se posicionavam como inimigos ferrenhos dos realizadores, o reconhecimento internacional acabou acontecendo em diferentes festivais estrangeiros, como afirma José Barroso (2021):

⁵² Diário Carioca, Rio de Janeiro, 1956. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_04&pasta=ano%201955&pesq=rio.%2040%20graus&pagfis=30217. Acesso em 03/01/2022.

Foi um acontecimento bárbaro, e o que provocou isso foi a proibição e o prêmio na Tchecoslováquia. O Nelson ficou mais visado como comunista porque a Tchecoslováquia era comunista. Isso fez com que ele ficasse mais rotulado como comunista. E quando todo mundo viu o filme soube que tudo aquilo acontecia no Rio, era uma verdade do Rio de Janeiro⁵³.

Figura 14: Diário Carioca, 1956.



Matéria publicada no Diário Carioca, Rio de Janeiro, julho de 1956⁵⁴.

Os movimentos que perseguiram grupos comunistas já existiam muito antes do instaurar do regime militar no Brasil, e as classes conservadoras pertencentes aos círculos políticos oligárquicos faziam frente a certos tipos de espetáculos artísticos, sobretudo aos que carregavam mensagens de manifestação pública. Nelson Pereira dos Santos e demais cineastas pertencentes ao Partido Comunista eram comumente investigados. Isso perdura e se intensifica em todo o período pós 1964.

O reconhecimento pelo empenho para a realização do filme *Rio, 40 graus* foi notável e fez com que Nelson Pereira ficasse reconhecido entre círculos de intelectuais, críticos de cinema e revolucionários de outros países, como afirma Sadler (2012, p. 28):

⁵³ Entrevista concedida por telefone, em 01/12/2021.

⁵⁴ Diário Carioca, Rio de Janeiro, 1956. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=093092_04&pasta=ano%20195&pesq=rio.%2040%20graus&pagfis=33510>. Acesso em 03/01/2022.

Nelson Pereira também recebeu o primeiro reconhecimento de sua importância internacional como realizador. Em 1956, receberá o prêmio de melhor realizador jovem em um festival na Tchecoslováquia, e seu filme foi resenhado entusiasticamente pelo crítico francês Louis Marcorelles no *Le Monde*. No Brasil os críticos foram quase unânimes na sua admiração pelo filme. Como Glauber Rocha (1981) observou, muitos anos depois, em seu livro *Revolução do Cinema Novo, Rio, 40 graus* pode ser considerado o primeiro filme revolucionário do mundo em desenvolvimento, já que sua explosão em cena se deu antes da Revolução Cubana (p. 394).

Além dessa profunda ligação com a prática revolucionária estava o engajamento de todo o movimento artístico da época que via na liberdade de expressão o principal elemento que influenciaria a população no processo de tomada de consciência. Incorporaram-se teorias de luta em toda a instrumentalização cinemanovista, porque o empenho de seus idealizadores se voltava para a reeducação dos sentidos do povo brasileiro através do olhar sobre si, o que, por sua vez, deveria ser defendido no estilo de filme proposto. Sobre esse tipo de conscientização acerca da militância, afirmou Ney Sant’Anna (2021) sobre o engajamento de seu pai⁵⁵:

Você pega o meu pai que era o mais velho, ele brincava, dizia: “Eu sou o pai do Cinema Novo, eu vim antes”. A única diferença que eu acho é que meu pai tinha formação misturada do Partido Comunista com o Exército, ele falava isso. As duas formações eram formações pra você ter disciplina, pra ir pra batalha. Porque no cinema você tem que fazer a preparação do filme, a filmagem e pós-produção. Meu pai falava: “O cara que é oficial e que vai pra guerra é igualzinho, porque você tem a preparação pra Guerra, você tem o enfretamento e depois o pós-guerra”. Ele aprendeu isso jovem e fez o caminho para os jovens que vieram. “Se o Nelson fez, nós também podemos fazer, então vamos lá conversar com ele, pra ver como que faz.”

A formação disciplinadora na construção do perfil de trabalho de Nelson Pereira dos Santos é referenciada como sendo um tipo de conduta que possibilitou o sucesso da empreitada de desenvolver um cinema em um período em que a produção brasileira permanecia sob o julgo das produções norte-americanas, copiando propostas que traduziam a essência da chamada identidade. O que de fato chama a atenção em grande parte das entrevistas realizadas e análise feita sobre os recortes de jornais da época é a forte repressão às propostas que desnudavam o Brasil e obrigavam os gestores a observarem os problemas oriundos da vida cotidiana dos ditos “desafortunados” e, mais do que isso, buscava revelar o quanto existe riqueza e harmonia em ambientes que são referenciados pelos que detêm os meios de comunicação como sendo antros da marginalização e do crime, como no caso do estereótipo posto sobre a favela; até porque a compreensão da identidade só pode acontecer

⁵⁵ Entrevista concedida por videoconferência, em 20/10/2021.

mediante a íntima reflexão que nasce da construção social “de certa maneira sempre acontecendo no quadro de uma relação dialógica com o *Outro*” (CANDAUI, 2011, p. 9). Isso que nos leva a entender que essa construção é moldada à medida que existe o contato dentro de um processo que é contínuo, onde a negação e exclusão do outro passa a se colocar contrária a este processo de reconhecimento da sociedade.

É a partir da ilustração do cinema que se vê a criação de um discurso que produz sentidos, e que segue estabelecendo características reveladoras de particularidades da cultura brasileira, influenciando em demasia a concepção que temos de nós mesmos. O interesse cinemanovista da época em questão era o de direcionar essa concepção para o encontro com o que parecia estar sendo desintegrado pela modernidade criada sobre moldes imperialistas, sendo de exclusiva importância reconduzir o olhar para o outro, fazendo entender que “as culturas nacionais, ao produzirem sentidos sobre a nação, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades” (HALL, 2005, p. 51).

A tentativa revolucionária não era apenas a de criação de um discurso que passasse a revelar um Brasil que fosse muito maior do que a pretensa propaganda dos cartões postais, em que praias, futebol e Bossa Nova eram tidos como elementos exclusivos de um paraíso tropical. O interesse da fórmula de concepção desse cinema era o de fazer engajar o público, mesmo que de forma mínima, a compreender sua importância e lugar de destaque no mundo e, de certa forma, criar uma consciência reflexiva sobre si mesmo.

2.6 *Vidas Secas* (1963) e a memória da Caatinga revelada

A memória que se revela como fruto do garimpo de lembranças da produção do filme *Vidas Secas* traduz a incessante busca por uma representação do Nordeste que simbolize a luta travada pelo sertanejo, e mais do que isso, que reconfigure o olhar sobre os traços culturais da própria formação do país. Muito longe de apenas revelar a tragédia do retirante que se põe a marchar rumo a locais com melhores condições de vida, o que se tem dentro da obra de Graciliano Ramos e do filme de Nelson Pereira dos Santos são camadas de símbolos que permitem reconhecer a cultura da sequeidão e a raiz dos problemas que se situam no campo político-social.

A representação do sertanejo criada por Graciliano Ramos serviu para desenvolver a imagética do sertão que se configura através de um sentimento escapista, em que a luta travada diariamente pela sobrevivência dita os rumos dos que vivem em situação de seca extrema. Esse quadro representacional passa a valer de baliza pelos artistas e entusiastas que seguiram moldando o perfil do Cinema Novo, que se nutriu de histórias que nasciam da favela

no coração da metrópole carioca, e que agora rumava para um tipo distinto de espaço geográfico, em parte deserto, onde as auguras de um povo são medidas pela escassez de recursos.

A temática que se estabelece como pauta de criação dos filmes dessa fase do movimento reativa o interesse pelas histórias de lutas sociais. Dois filmes que podem ser mencionados como propulsores dessa mudança nesse período são os curtas-metragens documentários *Aruanda* (1960), do cineasta paraibano Linduarte Noronha, que mostra o cotidiano de uma comunidade remanescente quilombola em Serra do Talhado, e *Arraial do Cabo* (1960), dos diretores Mário Carneiro e Paulo César Saraceni, sobre a realidade dos trabalhadores de uma fábrica de Sal marinho localizada no Arraial do Cabo, no Rio de Janeiro, e do outro lado o povoado de pescadores que passam a ser ameaçados pela empresa. Histórias de luta que passaram a incorporar o imaginário de seus idealizadores.

Tendo sido filmado no interior de Alagoas, após o insucesso no recôncavo baiano, provocado pelas fortes chuvas em 1958, *Vidas secas* é reconhecidamente a principal obra de Nelson Pereira dos Santos. Sua realização se deu no município de Palmeira dos Índios, em 1963, e assim como a maior parte dos filmes nascidos do movimento cinemanovista, este também fez uso dos atores não profissionais em seu elenco. É sobre a memória de alguns figurantes e pessoas que ajudaram na elaboração do filme, e que ainda residem no interior alagoano, que seguiremos reconduzindo o nosso olhar sobre a representação do cinema, desta vez refletindo sobre a fase da década de 1960 em que o Nordeste será palco de diferentes produções, refletindo também sobre o interesse dos cineastas em filmar nessa região, como explica Debs (2010, p. 109):

Um dos debates fundamentais levantado pelo grupo de jovens “cinemanovistas” foi a oposição entre o cinema de autor e o cinema industrial, debate acompanhado pela preocupação de descentralização do eixo Rio/São Paulo, o que explica a presença, no mesmo ano, de três cineastas no Nordeste (um paulista, Nelson Pereira dos Santos, um moçambicano, Ruy Guerra, e um baiano, Glauber Rocha).

A condução de um pensamento inspirado pela literatura regionalista de 1930 foi também um fator decisivo para o reconhecimento de traços marcantes da cultura do país. No início da década de 1960, através das caravanas da UNE volante, junto com o Centro Popular de Cultura (CPC), muitos estudantes, intelectuais e artistas mobilizaram viagens por todo o território, tendo como objetivo discutir sobre a reforma universitária, alargando o diálogo acerca da realidade social.

Fugindo do estereótipo de criação notadamente marcado pelas produtoras cariocas e paulistanas, existiu, de sobremaneira, o interesse em descentralizar a produção e ir em busca de novos espaços de resgate do que era mais natural, dentro de um país mais profundo.

O filme *Vidas secas* tem suas filmagens iniciadas no início dessa década truculenta que antecede o golpe militar, e como todas as outras produções, esta também se encontra estruturada a partir de um baixo orçamento e com a utilização de atores não profissionais para o seu desenvolvimento. É possível encontrar em Palmeira dos Índios alguns remanescentes do filme que não apenas participaram como figurantes, mas ajudaram em sua concepção nos bastidores da produção, como é o caso do psicólogo Jorge Vieira que, em 1963, aos 13 anos de idade, fazia parte do grupo de teatro amador organizado pela diocese da cidade.

Sobre a chegada da equipe de Nelson Pereira dos Santos, relatou o senhor Jorge Vieira (2021)⁵⁶:

Com a chegada da equipe foi muita viçareira. Mas aquilo foi um marco para Palmeira. “O cara que faz cinema está em Palmeira”. Todo mundo queria saber o que é que iria ser feito. Eu lembro que tiveram pessoas da equipe de Nelson Pereira dos Santos que ficaram hospedadas ali no Hotel Comercial, que é aqui na Praça Nilo Torres. Nós estamos aqui na praça de São Pedro que por trás está o Santuário de São Pedro e aquele pedacinho lá é a Praça Nilo Torres.

O município de Palmeira dos Índios recebeu na década de 1960 o título de Cidade Modelo de Alagoas, nomeação esta criada no período do primeiro governo militar, pelo Instituto de Desenvolvimento Agrário (INDA). O órgão, que promovia políticas agrícolas dentro de um molde de execução econômica capitalista, nomeava em cada Estado uma cidade que estivesse de acordo com as estruturas desenvolvimentistas estabelecidas.

Entre os relatos dos mais antigos moradores de Palmeira dos Índios é comum ouvir o discurso que cita a cidade como sendo um modelo de cidade progressista da década de 1960, ou mesmo “Capital do Sertão”. Hoje, o município, que é chamado de “Princesa do sertão”, apesar de estar localizado no agreste alagoano, é a quarta maior cidade do Estado e tem pouco mais de 73 mil habitantes. Entre os mais variados relatos referentes à produção literária de Graciliano Ramos, que foi prefeito da cidade no período de 1928 até 1930, é possível elucidar este período em que uma das principais obras da literatura brasileira seria adaptada para o cinema.

⁵⁶ Entrevista cedida em Palmeira dos Índios, em 06/11/2021.

É importante ressaltar que a trama de *Vidas secas* se passa no ano de 1941, e que o tipo de estrutura procurada por Nelson Pereira para filmar deveria remeter ao período em questão, com poucos traços estruturais urbanos, ressaltando em sua cenografia ambientes onde o arcaico e o rural deveriam traduzir a imagética. Foi com base nesse pensamento que as filmagens foram realizadas em uma fazenda que pertence ao atual município de Minador do Negrão, o qual, na época, era distrito de Palmeira dos Índios. Como revela o senhor Jorge Vieira no decorrer da entrevista: “O irmão de Graciliano Ramos, que é o senhor Clóvis Ramos, que por sinal participou do filme e era dono de uma fazenda, cedeu a fazenda para fazer filmagem lá.” (VIEIRA, 2021)⁵⁷.

O que de fato ocorre nessa fase da produção cinemanovista é a utilização de um discurso tradicionalista que busca encontrar o Nordeste, e a única representação que se tem dessa região é a que se refere à crise provocada pela escassez. Nesse sentido, os cineastas optam pela miséria para traduzir um discurso de revolta contra um sistema que se perpetua. Como afirma Durval Muniz (2011, p. 90): “Vai se operar nestes discursos com um arquivo de clichês e estereótipos de decodificação fácil e imediata, de preconceitos populares ou aristocráticos, além de “conhecimentos” produzidos pelos estudos em torno da região”.

É sobre esse repositório de memória que se perpetua desde a virada do século XIX que se tem um quadro do Nordeste em que vemos símbolos que são fruto de uma resistência, tais como o retirante, o cangaceiro, o vaqueiro, o repente, o cordelista, o coronel dono da fazenda, entre outros que são referenciados em contos, mas também em páginas de jornais do sul e do sudeste, que contam histórias de um lugar ressequido e esquecido pela dita modernidade.

Figura 15: Crianças vitimadas pela seca (1877-1878).



⁵⁷ Entrevista concedida em Palmeira dos Índios, em 06/11/2021.

Vítimas das secas de 1877-1878, no Ceará – Brasil. Foto: autor desconhecido, Biblioteca Nacional⁵⁸.

Um Nordeste com problemas que prosseguem afetando gerações ao longo do tempo se perpetua na memória e passa a servir de elucidação para com o regionalismo pertinente à consolidação de uma imagem cinemática dessa fase. A representação do Nordeste pelo Cinema Novo da década de 1960 acaba por consolidar a estética do movimento, situando a região como um lugar de atraso, de lutas entre campesinato e latifundiário, e dentro dessa configuração ressalta o sertanejo que trava uma batalha pela sobrevivência.

É a partir dessa reflexão e, sobretudo, do resgate do elemento folclórico que está associado ao rural e pré-capitalista que se configura algo próximo da verdade da terra, de raízes tradicionais – algo que permaneceu construído na imaginação de gerações e faz reconhecer a região. Ainda segundo Muniz (2011, p. 90):

Esta construção do Nordeste será feita por vários intelectuais e artistas em épocas também as mais variadas. Ela aparece desde Gilberto Freyre e a “escola tradicionalista de Recife”, da qual participam autores como José Lins do Rego e Ascenso Ferreira nas décadas de vinte e trinta, passando pela música de Luiz Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira a partir da década de quarenta, até a obra teatral de Ariano Suassuna, iniciada na década de cinquenta.

O Nordeste como lugar em que se fazem denúncias parece traduzir o anseio do viés político presente nos filmes realizados na região durante a década de 1960. As muitas visões do subdesenvolvimento fixam um quadro que segue sendo reinventado, e *Vida secas* é o único filme desta primeira fase do Cinema Novo (1960-1964) que apresenta tais estereótipos do mundo sertanejo-nordestino, tendo sido concebido como releitura de uma obra literária.

A obra de Graciliano Ramos tornou-se uma referência no que tange à representação da região e de seus signos, desenvolvendo uma imagem que fez reconhecer o povo e suas peculiaridades. Tais escritos que traduzem aspectos pertencentes às regiões brasileiras viriam a ficar mais visíveis com o lançamento da revista *Cultura política*, organizada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), pertencente ao Estado Novo⁵⁹. Tendo circulado mensalmente de abril de 1941 a agosto de 1944, contou com a participação de grandes nomes de escritores e intelectuais brasileiros, como Marques Rebelo, Câmara Cascudo, Peregrino Júnior, Lúcio Cardoso e Graciliano Ramos (MORAES, 1992, p. 185).

⁵⁸ Disponível em. < <https://www.museudeimagens.com.br/grande-seca-do-Nordeste/>>. Acesso em 08/01/2022.

⁵⁹ Que também criou a revista *Ciência política* que grupava intelectuais seguidores do Estado Novo.

A revista *Cultura e política* possui três sessões: uma sessão intitulada “Quadros e costumes do Nordeste”, que ficava a cargo de Graciliano Ramos; “Quadros e costumes do Centro-Sul”, de autoria de Marques Rebelo; e “Quadros e costumes do Norte”, de Basílio da Gama (cf. MORAES, 1992, p. 186). O interesse do Estado Novo na criação da revista era demonstrar ao povo que a política de Vargas era nacionalista e que buscava unificar o Brasil, apresentando as diferenças existentes em cada região.

Este discurso acabava por desenvolver uma imagem sólida e reducionista, que não dava cabo de representar em demasia a vastidão de características oriundas de cada espaço geográfico descrito. A cultura que estava sendo traduzida acabava por findar traços de um regionalismo que erroneamente aglutinava a consciência nacional, deixando de lado o debate acerca do social.

Nascia assim um Brasil representado pela industrialização e marcado pelo desenvolvimento econômico, em que a região Sul e Sudeste se encontram como limiares do progresso, enquanto o Nordeste foi relegado aos problemas de desenvolvimento, reduto do analfabetismo, banditismo e escassez. Este discurso que circulava no país alicerçou as bases de uma representação malfadada da região Nordeste, que deixava de lado a sua linguagem e os símbolos que traduzem o nascimento do país;

O Nordeste não é um fato inerte na natureza. Não está dado desde sempre. Os recortes geográficos, as regiões são fatos humanos, são pedaços de história, magma de enfrentamentos que se cristalizaram, são ilusórios ancoradouros da lava da luta social que um dia veio à tona e correu sobre este território. O Nordeste é uma espacialidade fundada historicamente, originada por uma tradição de pensamento, uma imagística e textos que lhe deram realidade e presença. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 79)

É dentro desse universo no qual se desenhou o Nordeste que se viu o homem nordestino ser apresentado como um símbolo tradicional, rústico e conservador de uma tradição, contrapondo-se ao mundo moderno. É exatamente sobre essa premissa que o cinema molda um perfil de identidade, mas que não se reduz ao discurso maniqueísta do Estado Novo, porque o sertanejo, dentro da configuração cinemanovista é o principal representante da revolução do campesinato contra o latifúndio. Como é o caso de filmes que marcaram essa fase, tais como: *Aruanda* (1960), *Barravento* (1962), *Vidas Secas* (1963), *Sol sobre a lama* (1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Os fuzis* (1964).

Todos estes filmes trazem um apelo social dentro dos seus enredos, onde quase sempre se vê a luta travada entre as classes, em que a terra é reivindicada de forma brutal pelos que

exercem o poder. O tipo de discurso pertencente a esses filmes tornou-se marca registrada do período por estar associado com o tipo de mensagem que se queria evidenciar em cada região do Brasil em que eles foram elaborados, com forte participação de pessoas oriundas das classes sociais que se quer retratar. Uma revolução que se organiza na ficção, como um ensaio em que se treina o que se pretende desenvolver para uma futura batalha.

Entre as recordações encontradas entre pessoas que auxiliam na elaboração do filme *Vidas secas*, encontra-se o jornalista Ivan Barros, na época, com vinte anos de idade, muito amigo do ator Jofre Soares, também natural de Palmeira dos Índios. Na ocasião, foram reveladas algumas histórias do período da gravação do filme, entre as quais uma que se remete aos diálogos do filme, e o sotaque ensaiado pelo ator Átila Iório, que interpreta o personagem Fabiano⁶⁰:

O Jofre ensinou muito ao Átila o som das palavras nordestinas, aquela linguagem arrastada lenta, sem ser a linguagem do carioca que ele era, e às vezes na pronúncia o Jofre parava e dizia: “Vosmicê”, e usava a linguagem do sertanejo e o Átila aprendeu a falar como sertanejo graças ao Jofre Soares (BARROS, 2021).

O sotaque dos personagens foi algo refletido por Nelson Pereira no período da pré-produção do filme, e era sabido que os principais atores que fariam parte do elenco de *Vidas secas* seriam da região de Alagoas, mas houve uma imposição do produtor Herbert Richers, que queria pelo menos um nome famoso que já havia trabalhado no cinema, desse modo, o personagem Fabiano foi interpretado pelo ator Átila Iório.

O irônico em se refletir sobre a importância do sotaque na criação do personagem é que Iório já havia interpretado um cangaceiro alguns anos antes, no filme *Os três cangaceiros* (1961), do cineasta Victor Lima. O filme é uma comédia que faz uma paródia dos filmes *western* norte-americanos, com cenários que imitam as vilas do velho oeste, contendo saloon, banco, loja de boticário e pessoas a cavalo trafegando pela rua. A trama se desenrola na cidade fictícia de Desterro, situada no Nordeste brasileiro, mas sem trazer nenhum traço típico da região, onde um grupo de cangaceiros acaba realizando diferentes assaltos, e em meio aos ataques surge um justiceiro chamado “Onça Vingadora”, que enfrenta os bandidos. O elenco trazia rostos conhecidos pelo público que acompanhava os filmes musicais e chanchadas da época, como Ankito, Grande Otelo e Ronald Golias.

⁶⁰ Entrevista concedida em Palmeira dos Índios, em 20/11/2021.

Outro filme lançado antes de *Vidas secas*, que também explora a temática do sertão e do cangaço, foi *Três cabras de Lampião* (1962), de Aurélio Teixeira. Tendo sido filmado no sertão da Bahia, este filme apresenta em seu contexto a região de Caatinga do Nordeste brasileiro, fazendo uso de locações tradicionais e tentando alcançar o sucesso do filme *O cangaceiro* (1953), de Lima Barreto.

As histórias que se passam na região Nordeste durante o período da década de 1950 e 1960 situam a trama sobre a figura do banditismo, cujo cangaceiro aparece como um fora da lei que foge dos policiais trafegando pela Caatinga. Através da ótica cinemanovista os fora-da-lei serão referenciados como os principais articuladores da luta armada, representantes de uma consciência de grupo que lidera a batalha dentro da luta de classes. Todos os filmes citados, sejam pertencentes a cineastas cinemanovistas ou não, faziam uso de atores não profissionais, caso fossem realizados em locações distintas. O debate acerca da utilização desses atores em filmes de baixo orçamento é algo bastante discutido entre os críticos de cinema do período em questão.

Esse mesmo grupo de atores figurantes e demais colaboradores trazia consigo, muitas vezes, o elemento que ressoa como sendo o mais importante dentro da construção do filme em si, que é a originalidade de traços marcantes, como os trejeitos, a comunicação e, o mais importante, a reflexão original sobre o ambiente em que o filme é desenvolvido. Alguns desses atores encontrados em meio ao povo local acabaram sendo contratados por cineastas e produtores, iniciando uma carreira dentro do instável cinema brasileiro, como foi o caso do ator Jofre Soares. Como explica Ivan Barros (2021)⁶¹: “O Nelson utilizou personagens de Palmeira dos Índios. O Jofre Soares, que trabalhava no Teatro Amador que fazia encenações aqui na cidade, os meninos e, inclusive, Baleia, que pra mim é o maior personagem do filme *Vidas secas*.”.

Sobre a escolha da cadelinha que deu vida à Baleia no cinema, os moradores de Palmeira dos Índios relatam que ela havia sido comprada por Nelson Pereira e Raimundo Higinio (diretor de produção) a um comerciante da feira livre da cidade. A sequência em que assistimos o seu sacrifício pelas mãos de Fabiano é considerada uma das mais importantes da história do cinema brasileiro, pelo teor dramático sobre o qual ela foi conferida, e pela dificuldade na confecção desse momento no filme, o que, dentro da obra literária, apresentava-se como um mundo cheio de preás, onde a cadelinha enfim pôde ter paz em um mundo de fartura.

⁶¹ Entrevista concedida em Palmeira dos Índios, em 20/11/2021.

O interessante em se frisar a respeito da importância dos atores que participaram do filme *Vidas secas* é que, no caso particular de Baleia, ela ainda foi um dos poucos que acabaram viajando para a França para participar da premiação em Cannes, no Festival de Cinema de 1964, tudo porque a sequência de cenas em que ela aparecia sendo morta causou certo horror e descontentamento por parte do público durante a exibição, e, sobretudo, da condessa italiana Mía Acquarone, que acabou por entrar em contato com as autoridades e a imprensa através de uma entidade de defesa dos animais, a qual ela pertencia.

O interesse do grupo era claramente o de boicotar o filme, mas após diferentes conversas com os representantes do festival e da equipe de Nelson Pereira dos Santos, houve a ideia de trazer a cadelinha do Brasil para a França, a fim de mostrar a todos que ela estava bem, e não havia sido sacrificada durante as filmagens. Foi montada assim uma operação no Rio de Janeiro para poder enviar a atriz canina que havia sido adotada pelo casal de produtores Luiz Carlos Barreto e Lucy Barreto.

Figura 16: Baleia no aeroporto



Cadelinha Baleia desembarcando no Galeão, Jornal O Globo, 20 de maio de 1964⁶².

⁶² Arquivo do acervo da Casa Museu Graciliano Ramos. Acessado em novembro de 2019.

Figura 17: Baleia viaja para Cannes



Recorte de Jornal de 1964, do curta-metragem *Como se morre no cinema*, 2002⁶³.

A desconfiança de alguns membros da sociedade protetora dos animais e da condessa que promoveu a manifestação continuou mesmo após a chegada de Baleia no festival. A alegação era que a cachorra podia ser qualquer uma encontrada às pressas para se passar pela que foi morta durante as filmagens. O certo é que o festival prosseguiu e o filme *Vidas secas* acabou sendo ovacionado pelo júri e público em geral que acompanhou a exibição.

Figura 18: Prêmios para *Vidas secas*

Cadelinha Baleia desembarcando no Galeão, Jornal O Globo, 20 de maio de 1964⁶⁴.

Na publicação do jornal O Globo dá-se ênfase ao fato de que o filme de Nelson foi o primeiro a receber prêmios no início do Festival, nas premiações paralelas. Segundo Cacá

⁶³ Curta-metragem *Como se morre no cinema*. Disponível em: <<https://vimeo.com/529395001>>. Acesso em 09/11/2021.

⁶⁴ Arquivo do acervo da Casa Museu Graciliano Ramos, Palmeira dos Índios-AL. Acessado em novembro de 2019.

