

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
MESTRADO EM HISTÓRIA

CAROLINA ASTI SEVERO

CINEMA NOVO A PARTIR DA PERSPECTIVA DE GÊNERO:

AS MULHERES EM OS CAFAJESTES, OS FUZIS E OS DEUSES E OS MORTOS

(RUY GUERRA/1962/1965/1970)

Porto Alegre
2021

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

CAROLINA ASTI SEVERO

CINEMA NOVO A PARTIR DA PERSPECTIVA DE GÊNERO:
AS MULHERES EM OS CAFAJESTES, OS FUZIS E OS DEUSES E OS MORTOS
(RUY GUERRA/1962/1965/1970)

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção de grau de Mestre pelo Programa de
Graduação em História da Escola de
Humanidades da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Marlise Regina Meyrer

Porto Alegre

2021

CAROLINA ASTI SEVERO

CINEMA NOVO A PARTIR DA PERSPECTIVA DE GÊNERO:
AS MULHERES EM *OS CAFAJESTES*, *OS FUZIS* E *OS DEUSES E OS MORTOS*
(RUY GUERRA/1962/1965/1970)

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção de grau de Mestre pelo Programa de
Graduação em História da Escola de
Humanidades da Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof. Dra. Marlise Regina Meyrer

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Charles Monteiro - PUCRS

Prof. Dra. Karla Adriana Martins Bessa - UNICAMP

Porto Alegre

2021

Ficha Catalográfica

S498c Severo, Carolina Asti

Cinema Novo a partir da perspectiva de gênero : as mulheres em Os cafajestes, Os fuzis e Os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970) / Carolina Asti Severo. – 2021.

229 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Marlise Regina Meyrer.

1. Cinema Novo. 2. Ruy Guerra. 3. Cinema-história. 4. Estudos de gênero. 5. Violência contra as mulheres. I. Meyrer, Marlise Regina. II. Título.

AGRADECIMENTOS

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), por financiar e tornar possível a realização desta pesquisa.

À Marlise, pela orientação, pela iniciação nos estudos de gênero, por me apresentar à epistemologia feminista e por toda a parceria e paciência durante esta trajetória.

Ao professor Charles Monteiro, por ter aceito orientar meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no qual iniciei o meu estudo a respeito do Cinema Novo, e por continuar demonstrando interesse na pesquisa. E também pelo convite para participar do Grupo de Estudos em Cinema-história, o qual eu tenho orgulho de fazer parte da coordenação atualmente.

À professora doutora Karla Adriana Martins Bessa, que aceitou compor a banca examinadora.

À minha família, que, apoiando minha trajetória profissional, demonstraram compreensão e carinho nos momentos difíceis, assim como compartilharam comigo os momentos de comemoração. À minha mãe, Andréa, pesquisadora que admiro e de quem tenho um imenso orgulho. A meu pai, Charlie, que me apresentou não só o cinema enquanto arte, mas também as maravilhas do cinema brasileiro. À minha avó, Sirlei, grande mulher que sempre apoiou os meus estudos e que nunca deixou de mostrar o seu orgulho a mim. Ao meu irmão, Henrique, pela parceria e pelo interesse na minha pesquisa.

À Maria Helena Camara Bastos, que, tendo me orientado durante três anos e meio na Iniciação Científica (IC), foi responsável pela minha inserção no meio acadêmico e com quem eu tive a honra de ter aprendido os fundamentos básicos da pesquisa científica e do ofício do historiador.

Ao Alexandre, com quem eu tenho a alegria de compartilhar não só a coordenação de um grupo de estudos e tantos projetos, mas também uma amizade que tanto significa para mim.

Ao Pedro e ao Rafael, pela amizade desde os tempos do colégio.

À Milene, Tatiana, Marina, Laura, Gabriela, Renata, Fernanda, Helen, Alexandra e Letícia, mulheres incríveis que tanto me apoiam e acompanham a minha jornada.

Ao Ramon, por tanto me ouvir e por ter sempre acreditado em mim.

Ao Guilherme, pela amizade e pelo apoio desde a graduação.

Ao Eduardo, à Lídia, João, Helena, Guilherme, Adriana e Maria Vitória, por todo carinho e incentivo.

À Joana, por toda ajuda e amparo.

Ao Daniel, por ter me acompanhado desde a Iniciação Científica até a entrada no Mestrado.

Ao Maurício, por ter sempre prestado um excelente atendimento na secretaria e com quem eu fico muito feliz de ter iniciado uma amizade.

Ao professor Glênio Nicola Póvoas, que tanto me ajudou e acreditou na minha pesquisa.

À Gilka e Iara, por todo carinho e aprendizado.

À equipe incrível da Biblioteca Central da PUCRS, que muito me auxiliou durante os oito anos em que tive o privilégio de estudar nesta universidade.

RESUMO

Ao longo da primeira metade da década de 1960, o Brasil testemunhou um momento de renovação do meio cinematográfico, tendo como principal fator o desenvolvimento do Cinema Novo. Este foi um movimento cinematográfico formado majoritariamente por homens brancos de classe média e classe média alta, e situado no Rio de Janeiro. Tendo como objetivo filmes voltados para a crítica à realidade brasileira e realizados por meio de uma linguagem inovadora, o Cinema Novo revolucionou o cinema nacional. Contemporâneo à "revolução sexual" e ao fortalecimento dos feminismos, o movimento não teve como problemática a condição social das mulheres. Uma análise histórica, a partir da perspectiva de gênero, sobre como as mulheres foram inseridas nas narrativas cinemanovistas permite identificar de que forma os integrantes do movimento as compreendiam dentro da realidade brasileira que buscavam retratar. Desta forma, esta dissertação tem como objetos-fontes os três filmes que Ruy Guerra dirigiu e roteirizou enquanto cinemanovista: *Os cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1965) e *Os deuses e os mortos* (1970). Tem-se como objetivo geral identificar, através da análise de como as mulheres estão inseridas na narrativa, testemunhos sobre as relações e os arranjos de gênero do período. Como objetivos específicos, visa-se investigar de que forma as cenas de estupro e violência sexual são feitas e em que contexto ocorrem; e tendo em vista a recusa à fórmula hollywoodiana por parte do *Cinema Novo*, avaliar se as personagens femininas de Ruy Guerra são construídas como um contraponto às do Cinema Clássico. Baseando-se na teoria feminista do cinema, utiliza-se a análise fílmica para analisar as obras. Ao término da pesquisa, é possível perceber que os três filmes seguem a lógica patriarcal própria da ordem de gênero da sociedade brasileira da época, apresentando a violência e a violência sexual contra as mulheres como fenômenos próprios e naturais do comportamento masculino.

Palavras-chave: Cinema Novo. Ruy Guerra. Cinema-história. Estudos de gênero. Violência contra as mulheres.

ABSTRACT

Throughout the first half of the 1960s, aiming at films focused on the critique of Brazilian reality and made using an innovative language, Cinema Novo revolutionized national cinema. Cinema Novo was a cinematographic movement formed mainly by white men of the middle class and upper middle class, located in Rio de Janeiro. Contemporary to the "sexual revolution" and the strengthening of feminisms, the movement did not have the social condition of women as a problem. A historical analysis, from a gender perspective, on how female characters were inserted in the cinemanovista narratives, allow to identify which form the members of the movement understood women within the Brazilian reality that they sought to portray. In this way, this dissertation has as objects and sources the three films that Ruy Guerra directed and scripted as a cinemanovista: *Os cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1965) and *Os deuses e os mortos* (1970). The general objective is to identify, through the analysis of how women are inserted in the narrative, testimonies about the gender relations and the gender arrangements of the period. As specific objectives, we aim to investigate how the scenes of rape and sexual violence are made and in what context they occur; and in view of Cinema Novo's refusal of the Hollywood formula, assess whether Ruy Guerra's female characters are constructed as a counterpoint to those of Classic Cinema. Based on the feminist theory of cinema, film analysis is used to analyze the films. At the end of the research, it is possible to notice that the three films follow the patriarchal logic inherent to the gender order of Brazilian society at the time.