Diegues: “*Vidas secas* ganhou os prêmios de Cinema de Arte (dado por responsáveis pelo circuito “*d’art et d’essai*”), da Juventude (dado por associação de jovens cinéfilos), do OCIC (dado pelo *office Catholique du Cinéma*) (DIEGUES, 2014, p. 178).

É interessante ressaltar que muitos cineastas, críticos, jornalistas e, mesmo os pertencentes ao movimento, questionaram o fato ocorrido na noite de exibição, em que alguns presentes, como a condessa, antes mencionada por ter ficado chocada com a morte da cadelinha Baleia, não terem se comovido com a miséria pela qual passava a família de retirantes. Durante as conferências que se seguiram durante os dias do festival, foram respondidas perguntas sobre o atual cinema brasileiro e sobre a produção do chamado Cinema Novo.

No Brasil, a crítica também ovacionou o filme, inclusive um dos principais críticos contrários aos filmes produzidos pelo Cinema Novo, o jornalista Ely Azeredo que não apenas ressaltou a importância do filme na Europa e no mundo, como também frisou a sensibilidade de Nelson Pereira na releitura da obra do Mestre Graça. Segundo o jornalista, o cineasta conseguiu ser “fiel simultaneamente à obra”:

Figura 19: *Vidas secas* aplaudido em Cannes

Vitrine da Semana, *Jornal Tribuna*, Rio de Janeiro, 26 de agosto de 1964⁶⁵.

Ely Azeredo reafirma a importância do filme no Festival de Cannes, mas também dá ênfase à chamada "má vontade" da Metro Golwyn Mayer Studios, com relação ao circuito de exhibições nacionais. Como bem frisou Sadlier (2012, p. 40):

O jornalista e crítico de cinema Ely Azeredo acusou a Metro Golwyn Mayer Studios (MGM), que tinha contratos com os cinemas do Rio em que o filme foi brevemente exibido, de haver propositalmente tornado curta sua permanência nas salas, temendo que seu sucesso pudesse provocar algo como uma abertura para uma indústria cinematográfica brasileira competitiva.

⁶⁵ Arquivo do acervo da Casa Museu Graciliano Ramos, Palmeira dos Índios-AL. Acessado em novembro de 2019.

O problema envolvendo os contratos para a exibição de filmes nos cinemas brasileiros já era algo bastante conhecido pelos produtores brasileiros. A MGM, que monopolizava as salas de exibição, detinha o poder sobre o circuito exibidor e se voltava basicamente para a exibição de filmes norte-americanos, o que impedia, na maioria das vezes, o público brasileiro de até tomar conhecimento das produções brasileiras que poderiam ser exibidas. A propaganda para o lançamento dos filmes era algo dispendioso, e o tipo de produção de cinema realizado no Brasil carecia de investimentos necessários para tanto, o que acabava sendo o trunfo principal do cinema feito nos Estados Unidos, o grande capital de investimento associado ao merchandising promocional do filme no estrangeiro⁶⁶.

A importância do filme *Vidas secas* para o cinema brasileiro e a sétima arte como um todo é algo bastante discutido desde a década de 1960 até a atualidade tanto por especialistas quanto pelo público em geral. A propaganda do filme, que é feita sob um viés de alerta e denúncia, fez com que o teor social sobre o qual transcorre a história fosse conclamado como um símbolo da revolução antes pretendida pelo Partido Comunista, que põe o homem do campo na linha de frente da discussão, como, por exemplo, a questão da reforma agrária.

Tanto a obra quanto o filme posteriormente lançado esboçam um quadro que alerta sobre problemas em um país de dimensões continentais, evidenciando a luta do sertanejo. É na década de 1930 que surge uma nova geração de escritores que acabam modificando os moldes do romance brasileiro, inserindo uma perspectiva ficcional regionalista. O teor de tais obras passa a ser veementemente criticado por grupos conservadores e sobretudo pela Igreja Católica que proibia a leitura de certos livros. Sobre a perseguição na década de 1950 a certas obras relatou Jorge Vieira (2021)⁶⁷, que era estudante de um colégio católico bem tradicional em Palmeira dos Índios:

Uma vez eu lembro que cheguei com o livro de Graciliano Ramos, não lembro se era *Vidas secas*, eu sei que era um livro, e tinha um padre amigo meu, e eu entendo hoje, quando ele disse: “Você está lendo o livro de um comunista aqui dentro?”, e ele me tomou o livro, uma semana depois eu estava com o livro *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, aí já não foi o padre recolheu o livro, foi o diretor do Colégio Pio XII, chegou para mim e disse: “Como é que você não tem jeito, com esse pornográfico”, e disse o diabo, e eu não sabia nem que p... (palavrão) era pornográfico, o que era pornografia ou o que era ser comunista.

⁶⁶ O que segundo Guattari (1986) é definido como “contexto capitalístico de produção de subjetividade”, criando formas de criação de uma forma de vida e estilos que a partir de ligações feitas com setores da indústria se transformam em veículos de difusão global.

⁶⁷ Entrevista concedida em Palmeira dos Índios, em 06/11/2021.

Jorge ressalta a perseguição às obras que continham teor considerado impróprio para jovens no período em questão, o que era comum em qualquer comunidade, principalmente em se tratando de uma cidade pequena do interior, era o tipo de educação que mantinha ligação com os ideais cristãos, como os defendidos pelo Colégio Pio XII, de Palmeira dos Índios, vinculado à diocese.

Tanto o escritor Graciliano Ramos quanto Jorge Amado mantinham ligação com o Partido Comunista Brasileiro, que era o principal organizador da perspectiva socialista no país, tendo concentrado entre seus membros um grande número de intelectuais que se identificavam com o debate crítico proposto em torno da sociedade. Em 1931 Jorge Amado publica *O país do Carnaval*. Em 1933 Graciliano Ramos publica *Caetés*. A obra *Vida secas* só viria a ser publicada em 1938. A obra *Gabriela, cravo e canela*, de Jorge Amado, foi publicada em 1958, e marca um certo afastamento do realismo socialista por parte do autor. Os especialistas associam essa mudança ao impacto ocorrido com os partidos comunistas ao redor do mundo, após a publicação do Relatório Krushev, no XX Congresso, em 1956, que denunciava os crimes cometidos pela política stalinista, fazendo com que muitos militantes da esquerda organizada se desvinculassem dos grupos mundo afora⁶⁸.

O próprio Graciliano Ramos era contra esse chamado realismo socialista, como afirmou Nelson Pereira dos Santos, em entrevista concedida a Gerald O' Grady: “Ele oficialmente pertencia ao partido comunista, mas intelectualmente estava muito distante do dogmatismo, desse aspecto fechado. Graciliano era contra isso e se tornou conhecido o seu posicionamento contra o “realismo socialista” (SADLIER, 2012, p. 140).

É importante frisar que o próprio Nelson Pereira dos Santos se desvincula do PCB, em 1956, após a invasão da Hungria pela União Soviética, como ele mesmo revela em entrevista na mesma entrevista:

E, quando a revolução na Hungria e sua posterior invasão pela União Soviética ocorreram, foi um evento moral que me fez abandonar o partido. Depois de 1956, eu não mais participei nas atividades vinculadas ao partido comunista, mesmo que fosse rotulado como marxista. (SADLIER, 2012, p. 141)

Os embates que se seguiram no período em questão acabaram por enfraquecer grande parte das correntes que mantinham uma postura aberta de debate junto aos intelectuais das

⁶⁸ Sobre os vínculos oficiais ou não ao Partido Comunista Brasileiro, Jorge Amado relatou em entrevista concedida a Antônio Roberto Espinoza que o seu contato com o Partido é anterior a 1945, e que após o levante do III Regimento de Infantaria vários intelectuais foram presos, inclusive Graciliano Ramos, em Maceió, sendo levado para o Rio de Janeiro. (Amado, *Literatura comentada*, 1981, p.3-34).

mais variadas esferas. A ideologia política que se faz presente na época era a única capaz de travar uma batalha com o imperialismo que subjuguava a América Latina e a fez mergulhar no período nefasto das ditaduras militares, o mesmo destino do Brasil em 1964.

A produção de cinema brasileiro, que era centralizada no eixo Rio-São Paulo, via o Cinema Novo ir em busca de novos espaços para o desenvolvimento de suas histórias, e o sucesso dos filmes de sua primeira fase alicerçaram as bases de um reconhecimento. O jornalista Ivan Barros, que era amigo do ator Jofre Soares, e ajudou a equipe em Palmeira dos Índios, foi repórter da *Revista Manchete*, no início da década de 1970, e recorda da repercussão do filme no Rio de Janeiro nos anos posteriores ao lançamento, bem como da ascensão das carreiras dos atores Jofre Soares e Maria Ribeiro em seu primeiro filme: “Lembro da repercussão no Rio de Janeiro, um filme premiado, levou o drama do sertanejo. O que Graciliano soube transportar para as páginas, o Nelson transportou para as telas” (BARROS, 2021)⁶⁹.

Figura 20: Repercussão da carreira de Jofre Soares

Arena de Idéias/ Cinema
 Domingo, 24 de agosto de 2003 | www.ojornal-al.com.br | e-mail: cultura@ojornal-al.com.br

UM ATOR RESPEITADO

O alagoano Jofre Soares

Quando o cineasta Nelson Pereira dos Santos esteve no município de Palmeira dos Índios, no final de 1962, conheceu um marceneiro aposentado, que, além de vender fogões e geladeira, atuava como ator de circo e de teatro. Era Jofre Soares, uma figura tão conhecida no município que ele próprio assim se definiu: "Eu era igual a cachorro vira-lata, entrava em todas as casas e não tinha inimigo político". Por sua popularidade, Jofre Soares foi contratado para ser assistente de produção e ator de "Vidas Secas", obra-prima do cineasta brasileiro, baseado no livro homônimo de Graciliano Ramos. Nasceu ali um dos mais requisitados atores do cinema nacional. Jofre Soares escolheu os meninos Gilvan e Genival (os intérpretes dos filhos de Sinhá Vitória e Fabiano - personagens do livro) e comprou na feira uma cadelinha que se transformou na célebre personagem Baleia.

O alagoano que durante 25 anos serviu à Marinha do Brasil de 1932 a 1957, foi convidado por Nelson Pereira dos Santos para dublar a própria voz, sob a seguinte alegação: "Nessa cara, só esta voz; e nesta voz, só esta cara."

Carreira marcada por atuações memoráveis

É o militar reformado que encenou em Palmeira dos Índios e em Macéió, no palco do Teatro Deodoro, a peça de Pedro Bloch, "As Mãos de Eurídice", ganhava o espaço do retângulo luminoso das salas dos cinemas do País. E foram surgindo os filmes e o prestígio de Jofre Soares se consolidando no meio cinematográfico brasileiro. Sua atuação no filme de Roberto Santos, "A Hora e a Vez de Augusto Matraga", baseado no conto de Guimarães Rosa, é memorável. Ele deu uma dimensão especial ao personagem do jagunço Josézeirinho Bem-bem, contrastando com o excelente ator Leonardo Vilas, na pele do personagem-título. Jofre Soares atuou sob a direção de diversos cineastas brasileiros, inclusive nomes consagrados como Glauber Rocha ("Terra em Trânsito" e "O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro"), Carlos "Cacá" Diegues ("Bye Bye Brasil", "Quilombo", "Chruvas de Verão"), Joaquim Pedro de Andrade ("Guerra Conjugal"), Leon Hirszman ("São Bernardo"), dentre outros. Por sua configuração foi por duas vezes intérprete do mito nordestino, padre Cicero Romão. Princeso no filme "Padre Cicero", de Hélder Martins, e depois em "O Baile Perfumado", dos pernambucanos Lício Ferre-

ira e Paulo Caldas. Premiado em diversos festivais de cinema, Jofre Soares também atuou em algumas peças encenadas no Rio de Janeiro e em São Paulo, além de atuações em diversas telenovelas.

Jofre Soares nasceu em Palmeira dos Índios no dia 22 de setembro de 1918. Faleceu em São Paulo, de leucemia, no Hospital Santa Marcelina, aos 77 anos, na madrugada de 19 de agosto de 1996. Quando da realização do VII Cine Ceará - Festival Nacional de Cinema e Vídeo, em 1996, foi premiado como melhor ator pelo curta-metragem de José Arratupe, "Mister Abracadabra", no papel de um velho mágico. Ator em filmes do porte de "Coronel Delmiro Gouveia", de Geraldo Sarno; "Memórias do Cárcere", de Nelson Pereira dos Santos; "Proezas do Satanás na Terra do Leva e Traz", de Paulo Gil Soares, o ator alagoano tem em "O Baile Perfumado", e a refilmagem de "O Cangacito", suas duas últimas atuações. Durante o V Festival de Cinema Brasileiro de Foz de Iguaçu, logo após a exibição do filme "Fogo Morto", de Marcos Faria, baseado no livro de José Lins do Rego, o ator foi homenageado e bastante aplaudido pelo público do único festival de cinema realizado em Alagoas.

⁶⁹ Entrevista concedida em Palmeira dos Índios, em 20/11/2021.

Arena de Ideias: Cinema, *O Jornal*, Alagoas, 24 de agosto de 2003⁷⁰.

Tendo interpretado o coronel da fazenda em *Vidas secas*, como seu primeiro papel no cinema, o ator Jofre Soares ainda viria a participar do elenco de mais de 100 filmes, incluindo os com vários diretores do Cinema Novo, como Glauber Rocha em *Terra em Transe* (1967) e *Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969); Roberto Santos em *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1965); Cacá Diegues no premiado *Chuvas de Verão* (1978); além de diversas novelas como: *Beto Rockfeller* (1968), *Renascer* (1993) e *As Pupilas do Senhor Reitor* (1995). Já a atriz baiana, Maria Ribeiro, que interpretou Sinhá Vitória, também obteve sucesso em sua carreira como atriz, sendo bastante requisitada por diretores na década de 1970, tendo trabalhado com Nelson Pereira dos Santos em mais dois filmes: *Amuleto de Ogum* (1974), *A terceira margem do rio* (1994).

⁷⁰ Arquivo do acervo da família Soares, Maceió – AL. Acesso em janeiro de 2020.

Figura 21: Matéria sobre a atriz Maria Ribeiro

O NOME DA SEMANA

MARIA RIBEIRO

“Sinhá Vitória” sob medida

MÓCA de gestos suaves, baiana de Joazeiro, Maria Ribeiro foi uma inesquecível “Sinhá Vitória” no filme “Vidas Sêcas”, pois sua simpatia e espontaneidade deram ao personagem a dimensão de autenticidade exigida pela história. Mesmo sendo agora atriz de sucesso, ela continua seu trabalho de rotina num laboratório cinematográfico e só voltará a fazer cinema quando encontrar um papel que se adapte sob medida à sua personalidade e maneira de ser.

Com tipo definido de nordestina, Maria, de cabelos pretos, pouca maquiagem, chegou ao Rio ainda garôta. Veio com uma tia. É a caçula da família, entre mais três — um irmão e duas irmãs. Fêz o curso primário em Pirapora, Minas. Aquí, continuou os estudos, empregando-se depois. Sua primeira colocação, num laboratório farmacêutico, não a empolgou. Conseguiu, depois, serviço burocrático num laboratório cinematográfico. O tempo foi escorrendo, sem complicações de maior monta e Maria, segundo nos contou, não sonhava em ser artista de cinema, especificamente. Gostando de ler, conhece vários livros de Graciliano Ramos. Achou “Memórias do Cárcere” impressionante e leu diversas vezes “Vidas Sêcas”, sem imaginar que, depois, interpretaria a figura de “Sinhá Vitória”.

Num terreno mais pessoal, Maria sabe dirigir sua casa, não é muito apreciadora de doces e o banho de mar não a tenta. Aprecia frutas, principalmente mamão e laranja. Quer aprender a dirigir, pois tenciona comprar um carro, futuramente.

VIVÊNCIA

Trabalhando em horário comercial no laboratório, cumprindo com alegria suas tarefas, ninguém imaginaria que, aquela jovem calada, de olhar tranquilo, tenha participado de um filme que vai concorrer em festivais internacionais.

“Vidas Sêcas”, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, fotografado por Luiz Carlos Barreto e José Rosa, tem sido um impacto. E Maria, percorrendo os Estados onde é exibido o filme, concede entrevistas espontâneas,

naturais, repletas de interesse humano. Vestindo-se com simplicidade — não aprecia jóias — só quando é necessário prende os cabelos, usa um traje follette, e enfrenta o público, que vai assistir à tragédia da seca no Nordeste, à luta de “Sinhá Vitória” e à morte da cachorrinha “Baleia” — personagens inesquecíveis do velho Graciano.

Maria Ribeiro, cujo nome real é Maria Ramos, tem o apelido familiar de “Lia”. Sendo uma personalidade meiga, esta jovem, que trabalha dedicadamente, querida por todos, não se assustou demasiado ao ser escolhida para representar o papel principal do filme que vai concorrer em Veneza e Cannes, em 64.

Passou quatro meses em Alagoas, na filmagem, e detalhou — a cadêlinha Baleia é de lá mesmo. Não fez sua independência econômica por enquanto e tem despesas de apresentação. Mas, convincentemente, sabe aguardar pelo futuro. Já recebeu propostas para outros filmes. Vai pensar, talvez aceite. Não sendo vaidosa, tem alguns ideais e sonhos, que pretende realizar — um deles é ir à Europa no ano que vem. Os outros pensamentos desta jovem do Nordeste, que é artista de sensibilidade e talento, pertencem ao reino da poesia e do encantamento. Outros grandes papéis aguardam Maria. Enquanto outro filme não vem, sossegada e eficiente, a moça que é “Sinhá Vitória”, conserva um compasso de espera, personalíssimo.



Matéria pública no Jornal *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1963⁷¹.

O primeiro papel que ambos os atores tiveram rendeu uma série de entrevistas realizadas em diferentes veículos brasileiros, muitos dos quais pertenciam a amigos dos produtores e diretores do Cinema Novo. Os cadernos de cinema que apareciam nos jornais

⁷¹ Arquivo do acervo da Casa Museu Graciliano Ramos, Palmeira dos Índios – AL. Acesso em novembro de 2019.

brasileiros permaneciam, em sua grande maioria, destinados à publicação de matérias referentes a filmes estrangeiros que estavam em produção ou que seriam exibidos em cinemas brasileiros.

O jornalista Ivan Barros (2021)⁷² ainda lembrou em entrevista sobre as matérias publicadas nos cadernos da Revista Manchete, cujas entrevistas com atrizes e atores eram comuns:

Fiz entrevista com Nelson Pereira, fiz entrevista com Jofre Soares e com o Átila Iório. E lembro da repercussão das pessoas falando sobre o filme em Palmeira dos Índios, os figurantes, os meninos (menino mais velho e menino mais novo) e outras pessoas que participaram diziam: “Olha eu ali”.

O filme estreou em 22 de agosto de 1963, no circuito Metro, no Rio de Janeiro, e permaneceu duas semanas em cartaz. Em São Paulo sua exibição ocorreu em março de 1964, no mesmo mês em que foi instaurado o golpe militar. A sua comercialização em fitas VHS só veio a acontecer na década de 1990, com a coletânea de obras em homenagem a Nelson Pereira dos Santos pela Sagres e também pela Manchete Vídeo (Bloch Produções LTDA).

Os poucos moradores de Palmeira dos Índios que participaram do filme, e que assistiram muito posteriormente a obra, relembram com muito entusiasmo suas pequenas participações no decorrer do filme, mesmo tendo sido bastante breves, como no caso de Jorge Vieira⁷³:

A única participação que eu tenho em *Vidas secas*, eu lembro que tem um momento que os dois meninos de Graciliano Ramos passam por mim, eu estou sentadinho e eles passam para igreja e tem uma hora que a banda de pífano está tocando. A banda de pífano que toca é do distrito de Canafístula de Frei Damião e eu passo de camisa branca, olhando para a banda, foi a minha grande participação, fiquei felicíssimo por não terem me cortado. Deixaram lá. (VIEIRA, 2021)

Jorge ressalta o fato de a montagem final não ter lhe cortado do filme. Fato este mencionado devido à lembrança de muitas imagens realizadas no interior de Alagoas que acabaram não sendo incorporadas ao produto final, o que é bastante natural na elaboração de qualquer filme, pois, na maioria das vezes, o diretor se vê rodeado de imagens que acabam escapando diretamente da narrativa que se pretende desenvolver. Muitas vezes, para compensar a viagem destinada às filmagens, eram realizados curtas metragens ou mesmo longas com as imagens que restavam após a montagem do filme principal. Ou mesmo no caso

⁷² Entrevista concedida em Palmeira dos Índios, em 20/11/2021.

⁷³ Entrevista concedida em Palmeira dos Índios, em 06/11/2021.

do filme *Mandacaru Vermelho* (1961), que foi realizado como plano B, após as chuvas na região da Bahia terem impedido as filmagens de *Vidas secas*.

A análise feita sobre os jornais nos permite refletir que o cinema brasileiro nas décadas de 1950/60 já havia desenvolvido produções reconhecidas no Brasil e no exterior – sobretudo a produção cinemanovista da sua primeira fase –, mas que essa produção que iniciava sua ascensão foi muitas vezes impedida devido às estratégias de estúdios *hollywoodianos* que acabavam dominando o mercado exibidor ao ponto de impedir que o público em geral soubesse da produção dos filmes realizados no Brasil.

Muitos críticos de cinema brasileiros publicavam seus textos em colunas de jornais que se destinavam a perseguir e desclassificar tal produção devido ao viés ideológico de influência socialista das produções realizadas, em que muitos membros do movimento pertenciam ao Partido Comunista. Grande parte dos jornais e revistas que mantinham um perfil conservador na época estava associada a produtoras estrangeiras, as quais investiam um capital promocional de grandes proporções para que certos filmes estampassem diferentes matérias publicadas.

No que tange à análise das entrevistas, os relatos dos atores não profissionais e jornalistas concretizam o grande objetivo do Cinema Novo da sua primeira fase, que era, basicamente, o de utilizar pessoas de cada região para vigorar dentro do elenco de seus filmes, não apenas por conta do capital escasso para a produção, mas porque a ilustração da região seria muito melhor representada por pessoas nativas de cada localidade.

Até o presente momento foram expostas teorias que apontam para a organização de um tipo de cinema que ganhou proporções em um período marcado pela falta de recursos e pelo molde de produção cinematográfica *hollywoodiano*. O debate político que envolve a influência da ideologia de esquerda é veementemente esse período que antecede o regime militar de 1964, porque os anseios dos cineastas repousavam no interesse da confecção de um modelo de filme que pudesse alertar a população sobre sua própria condição social na região a qual pertence. Em nosso terceiro capítulo, vamos em busca dos espaços de criação de cada filme analisado com o intuito de averiguar o quanto que cada recorte espacial pretendeu elucidar a identidade e a cultura regional através da narrativa fílmica, criando assim uma representação social.

CAPÍTULO III – O TRÂMITE SIMBÓLICO ENTRE O URBANIZADO E O RURAL: A FAVELA E A CAATINGA COMO REPRESENTAÇÃO SOCIAL

Neste que é o último capítulo de nossa tese, adentraremos nos espaços e recortes territoriais que permitiram o desenvolvimento e alicerce imagético dos dois filmes supracitados: *Rio, 40 Graus*, dentro da metrópole carioca, e *Vidas Secas*, que acessa a Caatinga no Nordeste. Organizamos nosso debate demonstrando como o Cinema Novo redefiniu o sentido estético da cinematografia brasileira na década de 1960, embasando sua crítica em torno das camadas desfavorecidas e dos problemas sociais vigentes, conferindo um significado mais aproximado com a luta que deveria ser travada após a reconquista da chamada brasilidade, a qual deveria ser encontrada em certos nichos e espaços sociais. Como afirmou Paulo Emilio Salles Gomes (1996, p. 103): “Tomado em conjunto o Cinema Novo monta um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbio, vilarejos do interior ou da praia, gafieira e estádio de futebol”.

A discussão proposta nesta seção abarca dois filmes específicos do movimento Cinema Novo, os quais se tornaram importantes no reconhecimento da estética e da produção que estava em pleno desenvolvimento, são eles: *Rio, 40 Graus*, lançado em 1955 e *Vidas Secas*, de 1963. Esses dois filmes, já anteriormente mencionados, do cineasta Nelson Pereira dos Santos, foram escolhidos aqui no sentido de traduzir nossa discussão que prossegue analisando o espaço fílmico e sua potencialidade discursiva na qual permite construir uma representação social a partir da análise das realidades sociais existentes no rural e também no urbano, e “ver a cidade e traduzi-la em discursos ou imagens implica um fenômeno de percepção” (PESAVENTO, 1995, p. 283).

A favela assimétrica no coração da metrópole que contrasta com o conjunto de arranha-céus e seus designs modernos, ambos convergindo e ditando sentidos variados, auxiliando a elucidar a cidade e o urbano. Da mesma forma a Caatinga irrompe no sertão nordestino em meio à paisagem desértica, criando uma imagem que transita entre o real e o inóspito. É a partir da reunião de tais categorias simbólicas que podemos acessar os traços culturais e sociais inseridos no filme.

Dentro dessa proposta buscamos alicerçar nossa discussão sobre o conceito de representação difundido por Roger Chartier (1989), o qual mencionamos na introdução deste trabalho, o qual passa a ser discutido nesta seção a partir da análise dos signos existentes nos filmes, criando uma representação da sociedade do período em questão. Entendemos que os indivíduos geram representações que criam práticas – significados sobre uma realidade social:

As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (CHARTIER, 2002, p. 17)

Desta feita, entendemos o cinema como uma forma contemporânea da representação da realidade social, configurando-se em camadas que são traduzidas através da narrativa de um filme. A linguagem estabelece uma condição de instrumentalização simbólica que se incorpora ao dinamismo moderno de contar histórias por meio da imagem em movimento.

Em nossa busca por compreender a capacidade de traduzir o real através desse espaço nascido do filme, daremos ênfase a algumas cenas que estão circunscritas dentro dos enredos propostos e que servem como categoria composta por signos que legitimam a realidade tangenciada na tela, as quais o cinema já carregava em sua essência: “O espetáculo filmado, realista ou composto, já tinha a sua expressividade própria, já que, em suma, era um pedaço do mundo e que este sempre tem sentido.” (METZ, 2010, p. 94).

Todo o espaço em que se desenvolve o filme é dinâmico, repleto de símbolos que são medidos e posicionados com a finalidade de fazer refletir sobre alguma coisa. A paisagem por si só desperta a interpretação através de nossos sentidos, e as categorias emocionais e sentimentais acionadas dão substrato a essa prática. Segundo Anne Cauquelin (2007, p. 121): “Teríamos, graças à paisagem, um olhar "verdadeiro" sobre as propriedades da natureza, que aliás, com o conhecimento científico, por exemplo, deveríamos pensar por muito tempo para perceber e conceituar.”.

Todos esses filmes tinham algo em comum, que era o interesse de mostrar o Brasil ao brasileiro através de uma catarse cultural que evidenciaria nosso lugar na América Latina e no mundo. Necessário se faz inquirir sobre algumas características dessa empreitada, por meio de uma viagem pelos cenários nos quais as histórias foram desenvolvidas, visando entender o tipo social que vigora na trama, e pela proposta de ir em busca do povo em cada um de seus territórios particulares, criando um universo de sentidos.

A discussão aqui proposta está associada aos estudos da narrativa cinematográfica, e como ela age auxiliando no processo de interpretação da formação cultural do espaço geográfico, bem como sua ligação com a fundamentação do espaço fílmico. Partimos de uma premissa que reconhece o espaço e a paisagem dentro da esfera de categorias analíticas da

ciência geográfica sob a luz de teóricos diversos para que após essa verificação seja discutida a interpretação desse espaço através da linguagem cinematográfica.

Incorremos nessa seara a partir de alguns conceitos de espaço – e o que deles pode ser extraído que mantem relação com a sétima arte – a partir de discussões que envolvem a geografia cultural e os diferentes aspectos da paisagem que adquirem reconfiguração com a narrativa fílmica. Verifica-se a complexidade do conceito de espaço que está associado à realidade social e que não existe em si mesmo, mas é produzido no meio que os indivíduos convivem (LEFEBVRE, 2006).

É a partir da análise dos signos presentes em ambos os filmes e dos espaços que os definem que buscaremos relacionar sua construção com o conceito de cronotopo desenvolvido por Bakhtin, o qual permite compreender algumas estruturas espaço-temporais e como as mesmas surgem em meio à narrativa fílmica em gêneros ficcionais específicos (BAKHTIN, 1998). Em outra medida, utilizaremos o conceito de heterotopia de Foucault com o intuito de melhor visualizar os espaços sociais e como os mesmos definem as relações entre os indivíduos (FOUCAULT, 2015).

A configuração do espaço fílmico (espaço cinemático ou paisagem cinemática) só é possível através da análise profunda da paisagem e de seus múltiplos símbolos. Dentro da geografia cultural, o debate sobre a paisagem e sua configuração foi repensado ao longo do século XX. Muito do processo de amadurecimento da técnica de criação do filme foi desenvolvido no período em que também houve uma reinvenção da metodologia da ciência geográfica.

Mesclando interpretações entre cinema e geografia, encontramos diferentes pesquisadores que voltaram seus olhares para a sétima arte e suas nuances. Entre os geógrafos que tratam desse assunto, fazemos menção a Stuart C. Aitken e Deborah P. Dixon que propõem o desenvolvimento de uma “geografia cinematográfica” mais crítica na qual se discuta a paisagem, o espaço e sua complexa relação com as práticas sociais do cotidiano que, à luz do cinema, encontram-se tangenciadas e organizadas em uma forma que merece ser discutida mais intimamente (AITKEN & DIXON, 2006, p. 326).

Discute-se também a paisagem como algo resultante de um processo histórico em constante transformação, sendo o resultado direto das ações humanas, revelando a importância de adaptação às novas necessidades (SANTOS, 1997, p. 37). Em se tratando do cinema, o que assistimos são mundos particulares criados e paisagens, ficcionais ou não, concebidas através da montagem e escolha de imagens, interessando-nos, em especial, o que o

vislumbre de tais espaços nos oferece para o entendimento do mundo real, ou mesmo “um modo fílmico da presença, o qual é amplamente crível” (METZ, 2010, p. 17).

Buscaremos entender as categorias que definem o real por meio da cultura do espaço geográfico e, nesse sentido, adentraremos na primeira fase do movimento cinematográfico cinemanovista, o qual pretendeu traduzir os traços peculiares da sociedade brasileira, do campo até a cidade – aqui discutido entre a favela carioca e a Caatinga nordestina, os cenários dos dois filmes analisados. O Cinema Novo enquanto movimento artístico e cultural tinha o interesse de revelar a identidade do povo brasileiro e suas nuances definidoras (SIMONARD, 2006, p. 14).

Entendemos que o movimento cinemanovista ousou desenvolver um caminho de produção audiovisual que visava o encontro entre o Brasil e o brasileiro. Esse interesse é algo que nos é apresentado em diferentes filmes que buscam alimentar a forte expressão da brasilidade cujo espaço em que se desenrolam as histórias dos filmes objetivam traduzir a sociedade e a cultura.

Observando características concernentes à arquitetura, à topografia e à paisagem, construiremos nossa discussão afirmando a importância de se compreender o recorte espacial do filme na representação da sociedade. Como bem afirmou Marcel Martin (2005, p. 241): “Sem dúvida que o cinema é a primeira arte que soube assegurar o domínio do espaço com tanta plenitude”.

É a partir da imbricação entre as questões relativas ao espaço em que o filme se desenvolve e a estética de viés ideológico e político presente entre os cineastas e produtores que vão criar, ou elucidar, um quadro imagético da sociedade sobre a qual se desenvolve a trama proposta. Mas será que esse quadro de realidade esboçado na grande tela representa a identidade cultural do país? E mesmo se houver legitimidade dentro da ficção, seria possível que através dela houvesse o estímulo de conscientização coletiva do social?

Antes do início do percurso que se avizinha, faz-se necessário discorrer sobre o sentido máximo da percepção do real dentro da narrativa fílmica e compreender características que situam a narrativa dentro de um quadro de representação a qual se conecta com o espaço tratado, haja vista a importância do reconhecimento geográfico dentro da criação de cada filme em si que se comunica com o espectador mediante sua conjuntura espacial. Diz Pino (2006, p. 21): “Na medida em que a imagem e a coisa são entes distintos, mas dependentes um do outro, a coisa como componente da realidade externa e a imagem como experiência interna do sujeito, devem existir estreitas relações entre uma e outra.”.

3.1 Cinema Novo e representação social

O conceito de *representação* que apresentamos na introdução de nosso trabalho deve ser compreendido aqui através da análise geral promovida pelo historiador francês Roger Chartier (1989). Os termos *representação* e *representações sociais* obtiveram bastante destaque nos últimos anos dentro da seara do discurso historiográfico, tendo um grande número de teóricos que esboçaram debates e construíram trabalhos fazendo uso de tais conceitos⁷⁴.

Dentro dos estudos que se voltam para a *História Cultural*, encontramos referências aos trabalhos de Carlo Ginzburg e do próprio Roger Chartier, que propuseram um estudo aprofundado da representação. Já no campo da psicologia social, encontramos o trabalho de Serge Moscovic, intitulado *A representação social da psicanálise* (1981), e o trabalho de Denise Jodelet, *Representações sociais: um domínio em expansão* (1989). As pesquisas que propuseram debates acerca desse tema se circunscreveram dentro da história cultural francesa, havendo ainda pouco debate em língua portuguesa que propusesse uma explicação mais profunda para o conceito e sua articulação epistemológica. Não obstante, o que propomos aqui é uma reflexão através da ótica de Chartier, mas não no sentido de promover uma arqueologia do conceito, e sim de revelar um debate que aprofunda o nosso olhar no tocante à configuração do cinema e de sua linguagem.

De início, encontramos o trabalho de Chartier apoiado em referências desenvolvidas por Pierre Bourdieu e, sobretudo, nos conceitos de *habitus* e *campo* utilizados como ferramentas teórico-metodológicas que objetivariam uma ligação entre a história cultural francesa e outras disciplinas, como a antropologia, a literatura etc. Nesse sentido, Chartier desenvolve uma forma de aplicabilidade metodológica que seria nova na busca por identificar novas realidades sociais e como as mesmas foram construídas, pensadas.

Sendo assim, as múltiplas variáveis que compõem o mundo social são visíveis entre as classes sociais ou mesmo entre os meios intelectuais, sendo partilhadas pelo grupo. Estes esquemas intelectuais são capazes de criar representações que possibilitam uma compreensão do presente, da figura do outro e da interpretação do espaço, configurando-se assim como um instrumento analítico próprio da história cultural:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre

⁷⁴ Podemos encontrar dentro dessa mesma analogia o conceito de representação coletiva criado pelo sociólogo francês Émile Durkheim, que estabelecia uma regra de estudo distinta entre a vida individual e a vida coletiva.

determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. [...] As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. (CHARTIER, 2002, p. 17)

Dessa forma, o conceito de representações sociais age como um instrumento que permite conhecer um campo histórico particular, por exemplo, as lutas sociais travadas entre diferentes grupos em um nível simbólico. Os discursos que são criados estão alicerçados sobre estratégias bastante claras, direcionam a posição de seus interlocutores e não devem ser vistos como neutros, pois conduzem a percepção a determinado tipo de prática. Dentro dessa análise, o conceito de *campo* seria aplicado para determinar os campos de produção intelectual que se fazem presentes nos objetos simbólicos produzidos.

Direcionamos este método desenvolvido por Chartier para o campo das artes, e mais precisamente ao Cinema, com o intuito de compreender como o simbólico proveniente da narrativa fílmica direciona o olhar para um debate macro acerca das lutas de classes e, nesse sentido, fazemos uso do Cinemanovismo como um movimento artístico que fez crescer o interesse pelo debate cultural e revolucionário;

Por isso esta investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio. (CHARTIER, 2002, p. 17)

Com o cinema, estamos trabalhando com a imagem, esmiuçando o seu conjunto de signos, transformando-a em discurso – como um texto – e como ele é percebido em realidades diferentes, porque as representações do mundo social são “determinadas pelos interesses de grupos que as forjam.” (CHARTIER, 2002, p. 17).

O termo “luta” aprimora o nosso discurso por ter relação com a prática dos personagens inseridos nas narrativas dos filmes analisados, porque os indivíduos, a partir da ótica de Chartier, são capazes de criar representações por meio da luta que é travada, sendo esse embate gerado em dois cenários distintos sobre os quais nos debruçamos: a metrópole carioca e a Caatinga nordestina.

O poder e a dominação estão sempre presentes nos estudos do pesquisador francês, demonstrando que seu conceito de representações sociais está ancorado no debate sobre a luta de classes, a posição social e mesmo a violência simbólica que acompanha o sistema de opressão de uma classe sobre a outra. Esta analogia, por sua vez, revela uma revisão de cunho marxista em que vemos a problemática ensejada nos estudos de Bourdieu (2007, p. 447), frisando que:

Para verificar que a representação que os indivíduos e os grupos exibem inevitavelmente através de suas práticas e propriedades faz parte integrante de sua realidade social. Uma classe é definida tanto por seu ser-percebido, quanto por seu ser, por seu consumo – que não tem necessidade de ser ostensivo para ser simbólico - quanta por sua posição nas relações de produção.

O espaço que delimita e separa as classes sociais em meio ao debate alargado por Bourdieu serviu diretamente aos interesses metodológicos de Chartier, revelando um estudo que aprimora o debate sobre a classe dominante e o teor do discurso de posse no qual vemos do outro lado os despossuídos de bens, de cidadania e de cultura.

Os conceitos de representação, prática e apropriação são criados por Chartier a partir da reflexão sobre as noções de *habitus* e *campo*, desenvolvidas por Bourdieu. Em um sentido muito mais amplo da análise que possibilitou o desenvolvimento desse instrumento teórico-metodológico, podemos acompanhar uma série de mudanças analíticas que passam a redesenhar o campo da história cultural.

Entendemos o filme como algo gerado a partir de uma linguagem a qual, por sua vez, é transformada em discurso cinematográfico. A arte do manuseio de imagens e sons – que combinados geram uma cena – está repleta de códigos culturais, e a imagem em movimento nascida dessa empreitada confere um significado do real. Os realizadores de um filme fazem uso de um discurso histórico existente, evocando, segundo Bakhtin (1992), uma “comunicação cultural” em que todos estão inseridos, tanto os do elenco quanto os da produção técnica e, em outra esfera, o próprio público consumidor do produto audiovisual.

Quando discutimos anteriormente sobre o amadurecimento do olhar sobre o objeto fílmico, intentamos refletir sobre a capacidade de compreensão do público a partir do que se apresenta na narrativa criada, porque se direcionarmos este olhar para os cineastas cinemanovistas, podemos compreender o quanto era importante criar um diálogo em seus filmes que fosse possível ser apreendido pelo público, visto que a revolução realizada pelo caminho do cinema deveria se fazer presente nas narrativas de cada filme.

A concepção bakhtiniana não enxerga o cinema como arte que apresenta a realidade. Na verdade, a sétima arte constrói uma nova realidade a partir de um recorte ou visão de mundo, entendendo assim que as artes nascem de uma grande vontade subjetiva (BAKHTIN, 1997, p. 340). Nesse sentido, recorreremos a essa reflexão com o intuito de apresentar o valor do *enunciado* desenvolvido a partir do contexto sociocultural e histórico, que aqui é apresentado pela imagem em movimento.

Retornando à premissa adotada por Chartier, na qual refletimos sobre o *habitus*, e considerando que toda composição de signos presentes nos enunciados descreve um quadro sociocultural, indagamos acerca da ideia de apropriação em que “os empregos diversos dos mesmos bens culturais se enraízam nas disposições do *habitus* de cada grupo” (CHARTIER, 2002, p. 137).

A relação do público com o produto consumido é algo que retorna à nossa constatação ao se explorar os bens culturais e o acesso a tais produtos, visto que o mercado audiovisual no Brasil travou e ainda trava atualmente uma série de batalhas para produzir filmes e levá-los até o cinema, a fim de que o público saiba de sua existência. A capacidade de interpretação da obra artística pelo público é algo que, invariavelmente, é acessada no debate acerca da História Cultural e do valor da obra de arte, porque o produto que é reconhecidamente criado com base em um discurso cultural reascende os embates sobre o mercado consumidor e a interpretação dos signos presentes em sua conjuntura, como no caso da obra de arte;

Ler, olhar ou escutar são, efetivamente, uma série de atitudes intelectuais que – longe de submeterem o consumidor à toda-poderosa mensagem ideológica e/ou estética que supostamente o deve modelar – permitem na verdade a reapropriação, o desvio, a desconfiança ou resistência. Esta constatação deve levar a repensar totalmente a relação entre um público designado como popular e os produtos historicamente diversos (livros e imagens, sermões e discursos, canções, fotonovelas ou emissões de televisão) propostos para o seu consumo. (CHARTIER, 2002, p. 59-60)

Dessa forma, pode-se considerar que o *habitus* de determinado grupo não tem o domínio sobre a maneira como os indivíduos apreendem os signos de uma realidade concreta, existindo sempre a possibilidade de surgir novas interpretações distintas por parte do indivíduo, tanto de apreender quanto de representar.

Mesmo assim, podemos chegar à conclusão de que o cinema como arte se expressa em muitos níveis: pela imagem em movimento; pelo diálogo, através dos múltiplos signos; e, posteriormente, com o advento do som, pela capacidade de criar uma interpretação com a

finalidade ideológica de forma muito mais direta, porque a condição na qual se apresenta a imagem traduz em sua essência uma representação do real:

Duas características fundamentais da imagem resultam da sua natureza de reprodução objectiva do real. Em primeiro lugar, ela é *representação unívoca*: pelo facto do seu realismo instintivo, ela não extrai senão aspectos precisos e determinados, únicos no espaço e no tempo, da realidade. (MARTIN, 2005, p. 28-29)

A linguagem cinematográfica percorreu um logo caminho para amadurecer seu conjunto simbólico e, na mesma proporção, a capacidade do público em compreender o filme seguiu evoluindo e interpretando a narrativa presente em cada sequência de imagens. Essa capacidade de averiguar o objeto fílmico como algo sensivelmente atrelado à evolução sociocultural nos faz indagar sobre a importância do contar histórias no processo de traduzir a humanidade e sua arte.

O realismo que se busca identificar na narrativa fílmica é algo refletido e construído dentro de uma métrica na qual o real opera como pano de fundo dentro da releitura dramática que se deseja criar. Se esse tipo de cinema dito “realista” tem um viés quase documental é porque a proposta de seus idealizadores transitava em meio às ideias que se mantinham fiéis desde o nascimento dessa estética.

O reconhecimento do filme como um produto destinado ao consumo de massa auxilia na busca por uma melhor definição de sua essência criadora. À medida que exploramos o processo de sua fabricação, indagamos sobre o mercado no qual o mesmo é comercializado e para qual público consumidor ele está sendo apresentado. No caso do filme, reconhecemos a sua essência dentro de uma seara de produção tida como dispendiosa, em que todas as etapas de seu desenvolvimento exigem a utilização de equipamentos caros e equipe capacitada para a sua elaboração, existindo ainda as etapas voltadas a entender a circulação do produto audiovisual dentro do mercado exibidor, tudo isso influencia diretamente no processo de reconhecimento da obra em si. No caso das produções do Cinema Novo encontramos problemas desde o início de seu nascimento, seja de ordem financeira – no processo de produção em que faltavam recursos – ou na esfera política – com os impedimentos e a censura sempre atuante –, o que nos permite entender que esse movimento estético de produção de filmes assumiu uma postura muito mais complexa no que concerne à sua produção.

Na busca por uma base de conceitualização mais fiel ao objeto aqui representando, ancoramos em trabalhos desenvolvidos em Chartier e Bakhtin com o intuito de visualizar a *representação social* e o *signo* como ferramentas teórico-metodológicas destinadas a traduzir

a linguagem cinematográfica dos filmes aqui analisados e, sobretudo, a possibilidade de reconhecer o movimento Cinema Novo como o idealizador de uma estética distinta que aspirava apresentar a identidade brasileira através de sua cultura e sociedade. Faz-se necessário assim adentrar no universo das imagens de cada obra cinematográfica para averiguar em que medida essa proposta logrou êxito e se o espaço da fabricação da narrativa é proporcional a esse interesse.

3.2 O conceito de espaço e a narrativa fílmica: aproximações entre o recorte espacial e a narrativa cinematográfica

Toda a ação fílmica se desenrola dentro de um plano de enquadramento pensado e habilmente refletido por seu diretor/montador. Tanto o cinema ficcional quanto o documental convidam o espectador a adentrar em um espaço tangenciado pela margem da tela, e esse recorte espacial, que nasce da técnica de se construir imagens em movimento, já foi largamente discutido por vários teóricos do cinema.

Interessa-nos aqui entender em que momento o cinema e a geografia podem estabelecer conexão, no sentido de se compreender a espacialidade. Partimos em busca da definição conceitual de espaço discutida no campo da geografia para mais tarde compreender sua profunda ligação no processo de amadurecimento da linguagem cinematográfica que configurou o espaço fílmico.

A geografia cultural vai surgir no final do século XIX ao mesmo tempo em que se viu o debate entre teóricos que elaboraram a base da geografia humana. O cinema, por sua vez, também nasce no final desse mesmo século, e ambos os caminhos traçados, tanto no que diz respeito ao amadurecimento da base epistemológica da geografia quanto ao cinema enquanto técnica, seguiram um rumo de constantes mudanças e adequações.

Diferentes conceitos geográficos importantes passaram a ser analisados com base na produção cinematográfica. O filme criou um princípio de acesso à ideia da forma do espaço que, por sua vez, despertou o interesse de geógrafos. Aspectos considerados chave, como a paisagem, o espaço/espacialidade, mobilidades, escalas e redes passaram a ser refletidos com base nos filmes (AITKEN & DIXON, 2006, p. 326).

Mas o conceito de espaço não é algo exclusivamente discutido no campo científico da geografia. Diferentes ramos do conhecimento debruçaram-se sobre a análise da espacialidade e suas características definidoras. Um dos teóricos a refletir sobre o conceito de espaço, associando-o a outras esferas metodológicas, foi o sociólogo marxista Henri Lefebvre (1901-

1991), que trouxe uma série de questionamentos os quais permitiram uma nova abordagem que estava condicionada à crítica da sociedade capitalista.

Em sua obra *A produção do espaço* (1974) Lefebvre (2006, p. 14) inicia questionando o próprio uso do conceito de *espaço* refletindo filosoficamente: “Pergunta-se continuamente, espaço disto e/ou espaço daquilo: espaço literário, espaços ideológicos, espaço do sonho, tópicos psicanalíticos etc.”. O autor chama a atenção para o espaço mental da linguagem e sua passagem ao espaço social onde se torna prática.

No decorrer de sua obra, são analisados os modos de produção capitalista com o propósito de averiguar a formação do espaço geográfico. O conceito de produção é altamente importante no sentido de organizar as medidas analíticas que se fizeram presentes no entendimento da espacialização. Nesse sentido, o espaço é questionado a partir de sua essência ideológica na qual se entende que: “O conceito de espaço reúne o mental e o cultural, o social e o histórico” (LEFEBVRE, 2006, p. 9).

Novas categorias analíticas dentro do campo da geografia começam a surgir no decorrer dos anos de 1970. Uma reconfiguração metodológica seguiu o mesmo trâmite do que vemos no campo das ciências humanas e sociais durante a primeira metade do século XX e a partir de sua segunda metade ao se refletir sobre a conjuntura político-social global – Guerra Fria, Guerra do Vietnã, Apartheid etc.

O espaço em ampla transformação fez com que o olhar sobre ele também fosse alargado pelos pensadores e teóricos. As novas ideias destinadas à análise geográfica inovaram a conduta metodológica na Academia e muito desse amadurecimento deveu-se à reflexão que se voltara para a teoria social e o conceito de espaço, associando-o ao materialismo histórico.

O método de pesquisa marxista possibilitou uma mudança no cenário intelectual, trazendo para o centro do debate questões importantes que permaneciam intimamente ligadas às mudanças políticas e sociais – uma geografia que dialoga com o marxismo, antes da geografia crítica, o que, segundo David Harvey (2001, p. 14),

Revelou a necessidade premente de definir uma geografia crítica (e uma teoria urbana crítica), que pudesse “desconstruir” (para usar o jargão em vigor) o modo como determinados tipos de conhecimento, aparentemente “neutros”, “naturais” ou até “óbvios”, eram capazes de ser, de fato, meios instrumentais de preservação do poder político.

A preservação do poder aparece em plena conexão com o conceito de espaço, o princípio de domínio dos recortes espaciais pelo Estado e pelos que detêm os meios de produção é tema deveras importante na confecção de um plano de reconhecimento do espaço, e nessa miríade organizacional também vemos a paisagem.

Encontramos esse debate epistemológico sobre a Geografia e a construção do espaço também nos trabalhos de Milton Santos (1996) em que o autor reafirma a importância de se refletir primeiramente sobre a paisagem, a qual, por sua vez, é entendida como construção humana que transmite ideologia, ideia de poder e acumulação, para que por meio de seu exercício seja possível uma reflexão mais sensata sobre sua fabricação.

As diferentes formas e funções da paisagem seguem um caminho de constantes transformações ao longo do tempo pelas ações humanas, não havendo possibilidade de analisar a paisagem sem discutir o espaço e suas estruturas técnicas, entendendo-se que: “Só o fenômeno técnico na sua total abrangência permite alcançar a noção de espaço geográfico” (SANTOS, 2006, p. 21).

O processo de desenvolvimento da sociedade no tempo está intimamente associado às leis do espaço que asseguram a lógica de continuidade. Milton Santos passa a discutir a formação do espaço através da técnica, e a partir dessa afirmação adentra no debate sobre as categorias econômicas e imperialistas de países que passaram a tentar desenvolver uma hegemonia de controle por meio da globalização, a qual não obteve êxito devido às diferentes realidades dos territórios.

A questão que é levantada diz respeito a como a noção de espaço contribui na interpretação do fenômeno técnico, e também sobre qual é o papel desse fenômeno na produção e transformação do espaço geográfico (SANTOS, 2006, p. 27). Passamos a entender a construção do espaço dentro de um plano de reconhecimento das variantes políticas e das diferentes lutas que modificaram sua conjuntura através do tempo.

O conceito de espaço ainda é tema bastante discutido entre geógrafos e teóricos de diferentes áreas. A significância do espaço habitado e como ele é compreendido pelos indivíduos adentra também em uma esfera discursiva do simbólico, e neste sentido ainda encontramos conceitos como os de lugar e de não-lugar, como cita, por exemplo, no campo da antropologia, o teórico Ciro Flamarion Cardoso (2005, p. 45) que “o lugar antropológico cria o que é organicamente social; o não-lugar cria contratualidade solitária estabelecida pela mediação de palavras, signos e textos.”.

Em realidades adversas, o espaço e o não-espaço assumem posturas que detectam relações dentro do todo social. O significado é construído com base nos múltiplos parâmetros

analíticos que são somados dentro das mais distintas áreas, e suas fontes de pesquisa tentam compreender o emaranhado simbólico que segue aglutinando o debate epistemológico da ideia de espaço.

O século XX prosseguiu reconhecendo uma forma de organização das fontes dentro da Academia, que proclamou uma revitalização do princípio reflexivo do objeto estudado, e muito disso se deveu ao desfragmentar de teorias engessadas em diferentes campos dos saberes que observavam criticamente as aproximações que eram feitas entre diferentes áreas do conhecimento humano.

Assim como os debates que se seguiram em torno do conceito de espaço e paisagem no campo da ciência Geografia, foi possível acompanhar também, na primeira metade do século XX, inúmeras discussões sobre as fontes de pesquisa no campo da historiografia. Uma das fontes que rendeu, e continua rendendo diferentes debates sobre a técnica de análise destinada à sua compreensão, é o cinema.

O cinema como fonte de pesquisa foi, por diversas vezes, rechaçado no meio do debate historiográfico devido aos questionamentos em torno de sua veracidade científica. A função onírica e a imprecisão do contar a história através da trama fílmica elaborada pelo cineasta eram tidas como fantasiosas e impossíveis de serem analisadas como fonte legítima. Trazer a narrativa do filme para a Academia, e mais precisamente para o debate historiográfico, só foi possível mediante os esforços de pesquisadores da terceira geração da *École des Annales*, sobretudo ao empenho de Marc Ferro (1976) no que tange ao debate sobre o filme como documento.

As muitas possibilidades de adequação do cinema como material reconhecido no meio científico passam a ser observadas em diferentes categorias. O árduo trabalho do historiador de verificar a importância de uma fonte, quando ele é conduzido pela obsessão por “descobrir novos domínios, capazes de fazer falar até os troncos de árvores, velhos esqueletos e aptos para considerar como essencial aquilo que até então julgavam desinteressante”, tornaram-se notáveis (FERRO, 2010, p. 25). Essa busca encontra uma seara com inúmeras possibilidades discursivas no que se reflete sobre a imagem em movimento.

Nesse invólucro a determinação do conceito de espaço é altamente necessária na busca por entender a narrativa fílmica, posto que a fotografia do filme é basicamente um recorte espacial e que o cinema é a pertinência do movimento desse recorte. Desde a gênese da fabricação da imagem temos despertado em nós o reconhecimento de um perímetro que se quer prender no tempo. Uma noção de espacialidade formada pelo enquadramento nos prendeu a atenção desde o início da pintura.

Desta feita, conduzimos a nossa reflexão por entre os enredos dos filmes que nortearam o nosso trabalho até aqui no intuito de compreender a construção das narrativas de ambos e em que medida os espaços e características pertencentes ao território puderam traduzir, com efeito, o drama dos personagens em um campo interpretativo e imagético que se transformou na essência do Cinema Novo.

Sobre o ambiente da favela situamos *Rio, 40 graus* (1955), um dos filmes que posteriormente serviram de base para a criação do estilo que passou a ser referenciado pela mídia como *gênero favela* ou *favela movie* no período do Cinema da Retomada na década de 1990. A diferença reside tão somente no tipo de história que é contada entre ambos, a qual mantém plena interação com o período em que se desenvolve a produção.