Key-words: Cinema Novo. Ruy Guerra. Cinema and history. Gender studies. Violence against women.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Propaganda de Os cafajestes.....	100
Figura 2: Cena de Os cafajestes. Produção: Magnus Filmes.	133
Figura 3: Cena de Os cafajestes. Produção: Magnus Filmes.	136
Figura 4: Cena de <i>Os cafajestes</i> (1962). Produção: Magnus Filmes.....	139
Figura 5: Cena de <i>Os cafajestes</i> . Produção: Magnus Filmes.....	141
Figura 6: Cena de <i>Os cafajestes</i> . Produção: Magnus Filmes.....	142
Figura 7: Cena de <i>Os cafajestes</i> . Produção: Magnus Filmes.....	145
Figura 8: Cena de Os cafajestes. Produção: Magnus Filmes.	147
Figura 9: Cena de <i>Os cafajestes</i> . Produção: Magnus Filmes.....	150
Figura 10: Cena de <i>Os cafajestes</i> . Produção: Magnus Filmes.....	151
Figura 11: Cena de <i>Os cafajestes</i> . Produção: Magnus Filmes.....	153
Figura 12: Cena de <i>Os cafajestes</i> . Produção: Magnus Filmes.	155
Figura 13: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	166
Figura 14: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	168
Figura 15: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	170
Figura 16: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	172
Figura 17: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	173
Figura 18: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	174
Figura 19: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	175
Figura 20: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	176
Figura 21: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	180
Figura 22: Cena de <i>Os fuzis</i> . Produção: Copacabana Filmes.	181

Figura 23: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	189
Figura 24: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	190
Figura 25: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	191
Figura 26: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	193
Figura 27: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	195
Figura 28: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	197
Figura 29: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	200
Figura 30: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	202
Figura 31: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	205
Figura 32: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	206
Figura 33: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	207
Figura 34: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	208
Figura 35: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	209
Figura 36: Cena de <i>Os deuses e os mortos</i> . Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.	211

Figura 37: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.212

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
1.1. CINEMA-HISTÓRIA: RELAÇÕES MÚTUAS ENTRE OS DOIS CAMPOS	22
1.2. INTERLOCUÇÕES ENTRE HISTÓRIA, CINEMA E GÊNERO.....	24
1.3. ASPECTOS GERAIS SOBRE O CINEMA NOVO NA HISTORIOGRAFIA BRASILEIRA.....	34
1.4. TRAJETO DA PESQUISA: REFERENCIAIS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....	36
2. CINEMA NOVO EM ANÁLISE	39
2.1. A EMERGÊNCIA DO CINEMA NOVO E A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO CINEMATOGRAFICO CARIOCA.....	39
2.1.1. A conceituação de campo conforme Pierre Bourdieu	40
2.1.2. O cinema nacional da segunda metade dos anos 1950	44
2.1.3. Aplicação do conceito de campo para a análise do meio cinematográfico carioca	47
2.2. AS TOMADAS DE POSIÇÃO DO CINEMA NOVO DIANTE DA CONJUNTURA POLÍTICO-CULTURAL BRASILEIRA	56
2.2.1. A organização do movimento cinemanovista durante o início dos anos 1960	57
2.2.2. A consolidação do Cinema Novo e a conquista do reconhecimento internacional.	63
2.2.3. A resistência cinemanovista à Ditadura Civil-Militar	65
2.3. INFLUÊNCIAS EXTERNAS E INTERNAS SOBRE O CINEMA NOVO.....	74
2.3.1. Concepções de realismo no cinema: do Naturalismo hollywoodiano ao Neorrealismo Italiano	75
2.3.2. A adaptação cinemanovista do conceito de autoria apresentado pelo <i>Cahiers du Cinéma</i> e pela <i>Nouvelle-Vague</i>	79
2.3.3. A relação entre o ISEB e a proposta cinemanovista de retratar a realidade brasileira	82
3. DESCRIÇÃO DOS OBJETOS-FONTES	85
3.1. INVESTIGANDO O AUTOR: A TRAJETÓRIA DE RUY GUERRA NO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO CARIOCA.....	85
3.1.1. A tricontinentalidade presente na formação do cineasta	86
3.1.2. Um estrangeiro entre os cinemanovistas: as tomadas de posição de Ruy Guerra durante o desenvolvimento do Cinema Novo	94
3.2. <i>OS CAFAJESTES</i> (1962): UM FILME <i>NOUVELLE-VAGUE</i> EM MEIO AO CINEMA NOVO	98
3.3. <i>OS FUZIS</i> (1965) E A AFIRMAÇÃO CINEMANOVISTA DE RUY GUERRA	105