Na outra ponta do debate temos o filme *Vidas secas* (1963), que desenvolve uma releitura do sertão nordestino sob a luz da obra de Graciliano Ramos, sendo realizado no interior de Alagoas, alimentando o imaginário nacional que reconhece a região Nordeste através da miséria e aridez, marcando, dessa forma, o debate sobre a cultura regionalista e o rural no cinema.

Ambos os filmes adquirem profunda ligação entre si, sobretudo no que concerne à visão do diretor que vai escolher contar histórias que propõem um intenso debate sobre a condição social e cultural do Brasil nos períodos em questão. Também se faz presente uma condução de representação do povo brasileiro que parece entrelaçar os anseios de ambas as regiões em que as histórias se desenrolam.

Os jovens vendedores de amendoim transitando por entre as ruas do Rio de Janeiro e, em outra ponta, a família de retirantes na Caatinga nordestina – ambas construções delineiam e explicitam signos muito evidentes entre si que nos apresentam características pertinentes à estética cinemanovista.

A visão que se tem da capital federal no filme carioca nos traduz o cotidiano dos que estão à margem da sociedade, e o mesmo pode ser dito do filme que apresenta a família de retirantes. São histórias de resistência que se conectam, cuja legitimidade das ações dos personagens são fortes expressões da luta social que se ansiava ocorrer. Na busca por uma melhor contemplação dos fatores que se situam no interior da narrativa cinematográfica, resta incorrer sobre a pretensa relação entre os símbolos que através de sua fusão criam uma narrativa evidenciada na tela, compreendendo que a arte evidenciasse enquanto linguagem. Como afirma Walter Benjamin (1994, p. 195):

[...] é certo que a linguagem da arte só poderá ser compreendida nas suas relações mais profundas com a teoria dos signos. Sem esta, qualquer filosofia da linguagem permanece fragmentária, porque a relação entre linguagem e signo vem das origens e é fundamental.

A partir da conceitualização benjaminiana, toda linguagem tem uma essência espiritual, existindo assim uma distinção entre essa essência e a língua na qual ela é comunicada, surgindo então a ambiguidade de toda teoria da linguagem. A linguagem sobre a qual se expressa o cinema é algo que vigora em nosso estudo a partir da compreensão de diferentes fatores simbólicos que nascem da narrativa.

3.3 Rio, 40 Graus e o cotidiano da metrópole-favela

Rio, 40 Graus é o longa-metragem de estreia de Nelson Pereira dos Santos. Ele permitiu desenvolver uma linguagem estética na qual fez com que esse filme passasse a ser considerado como uma obra de inspiração por todos os cineastas das fases subsequentes do movimento Cinema Novo. Dotado de ares semidocumentais, este filme mergulha no emaranhado de vidas em meio ao caos urbano do Rio de Janeiro da década de 1950, mostrando-nos os antagonismos sociais da capital federal.

Nesse sentido procuramos entender inicialmente a metrópole e sua realidade que é apresentada por antagonismos diversos, e sob este cenário se define o olhar para a estética vindoura de uma série de filmes que irão traduzir problemáticas sociais e culturais. Sobre o conjunto de características que definem uma metrópole, nos revela Pesavento (1995, p. 283) que,

Como se sabe, a ideia ou concepção de que uma cidade seja uma metrópole vem associada a dados concretos e evidentes, tais como padrão de edificação, número de população, sistema de serviços urbanos implementados, rede de infra-estrutura, de lazer e comercial. Metrôpoles foram Paris e Londres, assim como Nova Iorque, São Paulo e também o Rio de Janeiro. Ou seja, estes centros urbanos comportaram a materialização, no tempo e no espaço, de um fenômeno social que deu margem ao conceito de metrópole.

Nesta seção propomos uma análise da narrativa fílmica criada por Nelson Pereira dos Santos em que a favela e a metrópole criam uma espacialidade sob a qual se fabricam personagens dos mais variados, contemplados pela capital carioca, compondo um quadro audiovisual que tenta traduzir o cotidiano e seus múltiplos signos que alimentam a memória e a consciência de si mesmo e que, segundo Pierre Nora (1993, p. 7),

O arrancar do que ainda sobrou de vivido no calor da tradição, no mutismo do costume, na repetição do ancestral, sob o impulso de um sentimento histórico profundo. A ascensão à consciência de si mesmo sob o signo do terminado, o fim de alguma coisa desde sempre começada. Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais. A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história.

O conceito de real é o ponto nodal na discussão sobre o sentido do filme. Espaço e paisagem natural são recortados, transformando-se em alegorias expressivas no jogo de montagem do cinema. A imagem contribui diretamente na fabricação do imaginário social coletivo, e o sentido documental/ficcional representado na tela tem grande peso no reconhecimento desse real.

O espetáculo visual que é apresentado pela grande tela desperta no espectador certa empatia que conduz o pensamento na averiguação dos principais signos que repousam na imagem em movimento. Nesse exercício, o real não mais se questiona, porque a própria consciência permanece refém do signo através da linguagem cinematográfica. Nesse sentido é pertinente a identificação do gênero fílmico.

Se tomarmos como exemplo a indústria de produção de cinema norte-americana durante o período referenciado como o da “Era de ouro do cinema Hollywoodiano”, da década de 1920 até 1960, veremos o gênero *western* e os filmes de guerra como sendo os principais idealizadores de uma identidade nacional, produzindo assim um reconhecimento da identidade nacional e do espaço.

O Gênero fílmico ou gênero cinematográfico é a forma utilizada para se distinguir os diferentes tipos de filme dentro de uma classificação que, por sua vez, é derivada dos estudos literários. Segundo os estudos de Bakhtin (2016, p. 12) acerca da diversidade de gêneros do discurso,

A riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multifacetada atividade humana e porque em cada campo dessa atividade vem sendo elaborado todo um repertório de gêneros de discurso, que cresce e se diferencia à medida que tal campo se desenvolve e ganha complexidade. Cabe salientar em especial a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos).

Transpondo este significado para a esfera da narrativa cinematográfica que nasce da escrita do roteiro para que posteriormente seja filmada e montada, temos em sua elaboração

diferentes tipos de processo de reconhecimento de signos e discursos que apresentam ao espectador a condução da narrativa, e sobre qual universo os personagens da trama surgem.

Filmes com temática social trazem mensagens de alerta por tentar conduzir a identificação do problema real através da empatia com os personagens, e é por meio desse exercício que passamos a sofrer com as dores dentro do enredo. Em *Rio 40, Graus*, acompanhamos a história de cinco meninos, que são: Paulino, Jorge, Sujinho, Xerife e Zeca, moradores do Morro do Cabuçu que se dirigem para vender amendoim em cinco pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro: Copacabana, o Pão de Açúcar, o Corcovado, A Quinta da Boa Vista e o Estádio do Maracanã. O interesse nesse dia específico de trabalho é juntar dinheiro para comprar uma bola de futebol, com exceção de Jorge, que está mais interessando em conseguir dinheiro para tratar a sua mãe, que está doente e acamada.

Figura 22 - Crianças vendendo amendoim.



Fonte: “Rio, 40 Graus” (1955) - Direção Nelson Pereira dos Santos (38min e 39s).

O filme inicia com imagens dos cartões postais da cidade do Rio de Janeiro embaladas por uma música orquestral (cordas, metais, madeiras, percussão e harpa), criada a partir da melodia “A voz do morro” de Zé Ketí⁷⁵.

Após os quase quatro minutos da introdução somos conduzidos pela câmera até o Morro do Cabuçu, onde vemos vários moradores em um dia comum de trabalho no domingo ensolarado. As crianças que vendem amendoim são um exemplo da sociedade real da década de 1950, na cidade do Rio de Janeiro (figura 22). Todos os personagens atuam em um universo que traduz a realidade social da capital federal, e enquanto personagens criados a partir de um roteiro fílmico eles sobrevivem travando lutas diárias na metrópole, mas a

⁷⁵ A música de Rio, 40 Graus. Disponível em: < <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=431> >. Acesso em 24/01/2022.

representação posta em destaque na trama é, por sua vez, alimentada por uma série de problemas reais, os quais, diga-se de passagem, existem até os dias de hoje. Assim é que: “As narrativas de ficção expostas na tela apresentam-se como formas de acessar diferentes valores, crenças e processos de significação do imaginário” (SILVA JÚNIOR, 2016, p. 128).

Separar o que é ficção do que é real é tarefa interessante no exercício da prática de reconhecimento de alguns filmes que se inserem no gênero documentário. O incômodo provocado pela arte é o que atribui à obra o seu real sentido, o qual, por sua vez, impregna a memória. Como argumenta Milton José de Almeida (1999, p. 56), em sua obra *Cinema: arte da memória*, “O cinema, ao mesmo tempo, cria ficção e realidades históricas, em imagens agentes e potentes, e produz memória. Uma arte (no sentido atual) ao mesmo tempo um artifício. Artifício que produz conhecimento real e práticas de vida.”.

Os personagens de *Rio, 40 Graus* vivem cercados pela beleza da cidade, tanto no sentido natural quanto arquitetônico, mas são alheios ao ócio que permite admirar esses traços encantados. As pessoas que passeiam pela praia de Copacabana e que se deslocam em seus carros rumo ao estádio do Maracanã no domingo de descanso não compartilham do seu privilégio social com os garotos que tentam sobreviver vendendo amendoim ou engraxando sapatos pelas mesmas ruas, dividindo o mesmo espaço.

Neste ponto fazemos uso do conceito de heterotopia empregado por Foucault (2015) e refletimos sobre o lugar do outro e sobre o conjunto de características que tornam o indivíduo diferente dos demais, mesmo que não possam ocupar o mesmo espaço que os outros.

Figura 23 - Paulinho no zoológico



Fonte: “Rio, 40 Graus” (1955) - Direção Nelson Pereira dos Santos (12min e 44s).

O espaço que identificamos contemporaneamente como algo que vai aos poucos se tornando escasso devido ao crescimento demográfico, torna-se algo muito mais segregado e

delimitado pelos problemas econômicos, bélicos e migratórios em geral enfrentados por grandes países e metrópoles. A reflexão empática sobre a importância do outro na perspectiva social não parece ocupar um espaço dentro do atual debate.

Uma cegueira social transmite um sentimento de revolta com os males que emergem da cidade. A respeito da cidade, afirma Sandra Pesavento (2007, p. 14) que

Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo viver urbano e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia.

A significância emotiva que resulta da percepção do urbano está plenamente interligada aos indivíduos que figuram no espaço, num habitat regulado pela prática ordinária do cotidiano de luta que incorpora a vivência de alguns e, do outro lado, o ócio dos que detém o poder. O equilíbrio entre ambas as classes que contemplam a cidade e o urbano situam nosso olhar crítico frente ao filme, que cria esse vislumbre em cada conflito vivenciado, o que, no caso de *Rio, 40 graus*, é-nos apresentado através das tribulações sofridas pelos meninos ao redor de cinco cartões postais do Rio de Janeiro. Exemplo disso é quando assistimos ao momento de tensão de Paulinho que adentra escondido no zoológico da cidade à procura de sua lagartixa de estimação. O garoto fica deslumbrado ao observar os animais e a grandeza da fauna. Quando finalmente encontra seu bichinho de estimação, o instante é quebrado pelo guarda que o agarra perguntando o que ele estava carregando em sua mão. O guarda balança a mão de Paulinho violentamente, fazendo-o deixar cair sua lagartixa no foço de cobras (figura 23). Enquanto o garoto é expulso do zoológico, vemos em imagem separada o pequeno animal de estimação sendo devorado por uma cobra.

O guarda que age de forma truculenta com Paulinho, expulsando-o aos chutes, representa a segregação imposta pelos detentores do poder sobre o espaço, atribuindo um acesso que é limitado e imposto por uma ordem de classificação social.

A realidade traduzida em episódios ficcionais permite também criar um quadro social comparativo ao longo do tempo, demonstrando histórias e causos que se repetem, criando uma narrativa quase cíclica de problemas. Ainda segundo Pesavento (2007, p. 17) vemos que “assim, cada cidade é um palimpsesto de histórias contadas sobre si mesma, que revelam algo sobre o tempo de sua construção e quais as razões e as sensibilidades que mobilizaram a construção daquela narrativa.”

No decorrer da epopeia vivida pelos meninos que se deslocam para os principais pontos turísticos da capital, vemos Jorge que vai até à praia em Copacabana. Na tentativa de

vender sua mercadoria, ele transita em meio à aglomeração da praia no domingo quando, em dado momento, um homem que passa correndo esbarra em sua lata de amendoins fazendo-o tropeçar e deixando cair na água todo o seu produto. Jorge se põe a buscar o homem que não prestou nenhuma ajuda ao vê-lo cair.

Figura 24 - Jorge sentado sem sua mercadoria



Fonte: “Rio, 40 Graus” (1955) - Direção Nelson Pereira dos Santos (23min e 33s).

As sequências de cenas do filme são sempre carregadas de muita luz e o domingo carioca é percebido pelo calor, ressaltado no dia em questão no qual o prazer do ambiente da praia em que as famílias brincam com seus filhos e a alegria definem o quadro perceptível da imagem, o que acaba contrastando com os que estão a trabalho no mesmo ambiente. Jorge, que acaba perdendo sua mercadoria, aguarda para conversar com o homem que o fez tropeçar (figura 24).

No diálogo seguinte Jorge pede a Beбето (banhista) que ele consiga algum dinheiro, porque ele havia derrubado a lata de amendoins na água deixando-o sem nada. O homem lhe empurra e diz que não tem nada a ver com o ocorrido. Segue o diálogo:

Jorge: - O senhor derrubou a minha lata na água.
 Beбето: - Se você vier outra vez atrás de mim eu mando te prender.
 Homem que está a passeio: - O que aconteceu?
 Beбето: - Esse malandrinho queria me dar um golpe.
 Homem que está a passeio: - São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua (RIO, 40 GRAUS, 1955).

Após esse diálogo Jorge fica sozinho e desamparado enquanto as pessoas que o acusam de aplicar um golpe lhe dão as costas. A partir dessa cena ocorre um corte no qual vemos Elvira, a mãe de Jorge que está doente, deitada em sua cama aguardando o retorno de

seu filho. Na ocasião ela permanece aos cuidados de sua vizinha, dona Ana. Sobre essa transição de imagem, explica Fabris (1994, p. 100-101) que

A justaposição dessas duas cenas, em que à absoluta futilidade dos bate-papos na praia se segue o diálogo franco entre as duas lavadeiras – pelo qual (dona Ana arruma o barraco, cuja extrema miséria vai-se revelando com sua movimentação) ficamos sabendo que a vizinha está fazendo também o serviço de dona Elvira para que esta não perca a freguesia -, marca bem o contraste entre o mundo dos grã-finos, que, aos olhos do diretor, se afigura como hipócrita e regido somente pelo dinheiro, e a realidade do morro, presidida, em geral, pela solidariedade.

Existe um grau de empatia muito explícito que é repassado pelas pessoas que moram na comunidade da favela, e isso passa a ser ressaltado em todas as cenas que sucedem a saída dos meninos para se dirigirem aos pontos turísticos até o retorno e fim trágico da história.

Ao atentarmos para os diálogos fúteis entre os personagens que tomam banho de sol e se divertem na praia, vemos o oposto da condição social que nos é apresentada pela situação dos que residem na favela. Isso é basicamente o artifício que dita o ritmo do filme. Quando assistimos aos meninos passeando com as latas de amendoins durante o domingo de sol, somos conduzidos por uma narrativa direta que cria um apelo, demasiado óbvio, que é o tipo de pessoas que são encontradas e então percebemos que as questões de âmbito político e social passam a ser dirimidas.

Um dos meninos que aparece com um tipo de líder dos demais é Xerife, aparentando ser mais velho. É este personagem que organiza o percurso dos demais e conduz a ação da venda de amendoins. Ele é duro com os demais na maioria das vezes. É importante ressaltar que os meninos passam o tempo todo sendo extorquidos pelos homens que são “donos” da mercadoria e dos pontos de venda em que atuam. Como no caso do ator Jece Valadão que interpreta o malandro Waldomiro (Miro), um dos agenciadores das crianças.

Além da trama principal, envolvendo os jovens vendedores de amendoim, o filme ainda apresenta um grande número de subtramas: o personagem Miro e a relação conturbada com sua namorada Alice, interpretada pela cantora Cláudia Moreno; a história envolvendo a personagem Rosa, vivida pela atriz Glaucete Rocha, que discute com o namorado Alberto, um militar; ou mesmo o episódio envolvendo o veterano jogador de futebol Daniel, que é avisado pelo médico do time que não poderá entrar na partida que está prestes a iniciar no estádio do Maracanã, informando que ele deverá ser substituído por um jogador mais jovem chamado Foguinho.

Um outro personagem que surge é o turista italiano vivido pelo ator Mauro Mendonça. Na sequência em que Sujinho é perseguido por um dos homens que detém o poder nas zonas de comércio, ele acaba esbarrando no turista que está prestes a embarcar no bondinho e acaba auxiliando o jovem, expulsando o aliciador. O destaque para essa cena é que o turista se compadece com a situação do garoto e acaba pagando para que ele suba de bondinho até o Pão de Açúcar.

Dentro do bondinho vemos Sujinho sentado ao lado de uma mulher da família de italianos, que inicia um diálogo:

Turista italiana: - Onde você mora?
 Sujinho: - Lá no morro. No Morro do Cabuçu.
 Turista italiana: - Cabuçu? Mas e a sua mãe?
 Sujinho: - Morreu.
 Turista italiana: - O seu pai trabalha, não?
 Sujinho: - Não tenho pai.
 Turista italiana: - Mas como você vive?
 Sujinho: - No morro.
 Turista italiana: - Poveraccio. (pobrezinho).
 (RIO, 40 GRAUS, 1955)

A empatia por parte da família de italianos no bondinho parece ser muito maior do que de todos os personagens naturais da cidade do Rio de Janeiro no decorrer do filme. Esse exercício emocional que vemos ser exaltado no filme transforma a jornada pelas ruas da capital, apresentando-a como uma cidade cosmopolita que recebe visitantes de muitos países onde se vê diferentes línguas serem faladas. Uma contemplação da Babel urbanizada, centro de muitas atenções, cuja essência da cidade é percebida em sua velocidade na qual traduz um sentido de modernidade. Como afirma Marly Motta (2004, p. 9), que define a cidade-capital “como o lugar da política e da cultura, como núcleo da sociabilidade cultural e da produção simbólica, representando, cada uma à sua maneira, o papel de foco da civilização, núcleo da modernidade, teatro do poder e lugar de memória”.

Ao descer do bondinho, Sujinho prossegue até ser surpreendido mais uma vez pelo homem que o estava perseguindo. Na fuga ele acaba subindo em uma das engrenagens que movimentam os bondinhos e desaparece como se fosse tragado pela paisagem do Rio de Janeiro. Nesse momento temos uma imagem do Corcovado e da estátua do Cristo Redentor. Outros personagens surgem e como exemplo disso temos o momento em que assistimos ao diálogo entre os repórteres que aguardam no aeroporto a chegada de um poderoso latifundiário que, na ocasião, ocupa o cargo de suplente de um deputado.

Figura 25 - Político com repórteres



Fonte: “Rio, 40 Graus” (1955) - Direção Nelson Pereira dos Santos (47min e 19s).

Os repórteres que aguardam o empresário o abordam e pedem a opinião dele sobre a reforma ministerial, na qual que o deputado afirma que o importante seria a criação de um “Ministério da Lavoura e do Gado”, quando é interrompido por um de seus assessores que o corrige afirmando que o que ele quer dizer é, na verdade, o desmembramento do Ministério da Agricultura em dois (figura 25). Enquanto responde às perguntas dos repórteres, percebe-se que a atenção do empresário está voltada para a filha mais nova de seu amigo Chico.

As histórias paralelas que se desenvolvem na trama são muitas e acabam por criar um tipo de mosaico social que traduz o real significado do filme. É este microcosmo simbolizado pela cidade do Rio de Janeiro que reproduz uma totalidade do que se afirma como nação. Assim

O cinema recompõe, pela imagem em movimento, a expressão da vida na urbe, metrópole ou pequena cidade, a exibir em composição as facetas da materialidade e da sociabilidade. Cidades antigas, cidades modernas, cidades do futuro, cidades encantadas; o urbano é palco e cenário desse espetáculo de imagem em movimento, som, luz e fala, mas é também objeto de uma reflexão que põe a urbanidade com um centro de reflexão. (PESAVENTO, 2007, p. 22)

O ritmo de apresentação de uma cidade marcada por tantos antagonismos revelou um Brasil carente em se reconhecer, e é claro que a empreitada dos cineastas idealizadores dessa estética tratou de fazer insurgir, em parte, a grandeza cultural que renasce em meio às práticas costumeiras e identitárias, criando assim uma representação de Brasil com diferentes problemas, como a luta de classes evidenciada no cotidiano real.

Figura 26 – A morte de Jorge.



Fonte: “Rio, 40 Graus” (1955) - Direção Nelson Pereira dos Santos (1h 17min e 26s).

As sequências de cenas no Maracanã, em que o futebol cria uma representação festiva e clássica do domingo carioca, em contraste com o atropelamento de Jorge, exatamente no momento do gol, também provocam reflexões das mais variadas dentro desse palco representacional urbano. Os que gozam do ócio estão mergulhados na mesma euforia do momento do gol no estádio de futebol e parecem reagir felizes à morte do rapaz. No momento em que o carro atinge o jovem, temos um corte seco na montagem que, para mostrar a torcida que grita após o gol, na cena seguinte, vemos pessoas na rua ao redor do corpo de Jorge e uma pequena vela acesa que é colocada ao seu lado, simbolizando sua morte (figura 26).

A figura do jovem negro morto também pode simbolizar a mão de obra escrava que se transfigura do ambiente da senzala e dos porões dos navios para agora se projetar em um local mais alto, no morro: “A senzala foi substituída pela favela no morro, que passou a ser um repositório não só de mão de obra barata, mas também dos novos anseios de liberdade e de uma outra forma de cultura que quer ser reconhecida” (FABRIS, 1994, p. 136).

Assistimos ao encontro de duas escolas de samba: a Portela e Unidos do Cabuçu, que iniciam a celebração do encontro entre ambas as escolas entoando cantos sobre a escravidão. Como o que vemos sendo cantado pelo sambista: “Uma voz de Norte ao Sul se ouvia/ liberdade era o que o negro queria/ Em mil oitocentos e oitenta e oito a Princesa Isabel a lei Áurea assinou/ e a escravidão no Brasil acabou”. É através da canção que se obtém o sentimento ressaltado em vários momentos do filme entre os moradores da favela, que é a integração entre todos, e o ressaltar do passado de luta mais o alcançar da liberdade.

Este sentimento se torna visível também quando assistimos às imagens da chegada do malandro Waldomiro (Jece Valadão) que está disposto a confrontar sua ex-namorada Alice

(Cláudia Moreno) e seu então noivo. Antes de chegar às vias de fato, o confronto é cessado quando Waldomiro descobre que o noivo de Alice é Alberto, um jovem negro que é seu amigo de longa data. A tensão dá espaço a sorrisos, abraços e cantoria que embala o final do filme.

É na sequência final que temos a canção “A voz do morro” de Zé Keti, cantada integralmente, visto que ela surge em algumas partes no decorrer do filme. A escolha das canções do sambista Zé Keti tem ligação com o espetáculo musical intitulado “Show de Opinião”, produzido pelo Teatro de Arena e por integrantes do Centro Popular de Cultura da UNE que apresentava atores-cantores que intercalavam canções com questões sociais do país⁷⁶.

Eu sou o samba
 A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
 Quero mostrar ao mundo que tenho valor
 Eu sou o rei do terreiro
 Eu sou o samba
 Sou natural daqui do Rio de Janeiro
 Sou eu quem levo a alegria
 Para milhões de corações brasileiros
 Salve o samba, queremos samba
 Quem está pedindo é a voz do povo de um país
 Salve o samba, queremos samba
 Essa melodia de um Brasil feliz⁷⁷

A música cantada ao término do filme, a qual apresenta as pessoas cantando e dançando no terreiro, tem uma imagem revelada pela câmera que sai do ambiente festivo e passeia por sobre o morro, mostrando em plano aberto as luzes da cidade do Rio de Janeiro como se o desejo das pessoas que residem na favela fosse transmitido através da canção, revelando o interesse da união entre todos que habitam na mesma cidade e no mesmo país.

Como antes mencionado, a exibição de *Rio, 40 Graus* foi proibida em 1955 pelo Chefe do Departamento Federal de Segurança Pública, o coronel Geraldo de Meneses Cortes. O filme foi acusado de representar negativamente a cidade do Rio de Janeiro e de mentir ao dizer que a temperatura chegou aos 40 graus. Contudo, a liberação veio a acontecer no governo de Juscelino Kubitschek, graças a uma campanha realizada por artistas e intelectuais, fazendo gerar publicidade sobre o filme, portanto

⁷⁶ A música de *Rio, 40 Graus*. Disponível em: < <http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=431> >. Acesso em 24/01/2022.

⁷⁷ Música composta por Zé Keti e gravada em 1955 por Jorge Goulart, tendo arranjo do maestro Radamés Gnattali.

Foi sem dúvida o *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos que lançou em 1955 o tema da criança favelada no cinema brasileiro: os engraxates favelados, ora tristes, ora alegres, eram o verdadeiro centro dessa sociedade múltipla retratada pelo filme, bem como sua vítima indefesa. (BERNARDET, 2007, p. 58)

Os avessos de uma sociedade em pleno desenvolvimento e ciente da sua modernidade serviram de baliza para o desenvolvimento do filme através de uma narrativa de denúncia traduzida pelo emocional dos personagens residentes da então capital da República. Nelson Pereira trouxe à tona questões sociais até então pouco reveladas no atual cenário político brasileiro, como um alerta geral. Posteriormente, o mesmo sentimento de reflexão que imperou na fabricação de *Rio, 40 Graus* é avivado em *Rio, Zona Norte* (1957), que apresenta o samba como um dos principais delineadores dos contornos sociais que serão abordados.

Nelson Pereira dos Santos encontrou muitas dificuldades durante o processo de produção e lançamento de seus filmes, deixando claro em muitas entrevistas os problemas enfrentados por realizadores no Brasil. E sobre o curto espaço de tempo de produção dos dois longas metragens, ambientados no Rio de Janeiro, respondeu o cineasta em entrevista:

No Brasil, o realizador faz um filme e espera diversos anos até que surja uma nova oportunidade. Isso é prejudicial para o nosso cinema. A melhor hora para se começar um filme é logo depois do outro [o que permitiria uma autocrítica imediata e] uma correção dos defeitos mais evidentes ou mesmo dos mais sutis. Mas isso não acontece no Brasil. (FABRIS, 1994, p. 201)

A autocrítica do trabalho de todo e qualquer artista apenas se faz presente dentro do período de tempo em que surgem suas obras. É exatamente dentro desse espaço de tempo delimitante de suas criações que se pode chegar a observar e sanar problemas surgidos em meio ao desenvolvimento criativo. O Rio de Janeiro que adquire significância dentro da primeira fase de trabalhos de Nelson Pereira foi importantíssimo para que fosse possível o amadurecimento de sua ótica frente à produção cinematográfica que estava sendo gerada, permitindo compreender também os esquemas de lançamento e exibição no mercado brasileiro. A partir desse reconhecimento foi possível pensar em outros espaços que traduziam a problemática que se desejava evidenciar. É através desse sentimento que, em 1963, o interesse em refletir sobre a cultura e a identidade brasileira serão reavivados sobre outra conjuntura social que nasce da literatura regional e vai se concentrar na região Nordeste, onde outro Brasil passa a ser configurado com a produção do filme *Vidas Secas*.

3.4 *Vidas Secas* e os limites sonoros e espaciais do arcaico rural da Caatinga

Seguindo o trâmite de reconhecimento dos dois filmes que alicerçam nosso debate, o qual busca reconhecer traços pertencentes à identidade brasileira e à cultura, atentamo-nos para outro espaço geográfico escolhido pelo cineasta Nelson Pereira dos Santos que visou determinar sua visão sobre o Brasil da época em questão, dessa vez através da obra do escritor alagoano Graciliano Ramos.

A vítima indefesa que emerge do urbano também encontrou lugar na configuração do rural. O mesmo intuito no direcionar do olhar para o que de mais notável existe no espaço é visto também no filme *Vidas Secas* – o deslocamento da família que atravessa o deserto escaldante, revelando o que de mais trágico existe na essência da narrativa e demonstrando a ideia da fuga para conseguir sobreviver. A epopeia criada pelo Mestre Graça, em 1938, acabou por denunciar os inúmeros percalços pelos quais várias famílias de retirantes enfrentavam sob o julgo da seca.

Os treze capítulos da obra se apresentam quase que de forma independente, fazendo com que Nelson Pereira desenvolvesse soluções para poder montar uma ordem em que a história fosse apresentada na tela. O filme, lançado em 1963, trazia uma sobrecarga emocional em sua narrativa que proporcionava o mesmo reconhecimento da tragédia ensejada pela escassez. Como afirma Célia Tolentino (2001, p. 147):

O filme seria um depoimento, algo como um retrato dessa realidade em curso, feito para denunciar, o que não deixa de ser um dilema, pois confere status de verdade tanto à ficção do escritor quanto à obra cinematográfica, além de colocar-se em franca discussão com as questões culturais e políticas do período.

Figura 27: A família que se desloca pelo deserto



Fonte: “Vidas Secas” (1963) - Direção de Nelson Pereira dos Santos (03min e 15s).

A explosão de luz que fere os olhos do espectador e a paisagem de vegetação rasteira, árida e de pouco verde, carregam nesse filme uma visão perturbadora de fuga (figura 27).

Dessa forma, o rural que estamos presenciando na tela é um rural atrasado e abandonado, que carece de um reconhecimento dos poderes governamentais.

Em uma das publicações da *Cahiers du Cinema* de março de 1966 foi publicada uma matéria sobre a influência neorrealista no cinema de Nelson Pereira dos Santos e ainda uma pequena análise sobre a introdução dramática do filme em que vemos a família de retirantes:

Calor, seca, solidão e miséria são mostrados pela lentidão, pela monotonia insistente, a distância e um som estridente quase assassino. A introdução, que dá suporte aos créditos, conta com a presença ofuscante da mesma paisagem infinitamente aberta, ou o movimento de duas pessoas, pequenos monges, mal se destaca. Em seguida, vem para registrar uma data: 1940. O resultado é simétrico: mesmo horizonte estéril e morto em que os personagens vão desaparecer⁷⁸.

Na primeira metade dos anos 1960, o debate sobre a questão agrária se fazia presente nos discursos de diferentes políticos no decorrer do governo de Juscelino Kubitschek. A criação da Sudene (Superintendência para o Desenvolvimento do Nordeste) ocorreu em 1959. O filme *Vidas Secas* foi lançado em 1963 e toda a problemática ressaltada em seu enredo situava-se no bojo do social e da promoção de um debate político.

Em *Vidas Secas* estamos diante de um drama sobre a seca e a fome que por anos construiu o imaginário sobre o Nordeste brasileiro. Um Nordeste que “nasce onde se encontram poder e linguagem, onde se dá a produção imagética e textual da espacialização das relações de poder” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 33).

Sobre a representação dramática do filme, afirmou Glauber Rocha (1981, p. 108): “O espectador que entrou na sala escura para ver um drama sobre a seca, se vê agredido por uma abertura que se lança sobre ele e tenta força-lo não a ver, mas a participar do drama da seca”.

Essa linguagem permeia a construção do livro homônimo de Graciliano Ramos e também o filme de Nelson Pereira. Na trama, seguimos a marcha de Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo, o papagaio e a cachorra Baleia que segue à frente, como se liderasse a família. Nos minutos iniciais, somos conduzidos pelo percurso que adentra a Caatinga. Entre o mandacaru, as rochas e a areia o grupo faz uma pausa e vemos Sinhá Vitória abrir um baú e pegar um pouco de farinha com uma cuia de cabaça. A cuia é

⁷⁸ “Chaleur, sécheresse, solitude et misère sont rendues d'abord par la lenteur, la monotonie insistante, la distance et un son strident quase meurtrier. L'introduction, qui supporte le générique, s'appuie sur la présence aveughante du même paysage infiniment ouvert, ou le mouvement de deux personnnsges, monches minuscules, se distingue à peine. Puis vient s'inscrire une date : 1940. Le dénouement est symétrique : même horizon stérile et mort dans lequel les personnages vont disparaître.” *Cahiers du Cinema*, 03 de março de 1966. Arquivo do acervo da Casa Museu Graciliano Ramos, Palmeira dos Índios-AL. Acessado em novembro de 2019. [tradução própria].

passada para Fabiano e os meninos, mas a fome é tamanha que o papagaio é agarrado e abatido, logo em seguida, diz Sinhá Vitória: “Também não servia pra nada, nem sabia falar.” (VIDAS SECAS, 1963).

A figura do papagaio é notável na obra literária, vigorando como o sexto membro da família. Sua morte é descrita por Graciliano: “Ainda na véspera eram seis viventes, contando com o papagaio. Coitado, morrera na areia do rio, onde haviam descansado, à beira de uma poça: a fome apertara demais os retirantes e por ali não existia sinal de comida”. Sobre o fato de o pássaro não se comunicar, como se espera de um papagaio, ainda complementa: “Resolvera de supetão aproveitá-lo como alimento e justificara-se declarando a si mesma que ele era mudo” (RAMOS, 2012, p. 11-12)⁷⁹.

A linguagem, assim como o som ambiente, é algo bem particular no filme *Vida Secas*, o que bem no início do filme já provoca uma reação de imersão através do som do carro de boi que ouvimos, tornando real o ambiente em que vemos a família transitando pelo deserto. A partir da reflexão feita à luz do cronotopo de Bakhtin, vemos analiticamente o enredo que norteia nossa compreensão acerca da história, definindo o lugar e o tempo da representação. É sobre o viés do detalhamento do acontecimento que tornamos essa representação verossímil: “No cronotopo, os acontecimentos do enredo se concretizam, ganham corpo e enchem-se de sangue” (BAKHTIN, 1998, p. 355).

Na literatura, o cronotopo adquire uma função de operador da assimilação do tempo e do espaço históricos. Aqui estabelecemos uma condição de análise cronotópica, por meio da qual verificamos que os detalhes pertencentes à obra literária sofrem uma releitura através do filme. Ambas as linguagens traduzem por efeito uma realidade do cotidiano da seca que acabou reafirmando o estereótipo da região Nordeste.

Em *Vidas Secas* temos um exercício de decupagem de cena que nos põe em interação com o incômodo sofrido pelos personagens, como pontua Ismail Xavier (2019, p. 198) ao afirmar que “a decupagem caracteriza claramente a presença decisiva da natureza no drama da Fabiano, Sinhá Vitória, Baleia e meninos, evitando, ao mesmo tempo, que essa presença se dê na forma da contemplação desinteressada e estetizante”.

A montagem de cena em que vemos recursos como a utilização do POV (*ponto de vista*) – perspectiva do personagem que nos auxilia na imersão de reconhecer o terreno, quando por exemplo vemos Sinhá Vitória, ao se distanciar um pouco dos demais, carregando

⁷⁹ A história do papagaio e da cadelinha Baleia ainda viria a se transformar no filme *Como se morre no cinema*, de Luelane Loiola Corrêa, que venceu na categoria de curta-metragem em 35mm no Festival de Gramado, em 2002.

o baú de madeira na cabeça enquanto segura no colo o menino mais novo. Quando ela para de repente temos a visão desoladora em plano geral da Caatinga, então ela diz: “Besteira continuar... Não vamos chegar nunca” (VIDAS SECAS, 1963).

Mesclado a este artifício da imagem, temos a trilha de áudio que contém os sons dos pés que se arrastam pela areia, o chacoalhar dos poucos pertences que estão sendo carregados e ainda o latido fatigado de Baleia, que parece encorajar o grupo a prosseguir. Nos mais de dez minutos da introdução do filme o que vemos é basicamente uma jornada da família que segue em ritmo constante, sendo castigada pelo sol.

Ao chegar à antiga casa de fazenda que parece estar abandonada, todos sentam abaixo da sombra do juazeiro e aguardam Fabiano, que caminha até a porta da morada procurando encontrar algum residente, mas não encontra ninguém. De retorno até a família, sentando-se ao lado de Sinhá Vitória, ambos olharam para o céu e Fabiano diz: “Vai chover!”, e a esposa responde: “Deus queira! E a virgem santíssima também!” (VIDAS SECAS, 1963). O recurso do olhar dos personagens é deverás enquadrado em diferentes closes e através do primeiro plano – da altura do tórax para cima (MODRO, 2008, p. 27). Este olhar busca dar ênfase ao diálogo do personagem, mas que nessa cena do filme, em particular, não ocorre, porque o interesse maior reside em criar um plano fixo, estático, desenvolvendo assim uma reflexão dos personagens que estão pensativos.

Figura 28: Sinhá Vitória e Fabiano.



Fonte: “Vidas Secas” (1963) - Direção de Nelson Pereira dos Santos (15min e 35s).

O recurso de áudio que constrói a percepção do quadro se anuncia no momento em que a família já se encontra dentro da casa abandonada. No instante da chuva, que traz certo conforto, assistimos Sinhá Vitória e Fabiano dialogando sobre o senhor Tomás da Bolandeira,

que era o proprietário da fazenda anterior onde eles residiam e também teve que fugir da seca. A figura do senhor Tomás ressurge em forma de memória do diálogo do casal que relembra sua figura como um homem de leitura, que falava bem, “Como um doutor”, segundo Fabiano, mas que nem ele a seca havia perdoado. Tendo restado a lembrança de suas coisas organizadas e também de sua cama de couro, sempre citada pelo casal, que simboliza o conforto pelo qual ambos aspiram, como diz Sinhá Vitória: “Um dia vamos ter uma cama de couro, igualzinha à do seu Tomás”, o que mais à frente no decorrer do filme é ainda ressaltado quando Sinhá Vitória diz: “Vâmo dormir em cama de couro. Vâmo ser gente” (VIDAS SECAS, 1963).

Nesse sentido podemos incorrer acerca da memória como algo que está subordinado à perda que opera realizando uma triagem de momentos, entrecortando e trazendo à tona conjuntos de referências que se associam, nesse caso particular, a uma experiência de aquisição de um objeto que simboliza bem-estar e civilidade, sendo a memória algo inseparável da identidade (CANDAUI, 2011).

Todo o desenrolar da história tem início a partir de uma fuga, o que é intitulado no primeiro capítulo da obra como “Mudança”. A família sai em busca de um lugar que apresente melhores condições de vida, uma representação que mantém o diálogo com as classes desfavorecidas, em que é possível ver a luta travada entre campesinato e latifundiário, apresentando um Brasil profundo que reflete sua própria identidade. Segundo Sadlier (2012, p. 39), como “uma espécie de versão brasileira de *As vinhas da ira* (ainda que uma narrativa muito mais crua e menos sentimental do que encontramos tanto em John Steinbeck quanto em John Ford).”.

A ação do filme de Nelson Pereira se passa em 1941, o que é incluso na cartela informativa do início do filme, situando cronologicamente na época em questão, o que não altera o fato de que qualquer pessoa que já tivesse viajado para o Nordeste no período de lançamento do filme em 1963 prontamente responderia que nada havia mudado em se comparar com a paisagem e o problema da seca em ambos os momentos históricos.

A reforma agrária não deixa de ser um dos problemas discutidos no decorrer do filme, tendo diferentes momentos importantes em que é possível ver esse contexto, como o que ocorre no dia seguinte ao da chegada da família na fazenda, quando presenciamos a chegada do proprietário da terra que observa a família e ordena que eles se retirem de sua propriedade, mas que Fabiano acaba convencendo-o a deixá-los em troca do trabalho como peão, dizendo: “Sou pra todo serviço” (VIDAS SECAS, 1963).

Mas o ápice do confronto entre patrão e empregado se dá posteriormente, quando Fabiano se dirige até a fazenda do senhorio para receber o pagamento por seu trabalho. O som também é um forte elemento da métrica entre os dois espaços que interagem, o lugar dos peões e o lugar do proprietário: no momento em que ouvimos o apito do carro de boi em que Fabiano é transportado até a casa de seu empregador e durante esse percurso o apito do carro é forte, mas aos poucos este som estridente dá espaço ao som de um violino que ecoa de dentro da casa grande.

O repentino som inserido nessa sequência estabelece uma demarcação entre dois territórios, marcando um limite, como um mecanismo de desterritorialização, o que segundo Deleuze e Guattari (2008, p. 166):

Tendo a maior força de desterritorialização, ele opera também as mais maciças reterritorializações, as mais embrutecidas, as mais redundantes. Êxtase e hipnose. Não se faz um povo se mexer com cores. As bandeiras nada podem sem as trombetas, os lasers modulam-se a partir do som.

É através do signo sonoro que a construção da cena é estabelecida, com o carro de boi simbolizando o trabalhador braçal e o violino, o latifundiário. O violino enquanto instrumento que se volta para o universo da música erudita sempre esteve relacionado aos grupos socialmente privilegiados, ao passo que a música popular se encontra associada ao grande público. Tal reflexão nos permite incorrer sobre a desigualdade de acesso aos diversos bens culturais e demonstra a existência de uma hierarquia social e também das artes.

Quando Fabiano adentra à casa do seu patrão, o mesmo lhe pede para ir buscar a caderneta que está na sala, sobre a escrivaninha. Em um dos aposentos da casa um homem toca violino para duas mulheres. Fabiano, que está à procura da caderneta de contas, interrompe sua busca por um instante ao ouvir a melodia tocada. Ele se depara frente ao músico e ao grupo que o assiste, e nesse instante as duas mulheres o fitam inquisidoramente, fazendo-o recolher o olhar, baixar a cabeça, e sair rapidamente. Entendemos desde já que ele não pertence a este lugar e que sua presença não é bem-vinda.

Figura 29: Fabiano e o patrão



Fonte: “Vidas Secas” (1963) - Direção de Nelson Pereira dos Santos (36min e 53s).

Na sequência em que Fabiano retorna até o seu patrão, o qual, na ocasião, está realizando uma refeição, acompanhamos definitivamente o paralelo entre campesinato e proprietário da terra que é apresentado ao longo da história (figura 29). Remetendo-nos aos cercamentos e ao desenvolvimento da produção rural, que é monopolizada por alguns poucos e construída pelo trabalhador rural submetido a duras condições. No diálogo entre empregado e patrão, Fabiano expõe seu descontentamento ao receber seus honorários dizendo: “O que a mulher disse é mais, aqui tem erro na conta”, ao passo que o patrão responde: “A diferença é do juros, eu não emprestei dinheiro todo esse ano? Tem erro não”, irritado Fabiano exclama: “Isto não tá certo! Sou nêgo não!”, em seguida o patrão atira o dinheiro na mesa e responde: “Nêgo não tem nenhum aqui, leve o seu dinheiro. E se não quiser vá procurar emprego em outro lugar” (VIDAS SECAS, 1963). Após o bate-boca de ambas as partes, Fabiano afirma que tudo não passou de um mal entendido e se retira da casa do patrão pedindo desculpas.

O termo “nêgo” que vemos no filme também é evidenciado na obra de Graciliano Ramos, o que simboliza, pejorativamente, o período de escravidão negra no Brasil. A representação do negro escravizado é bastante mencionada na obra literária, termos que são mencionados no capítulo “Fabiano”, tais como: “negro fugido”, “trabalhando como negro”, “no tronco”, “carta de alforria”, etc. O que nos leva a refletir sobre a própria consciência do personagem, que remete ao período e sua condição de peão, reafirmando aspectos imperiosos na própria representação da relação de trabalho e propriedade privada. A relação que fez nascer o Brasil a partir do Nordeste, em que a exploração da terra fez crescer o país para alguns e traduziu a escassez para outros, associada à penhora da terra, aos juros e impostos, questões pertencentes a um mundo objetivo dos letrados. Um mundo que exclui Fabiano, por

não ter estudo nem preparo, porque o mesmo simboliza a luta do sertanejo que se configura, até certo ponto, como alguém de postura ingênua e crédula.

Como assistimos na sequência seguinte, quando um fiscal de impostos aborda Fabiano e o questiona sobre o porco que ele está vendendo de porta em porta. Quando o fiscal diz: “Se é pra vender tem que pagar imposto, seu cabra safado. Tá me desacatando?”, e Fabiano responde: “Me desculpe seu moço, pensei que podia dispor dos meus troços”, e complementa: “Não sabia que a prefeitura tinha uma parte do meu cevado” (VIDAS SECAS, 1963). Fabiano acaba irritando o fiscal ao dizer que não sabia do imposto, mas que prefere levar a carne para a família comer.

A família que nos é apresentada por Graciliano em sua obra e também na releitura cinematográfica tem dificuldade em lidar com esse mundo edificado em bases de ganho, limites segregacionistas, territoriais e também de etiqueta, como no momento em que assistimos ao grupo com roupas novas seguindo até a festa de santo da igreja.

Fabiano se incomoda com os sapatos que lhe apertam. Caminhando com dificuldade, ele para por um momento e bate o pé ao chão para tentar aprumar o sapato, esboça um sorriso e em seguida ouvimos uma bela melodia de uma banda de pífano que preenche o som ambiente, como um convite para uma celebração que se inicia. A dureza da vida lhe deu uma condição forte de resistência: “Vivia longe dos homens, só se dava bem com os animais” (RAMOS, 2012, p. 20).

Descreve-se Fabiano como um homem que carrega marcas de uma vida difícil e que prefere o convívio com os animais, rejeitando o mundo civilizado, pois o mesmo o havia marginalizado. Carregando consigo essa condição bruta, tornara-se forte em meio às dificuldades; o mesmo sentimento se refletia nos membros da família.

Quando Fabiano é preso pelo Soldado Amarelo após o mesmo alegar que foi insultado por ter sido abandonado numa roda de jogo de cartas, somos conduzidos mais uma vez ao conjunto de implicações de ordem social que fazem com que ele prefira um convívio que seja distante do considerado civilizado. Esse sentimento se reflete na opressão da autoridade que pisa em seu pé (agora descalço por não suportar o sapato), provocando uma reação para poder prendê-lo, sob a alegação de agressão contra uma autoridade.

Fabiano tem as costas chicoteadas por um dos guardas que o prende, enquanto o Soldado Amarelo assiste. O sofrimento de Fabiano na cadeia é representado por imagens em que o vemos agonizar nas sombras, mescladas às imagens da apresentação da dança de reisado, onde as autoridades comem e bebem, sendo servidas por outras pessoas.

Figura 30 - Fabiano agonizando na cela.



Fonte: “Vidas Secas” (1963) – Direção de Nelson Pereira dos Santos (52min e 41s).

Figura 31 - Autoridades sendo servidas.



Fonte: “Vidas Secas” (1963) – Direção de Nelson Pereira dos Santos (53min e 39s).

Os limites intercalados entre o som e a espacialidade equilibram a métrica em dois espaços: a cela escura onde ouvimos os gemidos do condenado (figura 30) e, do outro lado, as autoridades na praça que prestigiam os festejos (figura 31). Dentro da cela ainda vemos outro preso que ajuda a atenuar a dor de Fabiano, este detento ainda marcará um momento importante do filme na próxima sequência.

O próprio cântico reproduzido pelo reisado oferece uma ilustração da divisão que existe entre o espaço dos abastados e o dos que não gozam do mesmo privilégio. Como afirmou Nelson Pereira (SANTOS, 1111 *apud* SOUZA, 1964) em entrevista⁸⁰:

Toda a letra do reisado reproduz a situação a as relações entre o Fabiano e os fazendeiros. Há toda uma submissão. Tudo se faz em função dos donos da terra, principalmente quando se divide o boi, que é a riqueza da região. As melhores partes vão para o senhor prefeito e para dona Sinhá... Somente as vísceras, as partes menos nobres do boi, vão para os outros.

A cena de Fabiano na prisão traduz o trecho da obra em que ele sofre com pesadelos, o que, no caso da releitura realizada para o cinema, mostra o personagem agonizando e se contorcendo após ser agredido pelos guardas na cadeia. A história do romance se organiza através de uma justaposição de episódios que se apresentam de forma descontínua, como pontua Xavier (2019, p. 201):

⁸⁰ Nelson Pereira, *Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>. Acesso em 29/01/2022.

Se é possível estabelecer uma cronologia, esta se impõe pela própria lógica das relações com o meio – na sucessão dos ciclos de inverno e seca – e na relação com a sociedade - na sucessão de etapas do trabalho -, não havendo, no entanto, uma definição clara de que se deve passar de um certo detalhe da vida de Fabiano a outro, segundo uma tessitura bem concatenada de eventos cotidianos.

Fabiano, enquanto elemento condutor da trama, permite-nos realizar incursões em diferentes espaços no decorrer da história como protagonista, no sentido de que a ele atribuímos à chefia do grupo, uma espécie de figura patriarcal que deve proteger a família e conduzi-la. Dentro dessa análise, no decorrer da história, ele ainda terá a opção de ser um criminoso, quando o companheiro de cela, que lhe prestou auxílio, convida-o para a vida no cangaço. No momento em que ele está montado em um cavalo, já de arma na mão, observa a família reunida à beira da estrada, tendo que escolher entre seguir com ela ou se juntar ao bando. Fabiano recusa ter uma vida de crime dentro do cangaço, e por mais que tenha raiva dos que o agrediram e prenderam, isso não justificaria o abandono de sua família.

O pensamento acerca do cangaço é representado no livro de forma onírica, quando Fabiano se imagina fazendo parte de um bando. A inserção nesse universo fora da lei é algo discutido entre pesquisadores que ressaltam a releitura da história para o cinema, com algumas alterações

Que proporcionam uma fluência maior à história do ponto de vista cinematográfico, e a introdução de um personagem – o companheiro de cela. – Aquilo está no livro. O Fabiano, na cela, imagina entrar para o cangaço, virar cangaceiro. Mas não tinha nada a ver no filme isso aparecer como sonho. Tinha de ser real. (SALEM, 1996, p. 183)

Existe uma empatia entre o companheiro de cela e Fabiano, visto que o mesmo se encontra com o braço ferido, sustentado por uma tipoia, o que talvez possa simbolizar que ele também tenha sido agredido pelos guardas ao ser preso. O companheirismo exercido nesse episódio pontua o interesse do homem em fazer aumentar o contingente do bando com pessoas que sofreram algum tipo de represália por parte das autoridades vigentes. Este interesse na releitura desse quadro criado por Nelson Pereira dos Santos vem contribuir mais uma vez com o que antes fora estabelecido entre os cineastas, que era o de educar os sentidos e criar no povo um sentimento de organização, não no que é visto pelo perfil do grupo de criminosos em questão, mas fazer unir por uma causa que nasce exclusivamente da revolta e exclusão. Como expõe Josué de Castro (1963, p. 325): “o cangaceiro que irrompe como

cascaavel doida deste monturo social significa, muitas vezes, a vitória do instinto da fome – fome de alimento e fome de liberdade – sobre as barreiras materiais e morais que o meio levanta”.

Os debates que envolviam essa cena do filme foram muitos. Houve os que associaram esse momento à luta de classes, em volta dos discursos políticos da década de 1960, como afirma Célia Tolentino (2001, p. 160): “na interlocução com as mobilizações dos anos 60, entretanto, não faltou quem entendesse que o grupo cangaceiro representava a rebeldia popular ao poder estabelecido, armada contra as injustiças dos poderes arcaicos do sertão”.

O que de fato é exortado em torno da impressão deixada pela cena do filme acabou traduzindo boa parte do tema que se queria revitalizar, considerando a temática proposta pelo cinemanovismo. Os cineastas questionavam, em suma, a estética que deveria surgir e se associar com os anseios descritos pela própria luta desenhada contra o imperialismo e outros tantos mecanismos inimigos da liberdade.

A linguagem proposta no filme *Vidas Secas* se encontra edificada em premissas que fazem refletir sobre a sonoridade do ambiente em demasia, pois os mesmos permitem definir o espaço palco da trama, bem como as condições da Caatinga em meio a um grande repertório de signos que se vê ao redor da família. Como no momento em que o menino mais velho ouve da rezadeira a palavra “inferno” e questiona a mãe o seu significado, ao que Sinhá Vitória responde: “É o lugar pra onde vão os condenado. Cheio de fogueira, espeto quente”, ao que o menino mais velho pergunta: “A senhora já foi lá? Já viu?”, e é repreendido pela mãe que o agride: “Capeta insolente! Onde já se viu?!” (VIDAS SECAS, 1963).

Sobre esse momento do filme, Nelson Pereira (SANTOS, 1111 *apud* SOUZA, 1964) explicou em entrevista⁸¹, fazendo menção a questão da sonoridade da palavra “inferno” que parece ser tão intrigante, causando o interesse do menino mais velho pelo seu significado:

O garoto quer saber o que é o inferno e está preocupado não só pela palavra em si, pelo som da palavra – ele fala inferno, inferno, inferno – a palavra tem som, apenas som. Mas também ele quer saber o que é inferno e está, ao mesmo tempo, em conflito com a mãe, que não lhe deu a explicação completa e, além disso, o castigou. (SANTOS, 1111 *apud* SOUZA, 1964)

O mesmo episódio faz parte do livro, no capítulo “Menino mais velho” em que Graciliano descreve logo no início o questionamento feito pelo menino aos seus pais, e em

⁸¹ Nelson Pereira, *Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas*. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>>. Acesso em 29/01/2022.

seguida a represália sofrida por sua mãe. Ao sair de casa após o “cocorote” sofrido, ele caminha chorando até o terreiro da casa e acaba sendo consolado por Baleia.

A segunda metade final do filme é marcada pelo destaque do avanço da seca e intensidade do sol que vemos em diferentes planos. Os sons que ouvimos nessa sequência de cenas denotam a escassez e a constância do problema para a família, ouvimos sons bastante variados, como a cuia de cabaça de Sinhá Vitória que raspa o leito do açude barrento, a rede de Fabiano que balança enquanto ele olha para o teto pensativo, o bater de asas dos pássaros no céu que parecem chegar de outras regiões. Este baralho de pássaros que se repete algumas vezes faz com que Sinhá Vitória venha a se questionar dizendo: “Mal sinal, o sertão vai pegar fogo. O sol chupa a água e essas comungada vem buscar o que sobra” (VIDAS SECAS, 1963).

Os poucos pássaros que disputam a água barrenta do açude próximo são um sinal que preconiza o andamento final do filme. Quando Fabiano corta as palmas e os cactos que sobram na propriedade para dar ao gado restante, somos conduzidos pela forte expressão da imagem ao pior momento da escassez, quando os animais começam a morrer. Logo em seguida o proprietário da fazenda surge e recolhe as cabeças de gado que ainda restam.

Os limites que orientam o nosso olhar no decorrer do filme, expondo os espaços pertencentes do mundo camponês e latifundiário/governamental são, mais uma vez, postos em evidência, pois a seca e a falta de recursos transformam a realidade de ambos. A exemplo disso, assistimos ao Soldado Amarelo fugindo da região através da Caatinga e, no seu caminho, acaba encontrando Fabiano que o aborda e empunha o facão para acertá-lo, mas ao invés de preconizar um desfecho fatídico e vingativo, o que presenciamos é uma troca de olhares entre ambos e o recuar de Fabiano. Nesta sequência o Soldado Amarelo pergunta: “Pra que lado fica a estrada, paisano?”, no que Fabiano baixa a cabeça e balbucia: “Governo é governo”, e acaba informando ao militar o caminho para sair dali (VIDAS SECAS, 1963).

Fabiano, que fora maltratado por seu algoz, podia ter se vingado, mas não o fez, porque sua própria conjuntura adquirida em meio aos animais o fizera perceber que no momento difícil em que todos estavam passando, todos eles não passavam de animais que buscavam fugir para sobreviver, e talvez Fabiano fosse mais humano de todos eles. A representação desse universo doloroso que associa a conjuntura humana a dos animais, fazendo-nos questionar sobre nossa própria identidade, torna-se ainda mais relevante na sequência em que presenciamos o sacrifício de Baleia, que estava doente.

Figura 32 - O sacrifício de Baleia.



Fonte: “Vidas Secas” (1963) - Direção de Nelson Pereira dos Santos (1h 33min e 09s).

No momento mais dramático do filme em que assistimos à fuga da família, vemos também a morte da cadelinha Baleia (figura 32), que, na obra de Graciliano, dá-se no capítulo 9, mas que, na adaptação para o cinema, é inserida em seu desfecho, pouco antes da fuga da família. Como explicou Nelson Pereira (SANTOS, 1111 *apud* SOUZA, 1964) em entrevista: “[...] a colocação do episódio da Baleia no final do filme e antes da partida, a fim de motivar a liquidação da Baleia com o fato de não poder acompanhar a família, que estava sendo obrigada a fugir”⁸³.

A dramaticidade que é gerada neste desfecho pode ser medida através do choro das crianças que permanecem dentro da casa amparadas por Sinhá Vitória, enquanto Fabiano prepara a espingarda. Esta sequência sempre foi motivo de discussão entre críticos de cinema e cineastas, devido ao teor e dificuldade de sua construção, sendo muitas vezes lembrada como algo que não poderia ser filmado por Nelson Pereira, como ele mesmo afirmou em entrevista a Geraldo O’Grady, em 1995: “Você não será capaz de fazer a cena com a Baleia (a cachorra), porque ela não é um ser consciente. Como você vai adaptar o que Graciliano Ramos escreveu?” (SADLIER, 2012, p. 132).

Na mesma entrevista com O’Grady o cineasta explicou que o movimento para filmar Baleia era ditado por ela mesma, de acordo com o seu comportamento, fazendo com que o operador de câmera tivesse que antecipar o movimento e imaginar para qual lado a cadelinha iria, porque ela mudava de direção repentinamente. O problema em se filmar com custos reduzidos de produção é exatamente o cuidado que deve se ter para impedir o grande número de tomadas, haja vista a pouca quantidade de filme disponível para as filmagens.

⁸³ Nelson Pereira, Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>>. Acesso em 29/01/2022.

Os recursos para o desenvolvimento de todo o filme em si eram limitados, fazendo com que o tempo acabasse sendo limitado também. Nesse sentido, a produção teve que entender como realizar a cena, como explicou Nelson Pereira (SADLIER, 2012, p. 132):

A cena da morte da Baleia foi realizada com muita paciência, muito filme e algumas injeções de anestesia local – coitadinha. Nós, enquanto filmávamos naquele lugar, em frente da casa de Fabiano, todo fim de tarde, com a luz adequada à sequência da morte da Baleia, realizávamos planos da Baleia morrendo, da Baleia gemendo, da Baleia capengando, etc. Aquela sequência foi rodada assim, durante uns vinte dias, mais ou menos.

A cena acabou se transformando no ápice do filme, sendo lembrada como uma das mais importantes da história do cinema brasileiro, traduzindo por efeito a simbologia que opõe o próprio discurso em diferentes momentos da obra, na qual aspectos de humanidade e civilidade dão espaço ao animalesco em um palco protagonizado pelo sol e a aridez.

Após a morte de Baleia vemos, desta vez, o recurso onírico trazido à tona na narrativa, quando presenciamos o mundo cheio de preás que saem de suas tocas, em uma representação do imaginário da cadelinha que aos poucos fecha os olhos. Um sonho que representa a esperança em seu sentido máximo no qual a fartura é objetivada pela presença dos pequenos animais típicos da região imaginados em abundância no momento derradeiro da vida da cadela, aspecto ressaltado por Graciliano em sua obra: “O mundo ficaria todo cheio de preás, gordos, enormes” (RAMOS, 2012, p. 91).

Na sequência final temos a fuga da família que, após o período de estiagem e espera pela chuva que não vem, põe-se a ir embora da região mais uma vez. O mesmo som do rangido do carro de boi que ouvimos na introdução agora preconiza também esse momento da saída.

Figura 33 - A família parte mais uma vez.



Fonte: “Vidas Secas” (1963) - Direção de Nelson Pereira dos Santos (1hr 39min e 59s).

O recurso inserido tanto na introdução quanto no momento final do filme (figura 33) carrega consigo a mensagem da repetição de um momento que se dispersa através do tempo, mas que retorna, porque aparentemente sua essência real é reconhecida pela dor, como no eterno retorno de Nietzsche (1974, p. 395):

Homem! Tua vida inteira, assim como uma ampulheta, será sempre desvirada outra vez e sempre se escoará outra vez - um grande minuto de tempo no intervalo, até que todas as condições, a partir das quais vieste a ser, se reúnam outra vez no curso circular do mundo.

Não pretendemos adentrar na análise nietzschiana, mas a reflexão acerca do seu conceito é o que nos faz inferir tomando como base a representação em *Vidas Secas*, cujo movimento de criação e destruição é o que basicamente dá sentido à vida. É dentro da linha limítrofe entre a chegada e a fuga da família que reconhecemos o sertão e o impacto da escassez da região, não bastasse esse perímetro sintetizado pela tela do cinema, encontramos um complexo conjunto de signos que materializam a região, tornando palpável a sua realidade.

A representação do filme em si enfatiza a força do sertanejo que resiste às intempéries da vida fatigada pela seca e o quanto a exploração dos que controlam a terra denota a importância de se debater uma reforma social mais igualitária. Ao término da história, deparamo-nos com mais um deslocamento da família de retirantes pelo deserto, e da mesma forma que o filme inicia apresentando uma chegada, vemos, em seu final, mais uma partida, como se o ato de migrar fosse relacionado a uma natureza escapista de procura eterna por uma melhoria nas condições de vida, tornando evidente também os antagonismos existentes na região e o que impulsiona os retirantes a marcharem para um lugar com mais oportunidades, talvez a cidade. Sobre uma premissa que nos torna conscientes das medidas que separam o campo e a cidade, afirma Raymond Williams (1989, p. 387): “o contraste entre campo e cidade é, de modo claro, uma das principais maneiras de adquirirmos consciência de uma parte central de nossa experiência e das crises de nossa sociedade.”.

Vemos na análise geral de algumas sequências de cenas em *Vidas Secas* a representação de um quadro imagético da região do sertanejo nordestino que nos é apresentada através da união entre símbolos que se fazem presentes mediante a releitura cinematográfica, tais como o som e o espaço limitante que põem em evidência os tipos sociais, a cultura e a região, restando-nos questionar agora os limites do estereótipo imposto historicamente.

3.5 Entre praias e desertos: a fusão entre espaço e cultura

Esta parte de nosso trabalho intentou sobre aspectos relativos à geografia dos filmes discutidos nas seções anteriores com o objetivo de redefinir contrastes que parecem notáveis dentro da trama fílmica apresentada. Partimos da ideia que traduziu a primeira fase do Cinema Novo, a qual regulou suas produções no Rio de Janeiro (favela e metrópole) e no Nordeste (Caatinga e ambiente rural), procurando destacar a problemática social lhe dando evidência não apenas sob o viés de denúncia, mas também com o propósito de redefinir o olhar sobre a identidade brasileira, seu povo e sua cultura.

A relação entre paisagem e símbolo é analisada sob o viés teórico-metodológico da Geografia Cultural e busca refletir sobre o conjunto de signos que estruturam a paisagem. A partir de tal reflexão procuramos identificar alguns elementos simbólicos ressaltados nos dois cenários antes mencionados com o intuito de compreender como a sua essência subjetiva permitiu aos cineastas moldar uma representação da sociedade brasileira que vigorou no cinema.

Uma sociedade que é construída sob a égide da diferença que permanece associada ao recorte geográfico do qual derivam as histórias e os signos culturais particulares. Entre as diferentes características que chamam a atenção nas produções discutidas até aqui, uma, em especial, diz respeito à temperatura. Das praias cariocas até a Caatinga nordestina acompanhamos pessoas de perfis singulares em recortes espaciais distintos que resistem forjadas em altas temperaturas e que travam batalhas as quais enobrecem e caracterizam a sua própria identidade cultural, o que se verifica na época de feitura dos filmes e permanece atual em nossa contemporaneidade.

Nesse momento da tese mesclaremos o debate entre ambos os espaços, da favela carioca até o sertão nordestino, palcos dos dois filmes, com o intuito de aprimorar a reflexão entre o passado que remonta o período de desenvolvimento das produções e a atualidade, buscando relacionar as mudanças do espaço com a reflexão que se faz presente no conceito de identidade e cultura.

A capacidade de apresentar temas favoráveis ao debate social e político nos dois filmes apresentados é gigante, bem como a reflexão que se faz presente em cada cenário do qual nascem as histórias. Categorias de sentido múltiplas surgem da interpretação dos variados símbolos e conceitos que se formam das relações metrópole-favela e campo-cidade apresentadas.

A globalização proporcionou uma maior interação entre os indivíduos pertencentes a diferentes culturas, fazendo com que as diferentes sociedades contemporâneas estivessem em contato com a figura do “Outro”. Tamanha interação acabou produzindo um impacto cultural sobre a identidade do sujeito, fazendo com que fossem desenvolvidas novas identidades, como define Stuart Hall (2005, p.): “[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social [entraram] em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como o sujeito unificado”.

Dentro da perspectiva de Hall (1992) são apresentados três tipos de identidade cultural formadoras do indivíduo: a primeira seria a iluminista, cujo sujeito nasce com uma identidade própria e centrada, sem se interessar pela opinião do outro; a segunda é a do sujeito sociológico, cujo “eu interior” é formado a partir da interação com o “outro” e a sociedade; a terceira é a do sujeito pós-moderno que assume múltiplas identidades em momentos diferentes, sem apresentar um “eu coerente” (HALL, 2005, p. 13).

Hall (1992) demonstra, dessa forma, que o indivíduo contemporâneo é o resultado das transformações culturais pelas quais as sociedades passaram no final do século XX. As diferentes alterações no modo de se compreender conceitos étnicos, sociais, de gênero e classe acabaram desestabilizando a própria ideia que se tinha de um sujeito integrado. Entende-se, dessa forma, que a identidade é afetada diretamente pelas mudanças que estão, por exemplo, associadas às novas tecnologias e sua relação com as culturas.

Quando traduzimos o empenho dos cineastas do Cinema Novo no desenvolvimento de uma estética cinematográfica brasileira que pudesse restabelecer uma ligação com a cultura e a identidade do país, estamos associando essa empreitada à configuração de um sujeito sociológico, como aparece descrito por Hall (1992) no seu segundo exemplo. A questão primordial ressaltada por alguns cineastas do movimento em questão se relaciona ao fato de que, para eles, a edificação de uma consciência politizada que pudesse unificar o povo e faz-lo lutar contra as auguras de um governo nocivo e do imperialismo vigente estaria, primeiramente, na conexão que deveria ser estabelecida com a cultura de um Brasil profundo e autêntico.

Ambos os filmes de Nelson Pereira dos Santos intentam sobre a revelação de características pertencentes a um Brasil intimista que deve ser encontrado nas camadas populares. Os sujeitos protagonistas dos filmes *Rio, 40 graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963), sofrem por estarem à margem da sociedade a qual eles pertencem, e é exatamente através dos problemas enfrentados por eles que encontramos símbolos que nos auxiliam na busca por uma definição da cultura em cada espaço ressaltado nos filmes em questão, porque a paisagem

também atua como protagonista, seja no campo ou na cidade, onde as relações sociais traduzem o cotidiano. Segundo Raymond Williams (1989, p. 397):

Em todas essas relações sociais concretas e formas de consciência, concepções do campo e da cidade, muitas vezes de um tipo mais antigo, continuam a atuar como interpretes parciais. Mas nem sempre percebemos que, em seu direcionamento geral, elas representam posicionamentos em relação a um sistema global.

Figura 34 - Copacabana, 1955.



Acervo: Erich Joachim Hess⁸⁴.

Foto 35: Orla de Copacabana, 2020.



Acervo pessoal.

O explorar da memória das cidades permite incorrer sobre a paisagem urbana que se modifica ao longo do tempo e sobre em qual medida ela funda o pertencimento, partindo do pressuposto de que a memória é uma “evocação do passado” (CHAUÍ, 1998, p. 125). No garimpo realizado em busca de significados que possam traduzir traços da cultura e da identidade no filme *Rio, 40 graus* somos apresentados ao Rio de Janeiro da segunda metade da década de 1950 (figura 34), onde os cartões postais (figura 35) definem a capital da República para o mundo, e do deslumbre natural, define-se uma memória emocional baseada na paisagem e na geografia que, segundo Beatriz Helena Furlanetto (2014, p. 79): “A geografia emocional refere-se à experiência emocional e à leitura sensível dos lugares, às sensações e aos sentimentos que integram as paisagens”.

O evocar dos espaços específicos da então capital federal de 1955 no filme traduz o interesse de desenvolver uma narrativa fílmica que represente o espaço se associando aos garotos que vendem amendoim. Entendendo que o realçar dos problemas enfrentados pelos meninos acaba sendo mesclado à paisagem considerada perfeita, traduzindo deformidades que brotam do seio da “cidade maravilhosa” na qual os meninos surgem em espaços aos quais eles

⁸⁴ *Rio antigo*. Disponível em: < <https://twitter.com/ORioAntigo/status/1164222367297675264/photo/1> >. Acesso em 31/01/2022.

não deveriam pertencer. Voltamos mais uma vez à questão da segregação urbana, como afirma Rolnik (1995, p. 40): “[...] é como se toda cidade fosse um imenso quebra-cabeças, feito de peças diferenciadas, onde cada qual conhece seu lugar e se sente estrangeiro nos demais”.

Os meninos pertencem ao morro, são da comunidade do Morro do Cabuçu, e no exercício de trabalho em que os mesmos se deslocam pelos pontos turísticos, acabam sendo hostilizados e/ou expulsos por pessoas que reagem contra a presença deles. O princípio da cidadania é ressaltado em diferentes episódios no decorrer do filme, como no momento em que assistimos ao estádio de futebol no qual um dos meninos é barrado ou na expulsão de Paulinho do zoológico municipal, um perfil excludente que se faz presente em demasia no sentimento dos personagens urbanos, os quais recusam o princípio de cidadania, já que, segundo Milton Santos (1992, p. 113): “[...] o valor do indivíduo depende do lugar onde ele está e que, desse modo, a igualdade dos cidadãos supõe, para todos, uma acessibilidade semelhante aos bens e serviços”.

O Brasil de *Rio, 40 graus* é de belezas naturais, de praias, mas também é de futebol, samba e carnaval. A fusão de tais elementos traduz uma identidade que se consolida em todo o mundo, mas que não define a complexa formação do povo brasileiro. É a respeito disso que o Cinema Novo vai se debruçar, porque para os cineastas é a busca dessas raízes que vai impedir o novo colonialismo deflagrado na modernidade. O colono vai perdendo seus costumes ao assimilar os costumes que são impostos, deixando de falar uma língua que lhe é nativa, ou praticar um conjunto de gestos que lhe são familiares, adotando assim uma identidade que acaba por excluir traços de sua cultura, demonstrando um complexo mecanismo que envolve relações de poder. Como afirma Kathryn Woodward (2000, p. 18):

Todas as práticas de significação que produzem significados envolvem relações de poder, incluindo o poder para definir quem é incluído e quem é excluído. A cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade.

Por isso o cinemanovismo optava por um discurso decolonial que buscasse encontrar no próprio povo um conjunto de referências que enobressem sua própria identidade cultural, alicerçando as bases da tomada de consciência. As relações de poder que definem os excluídos e os incluídos dentro das relações sociais traduzem o pensamento libertário nas tramas analisadas. E aqui tentamos ressaltar por meio da memória da cidade que diz respeito

às lembranças que permanecem eternizadas na paisagem de um determinado lugar, porque essa fusão de elementos criam uma representação⁸⁵.

Compreendendo, dessa forma, o lugar de uma cidade que repousa muitas vezes no imaginário, frente aos processos sociais do tempo e do espaço, visto que é dessa relação que intentamos refletir sobre os locais de feitura dos filmes como criações de seus realizadores que visualizavam o avesso do social, criando um quadro do real:

Por que resistir à tentação do imaginário? As pessoas acreditavam naquilo que queriam ver, e o Rio apresentava aquela situação de fachada, de teatralização da vida, distorcendo o real ou, então, ignorando o lado incômodo da existência. (PESAVENTO, 2002, p. 227)

Em *Vidas Secas*, por sua vez, temos uma composição de espaço que é ditada pela seca e escassez que é vista em todo o ambiente. A temperatura também é um elemento que em ambos os filmes passa a ser ressaltado em demasia, seja nas praias cariocas ou na Caatinga no sertão nordestino. A presença da luz forte em ambos os espaços em que se vê o desenrolar das histórias traduz a relevância da temperatura dos trópicos, onde o Rio de Janeiro e o interior do sertão nordestino representam um Brasil singular, de variados meios físicos e naturais que passam a servir ao modelo cinemanovista reafirmando o estigma da chamada “originalidade brasileira”. Tese essa antes sustentada por autores como Gilberto Freyre (2000a, p. 88), que faz uso do conceito de trópico, com o intuito de determinar aspectos relacionados à formação da sociedade, atentando-se para aspectos da natureza e do espaço, reafirmando o papel do clima e sua influência, sobre o qual:

[...] é impossível negar-se a influência que exerce na formação e no desenvolvimento das sociedades, senão direta, pelos efeitos imediatos sobre o homem, indireta pela sua relação com a produtividade da terra, com as fontes de nutrição, e com os recursos de exploração econômica acessíveis ao povoador.

O debate implementado por Freyre reflete sobre o passado colonizador brasileiro, e sobre quais aspectos o processo de organizador da colônia portuguesa se relacionava com a problemática existente na terra descoberta, em se tratando das condições mesológicas tropicais. Essa análise acerca do meio e sua colaboração com a formação social do povo,

⁸⁵ Vale ressaltar que Milton Santos (1994, p. 69-70) adverte sobre os conceitos de “memória da cidade” e “memória urbana”, sendo o urbano tido como o abstrato, o externo, enquanto que a cidade diz respeito ao concreto, ao interno.

embora criticada por muitos estudiosos, serviu de inspiração para muitos cineastas pertencentes ao movimento que desejavam penetrar nas entranhas desse Brasil profundo e nativo, como foi o caso de Glauber Rocha (2004, p. 362), em texto de 1977:

Gilberto Freyre (e Josué de Castro), cuja redescoberta é o último Fogo de Zeus nesta Patrya Neurotyzada pela “usura vil” (Luís de Camões) – revela como índios, negros e trabalhadores foram colonizados por uma ideologia louca, a portuguesa, onde índios e sobretudo negros entraram como argamassa fundamental sem “Direitos Humanos” não restabelecidos mesmo depois da abolyção [...]

As interpretações de Gilberto Freyre sobre a sociedade brasileira se tornaram valiosas para o cinema de Glauber Rocha que buscava revelar de forma ampla o conjunto de relações existente entre as camadas sociais brasileiras, expondo uma cultura híbrida que tenta se desvincular da condição de escravidão moderna dos ideais capitalistas. Essa representação teria plena interligação com a proposta de cinema desenvolvida por Glauber, a qual tende a discutir o coletivo através de um debate político simbólico.

E mesmo que o ponto de vista de cada cineasta pertencente ao movimento cinematográfico se expresse de forma particular em seus filmes, o que não poderia deixar de ser diferente, é inegável o consenso geral que reúne as ideias gerais do grupo em criar um cinema que busque relacionar tais aspectos em sua elaboração.

O que retumba historicamente na filmografia geral é a forte expressão da ideia de paisagem que deve estar unida ao conjunto estético geral da trama, buscando revitalizar elementos que resistem ao tempo na tentativa única de lhes dar nova roupagem, informado em demasia que os problemas outrora vistos prosseguem se fazendo presentes e que o complexo jogo simbólico representacional do cinema permite reconhecer a existência de um microcosmos de sentidos diversos mediante sua linguagem.

Figura 36 - Festa de Santo na Capela de Nossa Senhora das Brotas, 1955.



Fonte: *Vidas secas* (1963).

Figura 37 - Capela de Nossa Senhora das Brotas, 2021.



Fonte: Acervo pessoal.

Assim como temos relações de trabalho sendo exercidas no drama carioca envolvendo os vendedores de amendoim, em *Vidas Secas* também acompanhamos uma vertente bem particular do drama que se passa na região sertaneja. O personagem Fabiano incorpora as características que traduzem a relação entre campo-cidade na qual o latifundiário representa os interesses particulares de sua classe, ao lado de interesses do Estado, como visto na figura do cobrador de impostos.

O único momento em que a inserção da comunidade se faz presente é na sequência da festa de santo, quando assistimos a Fabiano e sua família indo até a igreja (figura 36), e, em seguida, transitando com roupas novas em meio aos demais moradores da localidade. A estrutura da Capela de Nossa Senhora das Brotas (figura 37) foi escolhida por Nelson Pereira dos Santos por ser bastante antiga, o que, no período da produção do filme, casava com a proposta de desenvolvimento das cenas em locais considerados mais rurais do que o centro do povoado de Minador do Negrão, na época distrito de Palmeira dos Índios, onde a maior parte do filme é rodada.

O interesse estava no arcaico que transfigurasse o período em questão e se situasse no próprio tempo histórico em que se desenvolve a história, nesse sentido,

[...] o rural que se quer na tela é justamente o atrasado, o abandonado, a mercê da miséria extrema, aquele para o qual o pensamento desenvolvimentista receitava industrialização e desenvolvimento, fazendo equivaler a ideia de pobreza à de pré-capitalismo, no limite, resquícios de relações feudais. (TOLENTINO, 2001, p. 147)

As forças que se fazem presentes neste ambiente se imbricam com a própria condição histórica da região Nordeste na qual o coronelismo moldou o perfil da sociedade ruralista. Remetemo-nos neste ponto a Raymond Williams (1989, p. 389): “O grau em que a realidade do trabalho humano se inclui na observação de um meio rural economicamente ativo é também, como já vimos, historicamente condicionado”.

Essa constatação parte da reflexão realizada sobre os meios de produção orientados por uma demanda capitalista que recria a cidade e dita a fórmula de organização do trabalho, o que, posteriormente, por meio da demanda produtiva, origina o urbano. O reconhecimento de um processo histórico que marcou o desenvolvimento de grupos que detinham o poder e grupos que foram relegados à servidão é o primeiro passo na fundamentação de um senso crítico que permita equilibrar a vida em sociedade.

Os limites que configuram os espaços sociais em ambos os filmes denotam invariavelmente a problemática das relações de trabalho e os antagonismos que são identificáveis por meio da configuração urbano-rural, favela-metrópole. E é sobre a relação social que se configura a identidade e sob a qual vemos os protagonistas das histórias aparelhados em épocas distintas, mas mantendo uma ligação por sofrerem problemas semelhantes em estruturas espaciais diferentes.

Como personagens despossuídos acabam sofrendo a dureza do meio em que vivem, buscando sobreviver em meio à luta diária. Os cinco jovens no Rio de Janeiro que evocam a condição de negro escravizado e, do outro lado, a família de Fabiano na Caatinga nordestina, que incorpora a herança “desses homens pobres livres do sertão nordestino [...] Sem ter nada de seu [...]” (TOLENTINO, 2001, p. 151).

Para a criação dos filmes discutidos foi necessário interagir com os espaços geográficos a fim de pintar um quadro no qual vigorassem as características necessárias para definir as tramas propostas, o que acabou por revelar anseios pertencentes aos cineastas que, em um período de efervescência política e social, optaram pela formalização de ideais artísticos que buscavam associar à luta travada entre as classes.

A dicotomia que se estabelece entre os espaços recriados na grande tela pelos filmes discutidos nos leva a refletir mais uma vez sobre a própria condição do povo frente ao conjunto de símbolos referenciados nas produções, visto que uma das questões primordiais que nos leva a indagar sobre a produção de filmes do Cinema Novo e o cenário audiovisual brasileiro do período em questão é se os filmes conversavam com o grande público e se a estética criada chegou realmente a inspirar a produção cinematográfica posterior.

3.6 O Cinema Novo de antes e de hoje: reflexões acerca da produção cinematográfica brasileira atual

Nesta última seção, serão abordadas algumas características finais sobre o Cinema Novo com o intuito de verificar se os filmes produzidos pelo movimento chegaram a desenvolver uma conscientização do grande público sobre problemática social brasileira e, também, se o seu modelo estético serviu de inspiração para os cineastas surgidos posteriormente. Para tanto, basearemos nossa discussão em depoimentos feitos por alguns críticos de cinema sobre a representação do movimento e também a partir de duas entrevistas realizadas com dois cineastas do período do chamado Cinema da Retomada: Luiz Carlos Lacerda e Beto Brant.

A primeira crítica feita pelos jornalistas no período de surgimento do movimento no Rio de Janeiro, no final dos anos de 1950, residia exatamente no conteúdo trazido pelos filmes que eram considerados complexos para o grande público. O que discutimos nos capítulos anteriores, a mescla entre características do *Neorealismo* italiano e do estilo de produção da *Nouvelle Vague*, não era reconhecido e nem muito bem aceito por boa parte dos críticos famosos que atuavam nos principais jornais brasileiros, como, por exemplo, a *Revista de Cinema*, de Belo Horizonte, que foi uma das primeiras a adquirir uma renovação no que tange à análise geral de uma produção cinematográfica, como pontua Xavier (2010, p. 391):

No início dos debates, prevalecia a ideia, entre seus vários articuladores, de que o valor de um filme está em conexão direta com a sua exploração dos recursos do próprio cinema. A questão central são as formas do realismo, e não o debate que opõe o cinema narrativo e experimental [...]. A revisão da teoria da montagem se especifica melhor como um debate sobre figuras de estilo: comenta-se a recusa do campo/contracampo e da decupagem clássica, com menções a William Wyler e Antonioni. Porém, somente na década de 1960 que as teorias de Bazin irão transpor-se concretamente na crítica de cinema brasileira.

A crítica cinematográfica na década de 1950 era de todo modo impressionista, baseada em critérios que não estavam relacionados necessariamente com as características profissionais do filme, sendo utilizada uma análise que estava muito mais preocupada em julgar o produto audiovisual. O que de fato vai ocorrer no final dessa década é o surgimento de uma crítica especializada, formada por intelectuais imbuídos de analisar o filme e em que medida o mesmo estabelecia conexão com a sociedade.

É dentro desse conjunto de mudanças que o Cinema Novo vai surgir orientado por uma premissa criacional e alicerçado por teorias marxistas cuja composição estética deveria

direcionar o olhar para sentidos mais amplos do meio social. Já discutimos anteriormente sobre a arrecadação de alguns filmes criados pelo movimento cinemanovista e também sobre a repercussão gerada em torno das exposições no Brasil e no mundo. A questão que objetivamos ressaltar aqui é se essa empreitada logrou êxito no sentido de consolidar seu modelo que se volta para o social ao ponto de inspirar as gerações posteriores de cineastas.

O filme que marca a principal mudança de critérios visuais e narrativos do movimento é *Rio, 40 graus*, em que Nelson Pereira dos Santos enveredou pelas entranhas do Rio de Janeiro, demonstrando o avesso da sociedade, com contornos semidocumentais e neorrealistas, como já demonstramos em capítulo anterior, faltando evidenciar mais precisamente o caminho pelo qual trafegou o cineasta paulistano para a fabricação de seu primeiro longa-metragem e sobre qual inspiração particular sua visão buscou o suporte necessário.

É basicamente sobre essa premissa que o documentário *Nelson filma o Rio* (2021), do cineasta Luiz Carlos Lacerda⁸⁶, objetiva incorrer. Tendo sido assistente de direção de Nelson Pereira em alguns dos seus principais filmes, tais como: *El justiceiro* (1967), *Fome de amor* (1968), *Um azyllo muito louco* (1970), *Como era gostoso o meu francês* (1971), *Quem é Beta?* (1972), e *O amuleto de ogum* (1974), ele acompanhou de perto o percurso de Nelson Pereira no Rio, como também o amadurecimento do movimento Cinema Novo em sua própria casa. Lacerda (2021) revelou em entrevista para esta pesquisa⁸⁷:

Eu conheci o Nelson quando eu tinha cinco anos de idade, porque o meu pai o João Tinoco de Freitas foi um dos produtores do *Rio, 40 Graus*, mas antes disso, quando o Nelson veio pro Rio, trazido pelo Ruy Santos, diretor de fotografia e que depois dirigiu alguns filmes. Ele veio pro Rio de Janeiro e conforme ele conta nesse meu filme, ele foi morar num estúdio que o meu pai tinha lá no Jacarezinho. Ele começou a trabalhar como assistente de direção pra poder ficar no Rio.

O produtor João Tinoco de Freitas, pai de Luiz Carlos Lacerda, foi produtor de *Rio, 40 graus* em 1955, mas já era bastante conhecido por filmes lançados na década de 1940, como: *Dois artistas: Portinari x Villa Lobos* (1943), *O Rio trabalha* (1943), *Jorra o aço em Volta Redonda!* (1943), e também pela produção ideológica de esquerda, como *24 anos de lutas – a história do Partido Comunista Brasileiro* (1945) e *Comício com Prestes* (1946).

⁸⁶ Luiz Carlos Lacerda já havia lançado o curta-metragem *Nelson filma*, em 1971, sobre a obra de Nelson Pereira dos Santos.

⁸⁷ Entrevista concedida via telefone em 12/12/2021.

O teor militante dos filmes marca o nascimento da vertente estética que viria a ser consolidada com o Cinema Novo, demonstrando que a base conceitual que invariavelmente consolidou o padrão determinante de alguns dos primeiros cineastas nascia da forte reflexão marxista. João Tinoco de Freitas ainda viria a fundar, ao lado de Ruy Santos, Oscar Niemeyer e Pedro Pomar a Liberdade Filmes, Produtora do Partido Comunista e, posteriormente, a 1ª Cooperativa de Produtores no Brasil⁸⁸.

O apartamento de João Tinoco de Freitas se transformou em um tipo de reduto que recebia, durante os anos de 1950, um grupo de amigos que notadamente viria a se transformar na base da produção cinematográfica de então, pelo menos no que diz respeito à base que orientava sua visão artística de forma crítica e social, com forte teor político. O apartamento se tornou reconhecido ao ponto de receber uma placa da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro.

Figura 38 - Placa em homenagem a João Tinoco de Freitas.



Placa de Patrimônio Cultural Carioca – João Tinoco de Freitas, Rio de Janeiro⁸⁹.

A migração de Nelson Pereira dos Santos de São Paulo para o Rio de Janeiro foi mobilizada não apenas pelo interesse em desenvolver o filme *Rio, 40 graus*, mas também por acreditar que a capital federal oferecia maiores possibilidades de produção em um cenário de desenvolvimento audiovisual na década de 1950 marcado pelo surgimento da TV Tupi Canal 3 em São Paulo e, em seguida, do canal 6, em 1951, no Rio de Janeiro. E isso ocorria enquanto os produtores e investidores da TV tentavam encontrar uma linguagem televisiva

⁸⁸ Revista virtual 351 Arte Magazine, *João Tinoco de Freitas, produtor e diretor de cinema, faz anos hoje*. Coluna de Luiz Carlos Lacerda. Disponível em: < <https://arte351.pt/art/2019/02/27/joao-tinoco-de-freitas-produtor-e-diretor-de-cinema-faz-anos-hoje/>>. Acesso em 31/01/2022.

⁸⁹ Revista virtual 351 Arte Magazine, *João Tinoco de Freitas, produtor e diretor de cinema, faz anos hoje*. Coluna de Luiz Carlos Lacerda. Disponível em: < <https://arte351.pt/art/2019/02/27/joao-tinoco-de-freitas-produtor-e-diretor-de-cinema-faz-anos-hoje/>>. Acesso em 31/01/2022.

que buscasse encontrar o povo, muito embora tenham encontrado apenas os que ocupavam demasiada classe social e que podiam adquirir um aparelho de TV.

Mas no caso particular do cinema, a tentativa de uma conversa com o povo através de uma fórmula artística sempre pareceu mais justa, e foi mediante esse pensamento que o nascimento da ideia que impulsionou grande parte dos filmes em questão nascia do trabalho de campo e da verificação intimista junto à comunidade, como explicou Lacerda (2021)⁹⁰:

E o Nelson conta nesse meu documentário que quando ele morava no estúdio ele, de noite, ia filar comida na casa dos eletricitas que moravam no morro (Morro de São Carlos), ele sempre teve uma relação com o povo, uma boa relação com as pessoas mais simplórias, era um cara muito legal, muito simples. E aí nessa ele começou a observar as vidas das pessoas no morro, e segundo o que ele conta nesse meu documentário ele teve a ideia do *Rio, 40 graus*. Ele conversou com meu pai sobre as primeiras ideias, os primeiros esboços do roteiro, e ele conta tudo isso nesse meu filme.

O retrato dos moradores do Morro do Cabuçu em *Rio, 40 graus* é feito de forma particular por Nelson e de acordo com anseios muito antes relacionados à sua própria conduta aventureira que o lançava no processo de feitura de seus filmes. Revelando uma estrutura de produção de cinema mais humanista, que acompanha a estética cinemanovista e se organiza no Rio de Janeiro, alimentada pela profunda identificação com as camadas populares e o debate acerca das relações de poder existentes no Brasil. Como evidencia Xavier (2001, p. 42): “[...] num retorno a espaços emblemáticos do Cinema Novo. Certos núcleos temáticos se recompuseram, como a questão da identidade nacional, e permaneceu o recurso a esquemas alegóricos na representação do poder”.

O discurso social que se faz presente no final da década de 1950, antecedendo o Golpe Civil-Militar que por vezes visto no discurso dos intelectuais e artistas, fazia-se presente não apenas pelo viés de atribuição ao modelo neorrealista italiano dos pós-guerra que realizava uma análise do social e da problemática cotidiana e política, mas com a própria conjuntura do grupo que realizava a militância para o partido na qual as ideias revolucionárias permeavam o próprio ambiente familiar. Como evidencia Lacerda (2021)⁹¹:

Eu me chamo “Luiz Carlos” não é por acaso, o meu pai era amigo do Prestes. Ele e o Ruy Santos, quando as mulheres estavam grávidas, a minha mãe também, eles combinaram que se fosse mulher seria Olga e se fosse

⁹⁰ Entrevista concedida via telefone em 12/12/2021.

⁹¹ Entrevista concedida via telefone em 12/12/2021.

homem era Luiz Carlos, e realmente eles tiveram uma filha menina e chamaram de Olga.

Ruy Santos é considerado um dos expoentes do cinema militante de esquerda brasileiro na década de 1940. Foi preso em 1948 pela polícia política brasileira⁹², tendo grande parte do seu acervo apreendido nesse período, demonstrando o empenho dos departamentos estatais em coibir qualquer prática política considerada subversiva, e que, no caso de Santos, era agravada devido a sua ligação estabelecida com o Partido Comunista.

A perseguição a grupos considerados inimigos do Estado sempre foi uma realidade em diferentes épocas da história política brasileira, mas o que de fato ocorre nesse período e que será extremamente visível nas décadas posteriores é a investigação de grupos pertencentes à esfera da arte, sobretudo aos que tinham algum tipo de contato com os representantes comunistas. Isso prossegue em todo período dos anos de 1950, tornando-se mais efetivo após 1964.

A crítica de cinema que havia amadurecido a análise sobre a produção nacional se transformou em fator-chave no processo de reconhecimento do que era realizado no Brasil, mas, como mencionado no capítulo anterior, a partir de recortes de jornais e revistas, existia um grupo de jornalistas que tecia comentários severos contra a produção cinemanovista, sobretudo dos que representavam o então INC:

O INC reuniu toda uma crítica, a começar pelo presidente que era o Muniz Viana, toda a crítica de direita que metia o pau no Cinema Novo, o Ely Azeredo, Muniz Viana, Salvyano Cavalcanti de Paiva, essa gente toda. Eu fui convidado pelo Jurandir de Noronha que era um documentarista, também amigo do meu pai de muitos anos, depois do *Fome de amor* eu fiquei sem trabalho e o meu pai disse: “Vai procurar o Jurandir”, e ele trabalhava no INC e estava começando na produção do *Panorama do cinema brasileiro*, aí me contratou pra trabalhar como assistente dele, e eu reaproximei o Salvyano do Nelson porque ele queria fazer uma matéria na época do *Fome de amor*, ele foi lá visitar as filmagens em Angra, mas esse pessoal durante a produção do panorama, eles não queriam botar os filmes do Cinema Novo de jeito nenhum, pra você ter uma ideia o filme termina com *O pagador de promessas*, como se fosse assim do cinema brasileiro, e o Cinema Novo eles acabaram não passando, não podiam deixar de falar do *Vidas secas*, *Rio*, *40 Graus*, agora graças a insistência do Jurandir de Noronha que não era dessa opinião que o Cinema Novo era uma merda, entendeu? (LACERDA, 2021)

⁹² O Departamento de Ordem Política e Social (DOPS), criado em 1924 com o objetivo de prevenir e combater crimes de ordem política e social.

A recusa pela não inserção dos filmes cinemanovistas no *Panorama do cinema brasileiro*, como é mencionado por Lacerda em seu depoimento, reforça o conjunto de problemas que se fazia presente e que repousava na falta de interesse dos organizadores do INC em permitir que as produções tivessem participação, devido à vertente político-ideológica de esquerda dos seus idealizadores.

A mesma censura não veio a ocorrer entre os críticos das revistas de cinema da França que desejavam compreender os caminhos que levaram à criação do Cinema Novo. Muitos dos críticos desejavam compreender como era possível fazer cinema em países como o Brasil, com pouco investimento, com dificuldades de diferentes níveis e que ainda sofriam boicote e sabotagens por parte de produtores estrangeiros e demais investidores, mas o que de fato pode ser mencionado é o interesse mútuo nesse período, como afirma Figueirôa (2004, p. 92):

Todas as revistas publicaram, ao menos uma vez, um vasto dossiê sobre o Cinema Novo brasileiro. Elas procuraram estabelecer um panorama da cinematografia brasileira com o desejo de reunir informações até ali dispersas. O ponto comum desses dossiês é o cuidado de situar o cinema brasileiro historicamente e recensear os principais realizadores e seus filmes. Os mais detalhados foram aqueles das revistas de cineclubes, pois eles apoiavam a formação dos animadores.

Os dossiês publicados continham descrição do filme, títulos organizados em filmografia, uma biografia do realizador e ainda referências históricas e culturais acerca dos assuntos abordados nos filmes. Todo um conteúdo criado para fornecer muito mais do que apenas uma breve nota crítica sobre o filme, mas também descrever, em especial, aspectos singulares que permitiam conhecer o percurso do criador e detalhes que reavivam a percepção sobre a cultura e a produção audiovisual brasileira.

No que diz respeito ao Cinema Novo, que buscava se encontrar em meio aos circuitos exibidores mundo afora, o debate que pusera aspectos notadamente precisos das produções e da representação social que se intencionava adquirir se mostrou valioso. A incursão desse cinema pela Europa acabava encontrando outros modelos de cinema que o haviam inspirado, muito embora o modelo brasileiro tenha se fabricado de forma deveras particular, conclamando um tipo de cinema tropicalista em que a América Latina se situava como independente do resto do mundo.

A forte expressão desses valores se tornou valiosa no decorrer das décadas até o período do Cinema da Retomada (1995 – 2002)⁹³, tendo sido um modelo de inspiração e referência entre diferentes cineastas que construíram uma estética pessoal, defendendo critérios estilísticos mais livres. Como no caso do cineasta Beto Brant (2021)⁹⁴:

O cinema novo influencia diversas gerações e continua influenciando, sendo uma referência forte para o cinema. Politizado, com um arrojo estético e com uma confiança na linguagem. A gente foi semeando, tem essa coisa no DNA do cinema brasileiro de querer inventar, fazer uma linguagem, criar algo novo. E isso foi muito claro na minha geração. Na minha época a gente via Cacá Diegues, Nelson Pereira, Leon Hirszman, o Walter Lima Jr., Arnaldo Jabor, Saraceni, o próprio grande Glauber.

Beto Brant, que é um dos principais cineastas da “Geração Paulista” dos anos 1990, faz parte de um grupo de realizadores que surge em um período reconhecido pelas produções de curtas-metragens e videoclipes. Este período é também marcado pelo baixo número de produções, o que foi agravado após o fechamento da Embrafilme no governo do presidente Fernando Collor.

A história do cinema brasileiro pode ser reconhecida através de seus ciclos que criam em sua conjuntura uma cronologia dos principais períodos de desenvolvimento de suas produções, sendo, dessa forma, a título apenas de breve reconhecimento de sua linha do tempo, sistematizada da seguinte forma: a Belle Époque (início do século XX), o período da Cinédia (1920), a época da Atlântida Cinematográfica (1940-1950), a Vera Cruz (1950), o Cinema Novo (1955-1960), o Cinema Marginal (1960-1970), o período da Embrafilme (1969-90), o cinema da Boca do Lixo (décadas de 1970-1980), o Cinema da Retomada (1995-2002).

Em cada ciclo em particular é possível verificar o empenho dos profissionais em desenvolver mecanismos que possibilitassem sobreviver em meio às dificuldades referentes à produção audiovisual no Brasil. As batalhas travadas em cada período em questão revelaram problemas que se voltavam para o financiamento e distribuição dos filmes, bem como o tipo de diálogo existente entre Estado e classe de profissionais do audiovisual. Sobre o percurso conduzido pelas lideranças da produção cinematográfica afirmou Beto Brant (2021)⁹⁵:

⁹³ Que não dizia respeito a uma nova proposta estética, nem está relacionado a um movimento organizado pelos cineastas, referindo-se assim às novas condições de produção cinematográfica surgidas na década de 1990, implementadas pela política cultural baseada em investimentos fiscais. (NAGIB, 2002).

⁹⁴ Entrevista concedida via telefone em 29/11/2021.

⁹⁵ Entrevista concedida via telefone em 29/11/2021.

O que tem hoje é que a gente desenvolveu uma mobilização de classes desde o Congresso do Cinema Brasileiro, em Porto Alegre. Estava o Gustavo Dahl naquela época conduzindo os trabalhos, as lideranças, o Manoel Rangel já era um jovem aspirante ali, muito bem articulado aparecendo, você tinha também o Leopoldo Nunes que era um cara muito militante. Muita gente ali através das décadas foi formulando uma política de organizar o fomento, de divulgação de discussão e depois com muito empenho do “Barretão” (Luiz Carlos Barreto) que era a pessoa que entrava dentro do Congresso pra pressionar, pra conversar, mas aí tentava organizar.

O III Congresso de Cinema Brasileiro (III CBC) ocorreu em Porto Alegre, em junho de 2000, tendo sido presidido pelo cineasta Gustavo Dahl e, pela primeira vez em sua história, teve a participação não apenas de cineastas, produtores e técnicos, mas também de exibidores, distribuidores e representantes de emissoras de TV. Entre as principais resoluções previstas estavam a continuidade do CBC e a criação de um órgão gestor das atividades cinematográficas, que seria a ANCINE.

A reflexão feita sobre cada período em questão expõe uma batalha travada em todo o percurso de desenvolvimento da produção de cinema no Brasil. Em cada ciclo é possível observar os meios pelos quais a atividade foi gerida, e como a classe de profissionais trabalhou no sentido de organizar um debate que viesse a expor e sanar problemas. Um dos fatores que acabou por singularizar o movimento Cinema Novo foi justamente o fato dele ter nascido de uma inquietação militante e revolucionária que não apenas ousava lutar contra as imposições que tolhiam a iniciativa de se fazer cinema no Brasil, mas que também buscou se empenhar na procura de uma estética particular desse cinema, a qual pudesse definir e demonstrar a sua própria essência cultural.

A principal preocupação existente entre os profissionais e o meio artístico já empenhado com as políticas de fomento há bastante tempo se volta atualmente para a questão sanitária referente à pandemia iniciada em 2020 e o quanto as modificações deflagradas pelo governo não acabaram por desfragmentar a pauta. O cenário de incertezas foi ampliado nos últimos anos, provocando a desestruturação de calendários de filmagens, cronogramas e contratos firmados com produtoras e distribuidoras. Segundo Beto Brant (2021)⁹⁶:

Eu estou aguardando os acontecimentos, saber o que vai acontecer aí pra frente. Tá difícil fazer cinema, a gente faz na garra, mas os equipamentos são caros e a gente vai tentando fazer. Como durante muitos anos foi feito na Argentina, fazia um pouco aqui, depois lá e ia fazendo, em um período que

⁹⁶ Entrevista concedida via telefone em 29/11/2021.

não tem fomento, que não existe uma política pública, mas o cinema não morre, as pessoas continuam fazendo de um jeito ou de outro, tem muita garra nisso aí.

O debate envolvendo a política de fomento no Brasil põe em xeque a própria conjuntura da gestão política que ocupa os cargos naquele determinado momento, visto que deve existir empenho e uma política inclusiva e transparente entre os representantes do governo para que os implementos sejam realizados. A ANCINE deve manter uma política de debate e articulação junto a setores do audiovisual sem que haja “filtros” nas produções brasileiras e, dessa forma, escolhendo quem deve ou não receber o fomento público.

Os empecilhos criados pelo atual governo do presidente Jair Messias Bolsonaro, no que tange à liberação de financiamento público destinado à produção audiovisual ou artística em geral são um grande exemplo de como a censura pode ser articulada de forma não violenta, como uma estratégia, nesse caso, destinada a impedir a realização de uma ideia, algo que ainda repousa na imaginação. Como propõe Renato Ortiz (2001, p. 114): “A censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação”.

A censura que se expressa por meio da criação de obstáculos e burocracias destinadas a impedir a realização do produto audiovisual sem dúvida marcou o período mais difícil entre os cineastas cinemanovistas que buscaram uma articulação com distribuidores do período em questão no intuito de furar o bloqueio imposto pelos proprietários dos locais de exibição. O debate que realçamos neste ponto está longe de ser resolvido, mas, de qualquer forma, faz-nos compreender questões relacionadas à dificuldade em se desenvolver no Brasil uma cultura de consumo maior da produção audiovisual, o que auxilia na compreensão da identidade. Sobre os percalços gerados pela censura e provenientes das salas de exibição no Brasil, esclareceu Lacerda (2021)⁹⁷:

Então essa censura não é só a censura política dos regimes autoritários e obscuros, é uma censura também do espaço do colonialismo cultural como uma questão econômica e financeira. Nós tínhamos que ter uma lei pra passar os nossos filmes, nós vivemos em um território sitiado pelo cinema norte-americano. Mesmo assim a lei permite que o exibidor escolha o filme pra exibir, a produção dos filmes brasileiros tem chegado a mais de 100 filmes por ano, e temos a obrigatoriedade de passar 28 dias de filmes brasileiros nos cinemas. Aí o exibidor escolhe qual é o filme que ele quer pra cumprir a lei, sabe quais são? Essas comédias quaisquer, aí nós não temos espaço, tem um cinema que escolhe passar os filmes independentes, aí tem

⁹⁷ Entrevista concedida via telefone em 12/12/2021.

um horário que escolhe que é às 10:00 da manhã, ou às 06:00 da tarde, numa cidade grande feito o Rio de Janeiro ou São Paulo, uma cidade grande nesse horário ninguém vai ao cinema, às 21:30 que acaba às 23:00 no Rio e em São Paulo se você sair na rua tá arriscado a levar um tiro, então a gente continua com essa censura dos distribuidores.

Luiz Carlos Lacerda chama atenção para o chamado “colonialismo cultural” que se relaciona com a forma de alterar a cultura de um grupo por meio da manipulação dos meios de comunicação, fazendo assim com que ele seja, aos poucos, desapropriado dos seus bens culturais. Tanto o colonialismo cultural quanto a injustiça estética são fenômenos abordados pelo dramaturgo Augusto Boal (1931-2009) em algumas de suas obras, como *A estética do oprimido* (2009) e *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (1975). Obras que discutem a importância da cultura da América Latina e como o imperialismo norte-americano é nocivo e excludente, tendo criado estereótipos depreciativos dos povos que passaram a vigorar no imaginário social.

A exemplo de sua crítica contra o colonialismo, Boal (2009, p. 36) cita em sua obra a figura de Carmem Miranda e como Hollywood criou sobre ela um produto de referência do Brasil:

Culturas imperialistas e colonialistas devoram, digerem e devolvem elementos culturais dos países colonizados – somos obrigados a digerir, metamorfoseados, formas culturais que um dia foram nossas: Carmen Miranda e seus *shows* musicais em Hollywood durante a Segunda Guerra Mundial, equilibrando bananas e abacaxis na cabeça, é o exemplo mais transparente. Ela tinha consciência disso e cantava: – “Disseram que eu voltei americanizada...”. Tinha razão!

O discurso de Boal ainda enverada para os campos da injustiça social e liberdade, demonstrando o grau da desigualdade que pode ser gerada pela figura do opressor cultural. Tendo sido o fundador do *Teatro do Oprimido* que aliava o teatro à ação social, sua prática acabou sendo bastante difundida no Brasil e no mundo. Dirigiu o show *Opinião*, após o golpe militar, ao lado de artistas ligados ao CPC da UNE, criando assim um foco de resistência contra a repressão⁹⁸.

É sobretudo a partir desses discursos que podemos incorrer a respeito da produção artística nacional da década de 1960, que observa o Cinema Novo, o teatro e as artes em geral que buscavam afirmação em um país em constante imersão cultural capitalista, com um povo

⁹⁸ O show *Opinião* tinha a participação de Zé Kéti (A voz do morro), e foi citado no capítulo anterior.

dominado por conceitos imagéticos fabricados no exterior, o que desenvolveu certo preconceito em relação às formas originárias de sua própria sociedade. É claro que a comparação entre os períodos políticos se torna algo imprudente, visto que as características sociais, econômicas e artísticas de cada recorte de tempo reflete os anseios do momento em si, não podendo as mesmas serem resgatadas, imperando assim um exercício de elucidação da própria historiografia, sendo ela mesma nascida “do relacionamento de dois termos antinômicos: o real e o discurso” (CERTEAU, 1982, p. 6).

Este exercício de verificação do período histórico em que é produzido um filme nos remete mais uma vez a Marc Ferro (1971), que atenta para o fato de o cinema ser um produto de seu tempo, sendo algo situado fora do controle da produção ou mesmo do Estado, porque o filme carrega consigo uma tensão que lhe é própria, tanto pelos meios que o produzem quanto pelo poder que se opõe a sua criação, uma vez que “Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio-histórica que autoriza” (FERRO, 2010, p. 32).

Se direcionarmos este olhar para os filmes discutidos nesse trabalho, veremos criações que são frutos do debate da época que colocava a problemática social em discussão, mas na mesma época existiam outros cineastas que apresentavam histórias que se concentravam nos mesmos palcos rurais e urbanos sem, no entanto, interessar-se pelos mesmos temas relacionados à conjuntura social e política.

Ressaltando assim, o teor particular do Cinema Novo, nascido em um momento conturbado política e socialmente, fez surgir um grupo de jovens que ousou alimentar os seus sentidos artísticos e políticos através da força proveniente da cultura brasileira e, dessa forma, erguendo uma bandeira que conclamava a arte e a cultura brasileira como sendo os principais componentes de uma revolução que deveria eclodir notadamente através da imagem em movimento.

Como bem preconizou o cineasta Nelson Pereira dos Santos (SALEM, 1111 *apud* SANTOS, 1996, p. 45) em declaração dada em 1951 sobre os rumos do cinema brasileiro na época:

Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior, no árduo esforço de marchar para o progresso em meio a todo o atraso e a toda a exploração impostos pelas forças da reação.

Nesse sentido, a partir da discussão gerada sobre as memórias dos cineastas cinemanovistas e dos ciclos cinematográficos surgidos posteriormente podemos intentar que a problemática que se faz presente na composição da produção de cinema no Brasil prosseguiu e prossegue trilhando caminhos tortuosos, equilibrando-se sobre o passar do tempo sem, no entanto, abdicar de sua tarefa de legitimação de aspectos concernentes à sua cultura dispostos em seu espaço social e histórico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta tese percorremos uma trajetória de reconhecimento da produção cinematográfica brasileira, desde o início do século XX, a partir de sua gênese, até o nascimento da produção estética cinemanovista (1955-1960), atraídos pela própria essência da imagem em movimento que traduziu paixões e anseios particulares de seus idealizadores, onde os mesmos viram na própria concepção da imagem o grande aparato das mudanças preconizadas pela modernidade, e não apenas em termos de progresso, mas da partir a própria interpretação da humanidade. Neste ponto em particular, fomos buscar reflexão dentro dos próprios conceitos de identidade e cultura algo que pudesse balizar a nossa interpretação acerca da realidade social e da brasilidade. Foi dentro do grande aparato simbólico proveniente dos filmes *Rio, 40 graus* (1955) e *Vidas Secas* (1963) que foi possível nortear nosso debate feito à luz da Nova História, em que o objeto fílmico encontra-se respaldado pela prática investigativa.

Visualizamos o grande número de possibilidades analíticas existentes em uma obra fílmica, sendo as mesmas analisadas pelo viés da narrativa, do cenário, da produção, do público ou do tipo de governo do período em questão, entendendo dessa forma “que se pode chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa” (FERRO, 2010, p. 33).

A relação espaço-cenário-realidade nos auxiliou no processo de definição do campo analítico das fontes, permitindo o agrupar de novas ideias no que tange o objeto analisado. A investigação a partir de novos conceitos representacionais sempre foi principio norteador de todas as ciências, essa reflexão se faz presente dentro da atual concepção estrutural moderna, em que a imagem em movimento adquiriu singular destaque dentro de nossa vida cotidiana e acadêmica.

Sendo assim, debruçamo-nos sobre os filmes em questão, destacando características presentes em cada produção, os enredos propostos, perfis dos personagens e pontos de vista dos diretores, visando encontrar singularidades associadas à criação de estereótipos culturais em cada recorte espacial que serviu de palco para as histórias. Investigamos, ainda, discursos publicados por críticos em jornais e revistas acerca da produção de filmes do movimento, realizando também um levantamento memorialístico a partir de entrevistas com cineastas e pessoas inseridas nos elencos dos filmes destacados.

Dessa forma, incorremos sobre os filmes em questão pelo fato de eles terem inaugurado uma nova forma de orientação de produção inspirados pelo *neorealismo* italiano

do pós-guerra e, em parte, pela *Nouvelle Vague* francesa, promovendo o intercâmbio de ideias com teor político e social, apresentando temas que dialogavam diretamente com as camadas populares, versando sobre os seus problemas de forma intimista, desenvolvendo, assim, um conjunto simbólico representacional da cultura brasileira.

Há tempos essas concepções de espaço, narrativa fílmica e identidade cultural dentro da produção cinemanovista mereciam um estudo mais específico, como foi discutido ao longo do trabalho, onde a própria compreensão de sociedade por parte dos cineastas conclamava a conscientização da população sobre problemas relacionados à corrupção política, reforma agrária, má distribuição de renda, racismo, segregação socioespacial, entre outros, com um pano de fundo em que se reconhecia o Brasil de forma profunda.

Foi a partir desse contexto, o qual denota o perfil existente na produção do movimento em questão, que partimos para a identificação do período de seu florescimento, situado no final da década de 1950 e início de 1960, quando procuramos situar o contexto político-sócio-cultural. Dessa forma, encontramos características que ilustraram o caminho percorrido pelos idealizadores da nova linguagem de cinema, e percebemos como os mesmos interagiam entre si sobre a empreitada desenvolvida em meio à efervescência política que antecedeu o golpe militar.

Mas, para se chegar a um estágio de pleno reconhecimento da problemática trazida pelo cinema, no que tange à elucidação de aspectos referentes à cultura e à identidade do período em questão, enveredamos, inicialmente, por um caminho que identifica o percurso inicial da produção cinematográfica brasileira, intentando sobre o amadurecimento da linguagem e da compreensão do que era o filme para o público da época. Nesse sentido, começamos o trajeto pela produção do início do século XX, analisando a *Belle Époque*.

Diante desse recorte inicial, foi possível visualizar o caminho traçado pelos primeiros “artesãos da sétima arte” que, de forma rudimentar, foram aos poucos compreendendo o grande referencial representacional proporcionado pela imagem em movimento, sendo possível desenvolver, posteriormente, os esquemas relativos ao financiamento, produção e exibição dos produtos fílmicos, o que, de sobremaneira, fez com que toda uma cadeia produtiva se organizasse na virada do século, conclamando o cinema como uma indústria que simbolizava a própria modernidade.

Após a verificação desse percurso inicial, voltamos o nosso olhar para o percurso intelectual e artístico do cineasta Nelson Pereira dos Santos, considerado como o pioneiro da nova linguagem estética atribuída ao Cinema Novo. Verificamos sua trajetória como realizador e como militante de esquerda engajado com a arte e a representatividade política,

características estas que nortearam sua ótica sobre a fabricação de filmes notadamente voltados para o social por toda a sua carreira.

A partir desse precursorismo é que escolhemos dois dos seus primeiros filmes para auxiliar no reconhecimento do problema proposto. Foi através de *Rio, 40 graus* e *Vidas Secas* que pudemos visualizar um quadro representacional das características relacionadas com a identidade brasileira, e dentro desse exercício encontramos a forte referência do espaço geográfico pertencente à criação dos filmes, porque tanto o Rio de Janeiro e seus contrastes associados à favela-metrópole, quanto o Nordeste brasileiro e a relação Caatinga-ambiente rural forneceram um quadro de representação que conversava diretamente com os anseios ensejados pelas propostas do movimento. E mesmo que exista o exercício de criação de estereótipos até então considerados pejorativos sobre as características apresentadas em ambos os filmes, a significância alcançada tratou de alargar o debate sobre a cultura e a identidade brasileira do período, sendo essa reflexão uma das principais indagações a serem respondidas.

Seguindo essa proposta de identificação do trabalho realizado por Nelson Pereira, fez-se necessário discutir a relação nascida dentro dos cineclubes entre os cineastas, o tipo de discurso mantido entre todos e quais trabalhos mantiveram ligação com a proposta balizadora, pois é a partir da relação existente entre os pertencentes ao grupo que é possível identificar o *modus operandi* inerente às bases do movimento. Ressaltando que é só a partir da identificação dessas características e da principal motivação do grupo que é possível definir o engajamento político, fator decisivo no que tange à sua essência.

O mesmo processo de identificação das singularidades existentes entre os primeiros cineastas do movimento foi utilizado para responder a questionamentos referentes à crítica cinematográfica do período, pois os embates que se faziam presentes entre os cineastas (os quais também publicavam textos) e os críticos contrários aos filmes desenvolvidos por eles marcam uma das principais páginas do cinema brasileiro. A relação de confrontos e críticas desfavoráveis tecidas por jornalistas estavam muitas vezes relacionadas ao perfil ideológico dos cineastas que conflitava com o perfil conservador e anticomunista de jornais da década de 1950, e, posteriormente, de forma mais intensa durante o período do regime militar, após as alterações sofridas pelo Instituto Nacional de Cinema (INC).

A censura é algo que vigora em todo o percurso histórico relacionado à arte cinematográfica. Atentamo-nos para essa questão particular a partir da proibição de filmes até o boicote realizado por grupos que representavam distribuidoras estrangeiras. Isso nos auxiliou na busca de referências no tocante à dificuldade existente no Brasil em se

desenvolver cinema. Entendemos, assim, que os produtores e cineastas permaneciam reféns dos proprietários das salas de exibição que impediam o filme de ser exibido em um grande número de salas, fazendo com que o próprio público desconhecesse a produção brasileira.

Outro viés discursivo levantado por nós em nossa tese diz respeito ao espaço e à paisagem que são elementos por vezes ressaltados nos filmes. Este conjunto em si norteia uma parte de nossa reflexão, traduzindo esquemas simbólicos que auxiliaram os realizadores na construção do ritmo na narrativa, permitindo reconhecer a geografia do país como um recurso ilustrativo e crítico ao mesmo tempo.

Nesse sentido, enveredamos pelos campos da ciência geografia, com o objetivo de compreender o conceito de espaço e paisagem, e compreender também como a geografia cultural evoluiu no século XX, correlacionando-se a outras áreas do conhecimento humano, de modo que foi possível resolver questionamentos sobre o espaço e a interpretação do rural e do urbano onde a cidade se encontra como “uma personificação da modernidade, que atrai e seduz, mas, ao mesmo tempo, que aterroriza e faz recuar” (PESAVENTO, 2002, p. 231).

Para que fosse possível relacionar aspectos geográficos que definiam o recorte espacial foi necessário associá-los, observando diálogos entre personagens, planos de imagens, som e ritmo, com o intuito de melhor definir a conjuntura simbólica que se transfigura na tela. Visualizando que a arte “só pode ser compreendida nas suas relações mais profundas com a teoria dos signos” (BENJAMIN, 1994, p. 195).

O espaço social limítrofe representado pelos filmes nos permitiu acessar um grande campo de significação em que os signos dispostos podiam ser visualizados dentro de um contexto de segregação, tanto no que se condicionou na representação da favela, quanto na Caatinga, ambos espaços recriados imagetivamente na composição de cada filme e seu conjunto de símbolos.

O debate sobre a identidade buscou identificar elementos presentes nos filmes que se interligavam com os espaços e os personagens surgidos do interior das narrativas discutidas. E, no sentido de melhor definir nosso objeto, separamos o discurso histórico-científico do discurso que analisa a narrativa fílmica tradutora do objeto audiovisual como uma cadeia de signos dispostos na tela, objetivando assim uma melhor identificação metodológica dos pressupostos teóricos que embasaram nosso trabalho.

A interpretação do cinemanovismo como fonte inspiradora dos períodos posteriores ao da década de 1960 fez parte de nossa reflexão final, destacando os ciclos de cinema que surgiram durante as décadas seguintes em que a luta dos profissionais do setor audiovisual passou a ser implementada por um diálogo político mais engajado, fruto de batalhas voltadas

para a transformação do próprio perfil da produção audiovisual brasileira. Concluindo, assim, que os cineastas e o movimento conseguiram traduzir anseios políticos, artísticos e sociais, e demonstrar por meio das produções que era possível fazer cinema no Brasil, sobretudo com filmes com características culturais.

Por fim, fica evidente em nossa pesquisa que as potencialidades discursivas e analíticas resultantes da interpretação do espaço fílmico e seus signos são inúmeras em termos de representação do real e materialização do social, bem como que o Cinema Novo tratou de conduzir como bandeira de luta a tentativa de uma reeducação dos sentidos através da criação de um tipo de cinema o qual conversava com o social e que se nutria de características tipicamente brasileiras na formulação de sua estética. E, mesmo que essa tentativa tenha trazido à tona estereótipos culturais provenientes das regiões onde se transfiguraram as histórias, houve a ampliação do diálogo e da emergência sobre questões voltadas para o social, demonstrando um perfil de Brasil camuflado e uma identidade construída a partir da variedade dos contrastes.

Como vimos ser representado pela linguagem dos filmes em questão, a cultura e a problemática social passaram a protagonizar os enredos em um período no qual a censura política estava incumbida de perseguir artistas e intelectuais que ousavam traduzir seus anseios revolucionários. Os mesmos problemas que impedem as artes e o cinema de evoluírem ainda são visualizados na atualidade, muito embora seja grande o empenho de seus idealizadores em transmitir uma visão de mundo baseada em seus anseios políticos e sociais.

Com isso, deixamos aqui uma reflexão sobre a construção de um conjunto de sentidos que nos fez reconhecer o ambiente tangenciado na tela do filme como algo potencialmente alimentado pelas nuances interpretativas da cultura, presentes na paisagem e no território, determinando, assim, uma releitura da sociedade direcionada pela montagem e narrativa fílmica que nos convida a traduzir o próprio papel do cinema na configuração do que chamamos de realidade.

Acredito que o debate que evidencia o filme como fonte historiográfica foi alargado por esse trabalho, e mesmo que os escritos conclusivos se façam presentes em todo e qualquer trabalho de pesquisa, é mister que não tenhamos a intenção de encerrar o ciclo em si, mas tentar inspirar uma nova jornada repleta de movimento e emoção como a própria concepção do cinema deve ser.

REFERÊNCIAS

- AITKEN, S; DIXON, D. **Imagining geographies of film**. *Erdkunde*, v. 60, n. 04, 2006.
- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. Prefácio de Margareth Rago. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória**. Campinas: Autores Associados, 1999.
- AMADO, Jorge. Entrevista biográfica. *In: Jorge Amado: literatura comentada*. São Paulo: Abril, 1981.
- AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. 2. ed. Edições Texto & Grafia: Lisboa, 2004.
- ANDRADE, Joaquim. O Cinema de Joaquim Pedro de Andrade – Depoimento Especial – **Retrospectiva de Joaquim Pedro de Andrade organizada pelo Cineclube Macunaíma**. Rio de Janeiro, 1976.
- ANGEL, Pino. Imagem, mídia e significação. *In: LENZI, Lucia Helena Correa, et al. (org.) Imagem: intervenção e pesquisa*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2006.
- ARAÚJO, Inácio. **Cinema: O mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.
- AZEREDO, Ely. **As decepções do Transe**. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, p. 2, 10 de maio de 1967.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp, 1998.
- _____. Formas de tempo e de cronotopo no romance: ensaios de poética histórica. *In: BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- _____. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. **Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronotopo**. São Paulo: Editora 34, 2018.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, Elinaldo. **Panorama do cinema alagoano**. – 2. ed. Ver. E ampl. – Maceió: EDUFAL, 2010.
- BARROS, José D'Assunção. **A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier**. *Diálogos – Revista do Departamento de História e do Programa de Pós-Graduação em História*, vol. 9, núm. 1, UEM, Maringá. 2005, p. 125-141.
- BAZIN, André. **O que é o cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução: Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. **Rua de sentido único e infância em Berlim, por volta de 1900.** Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

_____. **Sobre arte, técnica, linguagem e política.** Traduções de Maria Luz Moita e Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio: T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1994.

BERNARDET, Jean Claude. 1980. **O que é cinema.** Primeiros Passos (9). São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia.** 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2008.

BILHARINHO, Guido. **Cem anos de cinema brasileiro.** Instituto Triangulino de Cultura, 1997.

Boal, Augusto. **A estética do oprimido.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BURKE, Peter. **A Escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia.** São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

_____. **A história dos acontecimentos e o renascimento da narrativa.** In: A escrita da História: novas perspectivas. BURKE, Peter (org.). São Paulo: Unesp, 1992.

_____. **Unidade e variedade na história cultural.** In: _____. Variedades de história cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 234.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** São Paulo, Bertrand do Brasil, 1989.

_____. **A distinção: crítica social do julgamento.** Porto Alegre: Zouk, 2007.

BURTON, Julianne. Helena Solberg-Ladd, **Cinema and Social Change in Latin America.** University of Texas Press, Austin Texas, 1986.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade.** São Paulo: Contexto, 2011.

CARDOSO, Ciro Flamarion. **Um historiador fala de teoria e metodologia: Ensaio.** São Paulo: Edusc, 2005.

CASTRO, Josué. **Geografia da Fome – O dilema brasileiro: pão ou aço.** São Paulo: Editora Brasiliense: 1963.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CERTEAU, Michel de. **A escrita da história.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHAUÍ, Marilena. **Convite à filosofia.** São Paulo: Ática, 1998.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa/São Paulo: Difel, 1989.

_____. **O mundo como representação.** *In:* Estudos avançados, 11 (5), 1991.

CORREA, JR., F. D. **Cinematecas e cineclubes: políticas e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/1973).** Mestrado em História, UNESP/ Assis, julho de 2007.

COUSINS, Mark. **História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno.** São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DEBS, Sylvie. **Cinema e literatura no Brasil – Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional.** Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 4. Trad. Suely Rolnik. – São Paulo: Editora 34, 2008.

DIAS, Rosângela. **O mundo como chanchada: Cinema e imaginário das classes populares na década de 50.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

DIEGUES, Cacá. **Vida de Cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DOSSE, François. **A história em migalhas: dos Annales à nova história.** Bauru: Edusc, 2003.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme.** Apresentação, notas e revisão técnica, José Carlos Avelar; tradução, Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: Um Olhar Neo-realista?.** Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

_____. **O neo-realismo cinematográfico italiano: uma leitura.** São Paulo: EDUSP, FAPESP, 1996.

FERRO, Marc. **História e cinema.** São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França.** Campinas: Papirus, 2004.

FOUCAULT, Michel. **De outros espaços.** Tradução Pedro Moura. Diacritics, Baltimore, v. 16, n. 1, 1986.

_____. Outros espaços. *In:* MOTTA, M. B. (Org.). **Estética: literatura e pintura, música e cinema.** Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa – 2. ed. - Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANCO, Renato. O cinema e a liquidação da arte. *In:* **A teoria crítica vai ao cinema.** EDUFES, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil.** Rio de Janeiro: Record, 2000a.

FURLANETTO, Beatriz Helena. **Paisagem sonora do boi-de-mamão no litoral paranaense: a face oculta do riso**. Tese de Doutorado em Geografia. UFPR, Curitiba, 2014.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GATTI, A. Cineclube. *In*: RAMOS, F.; MIRANDA, L. F. (Org). **Enciclopédia do cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, p.128, 2000.

GOMES TEIXEIRA, João Carlos. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. **Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte**. São Paulo: Editora da USP, 1974.

GONZAGA, Alice. **Palácios e poeiras: 100 anos de cinemas no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Record/Funarte, 1996.

GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho; GOULART, Sônia. **Cinema brasileiro: três olhares**. Niterói: EDUFF, 1997.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Suely. **Micropolíticas – Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 1986.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. 17. ed. [Trad. Adail Ubirajara Sobral; Maria Stela Gonçalves] São Paulo: Loyola, 1992.

_____. **A produção capitalista do espaço**. São Paulo: Annablume, 2001.

HIRSZMAN, Leon. **Entrevista à rádio Jornal do Brasil**, 29 set. 1981. Acervo Edgard Leuenroth/IFCH/Unicamp, fundo Leon Hirszman, grupo 2, subgrupo 16, série 41.

JAMBEIRO, Othon. **A TV no Brasil do século XX**. Salvador. EDUFBA, 2002.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão : início - fev.2006

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema brasileiro: das origens à retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LOBO, Eulália. **Rio de Janeiro operário: natureza do Estado, a conjuntura econômica, condições de vida e consciência de classe, 1930-1970**. Rio de Janeiro: ACESS Editora, 1992.

MARIE, Michel. **A Nouvelle Vague**. Revista Significação - USP, n. 19, 2003.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MEIRELLES, Renato; ATHAYDE, Celso. **Um país chamado favela: a maior pesquisa já feita sobre a favela brasileira**. São Paulo: Editora Gente, 2014.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MICELI, Sérgio. **Intelectuais e classe dirigente no Brasil: (1920 - 1945)**. São Paulo: Difel, 1979.

MODRO, Nielson R. **Nas entrelinhas do cinema**. 1. ed Joinville: Editora da UNIVILLE, 2008.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

MOTTA, Marly Silva da. **Rio, cidade-capital**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

MÜNSTERBERG, Hugo. A memória e a imaginação. *In*: XAVIER, Ismail. (Org.). **A experiência do cinema (Antologia)**. 1 ed. – Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2018.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada: Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. *IN*.: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **O eterno retorno**. (Textos de 1881). *In* Os pensadores. Abril cultural, 1974.

NORA, Pierre. **Entre memórias e histórias: A problemática dos lugares**. Revista Projeto Histórica, São Paulo, nº: 10, p.7 -29, dez/1993.

NÓVOA, Jorge & BARROS, José D'Assunção. 2. ed. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Apicuri, 2008.

NUNES, Francisco Romário. **Cartografias do espaço: as narrativas de Cormac Mccarthy traduzidas no cinema**. Tese. (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, 2020.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense 1985.

_____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2001.

ORTIZ RAMOS, José Mário. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50/60/70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

PAULINO, R.A.F. Cineasta da palavra (Entrevista com Ruy Guerra). **Comunicação & Educação**. 24 (ago. 2002), 60-78, 2002.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 3ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

_____. **Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias**. Revista Brasileira de História, vol. 27, nº 53. Jun 2007.

_____. **O imaginário da cidade. Visões literárias do urbano**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

_____. **Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano**. Revista Estudos Históricos, v. 8, n. 16, p. 279-290, 1995. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/download/2008/1147>>. Acesso em: 08 jul. 2022.

POLLAK, Michael. **Memória e identidade social**. In: Estudos Históricos. Vol. 5, nº. 10 Rio de Janeiro, 1992.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 117. ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV.** Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIO, J. do [Paulo Barreto]. **Cinematographo: crônicas cariocas.** Porto: Chardron de Lello & Irmão, 1909.

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

_____. **Revolução do Cinema Novo.** Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

ROLNIK, Raquel. **O que é a cidade.** São Paulo: Brasiliense, 1995.

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. *In*: CARVALHO, Glauber. ROSEVICS, Larissa (Orgs.). **Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo.** Rio de Janeiro: Perse, 2017.

SADLIER, Darlene J. **Nelson Pereira dos Santos.** Campinas, SP: Papyrus, 2012.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos, o sonho possível do cinema brasileiro.** Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção.** 4. ed. 2. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **O espaço do cidadão.** 2. ed. São Paulo: Nobel, 1992.

_____. **Pensando o espaço do homem.** 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

_____. **Técnica, espaço, tempo.** São Paulo, Hucitec, 1994.

SANTOS, Nelson Pereira dos. “**A hora da virada**”. **Entrevista concedida a Marcelo Beraba.** Rio de Janeiro: Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, 1975, p. 3-5.

SEGRETO, Marcelo. **A música de Rio, 40 graus.** Revista LaiKa. Publicação do Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual (Laica), grupo de pesquisa do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. <<http://www2.eca.usp.br/publicacoes/laika/?p=431>> Acessado em 24 de janeiro de 2022.

SILVA JÚNIOR, Ailton da Costa. **Cinema, imaginário e subjetividade: o filme Vidas secas e a construção de diferentes memórias**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2014.

_____. **A linguagem cinematográfica como instrumento interpretativo da realidade social**. Sinais, Vitória, n. 20, p. 117-132, jul./dez. 2016.

_____. **Os brasis de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos: Vidas Secas da literatura ao cinema**. Cordis. História e Cinema, São Paulo, n. 15, p. 3-18, jul/dez. 2015.

SILVA, Humberto Pereira da. **Glauber Rocha: cinema, estética e revolução**. Jundiaí: Paco Editorial, 2016.

SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Muad X, 2006.

SORLIN, Pierre. **Sociología del cine: La apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de cultura econômica, 1985.

_____. **Sociologie du cinéma**. Paris, Aubier, 1977.

SOUZA, Octavio. **Fantasia de Brasil: as identificações na busca da identidade nacional**. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

SCHVARZMAN, Sheila. **História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador**. Cadernos de Ciências Humanas – Especiaria. V. 10, n. 17, jan./jun., 2007, p. 15-40.

_____. **Humberto Mauro e as imagens do Brasil**. São Paulo: Editora Unesp.

THOMPSON, E. P. **Costume em Comum – estudos sobre a cultura popular tradicional**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **O rural no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. São Paulo: SESI-SP Editora, 2013.

VEYNE, PAUL. **Com se escreve a história; Foucault revoluciona a história**. Trad. de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. 4. ed. - Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982, 1992, 1995, 1998.

VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

WILLIAMS, Raymond. **O Campo e a Cidade na história e na literatura**. Trad. por Paulo Henrique de Britto. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica conceitual. *In*: SILVA, T. S. (org.) **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1991.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento – Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Bazin no Brasil. *In*: BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª edição – São Paulo, Paz e Terra, 2005.

_____. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

_____. **Sétima Arte: um culto ao moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ENTREVISTAS REALIZADAS

BARROS, Ivan Bezerra de. Depoimento [nov. 2021]. Entrevistador. Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios-AL, 2021. Entrevista gravada em vídeo.

BARROSO, José. [dez. 2021]. Entrevistador. Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios-AL, 2021. Entrevista via telefone.

BRANT, Roberto Garcia. Depoimento [nov. 2021]. Entrevistador. Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios-AL, 2021. Entrevista via telefone.

LACERDA, Luiz Carlos. Depoimento [dez. 2021]. Entrevistador. Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios-AL, 2021. Entrevista via telefone.

PEREIRA DOS SANTOS, Ney Sant'Anna. Entrevista [out. 2021]. Entrevistador. Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios-AL, 2021. Entrevista gravada por videoconferência.

VIEIRA, Jorge de Araújo. [nov. 2021]. Entrevistador. Ailton da Costa Silva Júnior. Palmeira dos Índios-AL, 2021. Entrevista gravada em vídeo.

FILMES ANALISADOS

RIO, 40 GRAUS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Mario Barroso, Ciro Freire Cúri e Louis-Henri Guitton. 1 DVD (100 min), P&B, 1955.

VIDAS SECAS. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Herbert Richers, Luiz carlos Barreto e Danillo Trelles. 1 DVD (103 min), P&B, 1963.

JORNAIS E REVISTAS

Jornal Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1963.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, nº 1, 01/01/1926, p. 29.

Jornal *O Estado de São Paulo*, Num. 18.330. São Paulo, 1929, p. 35.

Jornal Tribuna, Rio de Janeiro, 26/08/1964.

O Jornal, Alagoas, 24/08/2003.

Revista *Cinearte*, Anno I, Num. 1. Rio de Janeiro, 1926.

Revista *Cinearte*, Anno I, Num. 7. Rio de Janeiro, 1926.

Revista *Mapa*, Salvador (BA), ano 1, n. 1, p. 18-19, 1957.

PESQUISA NA INTERNET

Curta-metragem: **Como se morre no Cinema.** Disponível em:<
<https://vimeo.com/529395001>>.

FARIAS, ROBERTO. **Entrevista Roberto Farias.** Disponível em:<
<https://abra.art.br/blog/2012/02/26/roberto1/>>.

Revista virtual 351 Arte Magazine, **João Tinoco de Freitas, produtor e diretor de cinema, faz anos hoje.** Coluna de Luiz Carlos Lacerda. Disponível em:<
<https://arte351.pt/art/2019/02/27/joao-tinoco-de-freitas-produtor-e-diretor-de-cinema-faz-anos-hoje/>>.

Rio antigo. Disponível em:<
<https://twitter.com/ORioAntigo/status/1164222367297675264/photo/1>>. Acesso em
 31/01/2022.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Entrevista com Nelson Pereira dos Santos para o programa "Os mágicos", da Tv Educativa, em abril de 1978.** Youtube, 1978. Disponível em:<
https://www.youtube.com/watch?v=Dk5xe-YX4Bc&ab_channel=ArquivoNacional>. Acesso
 em 09/11/2021.

SANTOS, Nelson Pereira dos. **Roda Viva/Nelson Pereira dos Santos.** Youtube, 1999.
 Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=YcjPn49UK1w&ab_channel=RodaViva>. Acesso
 em 20/08/2021.

SOLBERG, Helena. **O Cinema Novo de Helena Solberg.**
<https://www.planocritico.com/fora-de-plano-72-o-cinema-novo-de-helena-solberg/>

SOUZA, Pompeu de, EMILIO, Paulo. **Nelson Pereira, Pompeu de Souza e Paulo Emilio debatem Vidas Secas.** Centro de Extensão Cultural de São Paulo, 1964. Disponível em:<<http://www.contracampo.com.br/27/debatevidassecas.htm>>. Acesso em 29/01/2022.

ZAITER, Massy. **Raoul Coutard, uma de las mayores referencias da Nouvelle Vague.** Cultura Fotográfica. Disponível em:<<https://culturafotografica.es/raoul-coutard/>>. Acesso em 23/09/2021.