3.4. <i>OS DEUSES E OS MORTOS</i> (1970) E O RETORNO ÀS FILMAGENS NO BRASIL DURANTE A DITADURA CIVIL-MILITAR.....	115
4. ANÁLISE DOS FILMES A PARTIR DA QUESTÃO DE GÊNERO	127
4.1. MECANISMOS DA MANUTENÇÃO DA DOMINAÇÃO MASCULINA: O CINEMA ENQUANTO TECNOLOGIA DE GÊNERO E O OLHAR MASCULINO COMO UMA VIOLÊNCIA SIMBÓLICA	127
4.2. <i>OS CAFAJESTES</i>	131
4.2.1. Introdução à objetificação sexual e à violência contra as mulheres presente no filme	132
4.2.2. Leda: a mulher leviana deve ser castigada	135
4.2.3. Vilma: nem "a moça de família" é uma mulher honesta	146
4.2.4. Crítica ao capitalismo a partir do reforço da dominação masculina	154
4.3. <i>OS FUZIS</i> : “UM FILME DE MACHO”	163
4.3.1. Porta voz de Milagres e da razão: a construção de Luísa na narrativa	165
4.3.2. Mário e o regime de gênero da instituição militar	183
4.4. <i>OS DEUSES E OS MORTOS</i> : MULHERES ENQUANTO AGENTES HISTÓRICOS EM MEIO À HEGEMONIA DOS CORONÉIS	185
4.4.1. Sereno e a subversão da ordem	188
4.4.2. Soledade	203
4.4.3. Mulher Doida.....	208
4.4.4. Jura	210
5. CONCLUSÃO	215
REFERÊNCIAS.....	220
ANEXO 1.....	228

1. INTRODUÇÃO

Responsável pela renovação do cinema nacional, o *Cinema Novo* continua sendo um tema amplamente estudado no Brasil. Utilizado como objeto de pesquisa, muito já se investigou sobre os cineastas e os filmes do movimento. Entre as dimensões menos exploradas, percebe-se as redes de sociabilidade; os meios de produção, distribuição e exibição das obras; e a maneira como minorias sociais são retratadas, principalmente no que se refere à uma análise histórica. Ademais, em comparação com os demais diretores, Glauber Rocha é, sem dúvida, o mais estudado. Desta forma, a presente dissertação selecionou três filmes de Ruy Guerra: *Os cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1965) e *Os deuses e os mortos* (1970). É utilizando estas três obras como objetos-fontes que a presente dissertação pretende analisar o *Cinema Novo* a partir de uma perspectiva de gênero, tendo como foco as personagens femininas de Ruy Guerra. Esta delimitação ocorreu, em parte, por haver poucas produções acadêmicas sobre o cineasta. Atualmente consagrado e reconhecido como um dos maiores cineastas brasileiros, Ruy Guerra apresenta uma extensa filmografia, com o seu último longa-metragem tendo sido lançado em 2020. O início da sua trajetória profissional foi marcada profundamente pelo Cinema Novo, no qual atuou após ter chegado ao Brasil em 1958.

Uma análise histórica, a partir da perspectiva de gênero, sobre como as mulheres foram inseridas nas narrativas cinemanovistas permite identificar de que forma os integrantes do movimento as compreendiam dentro da realidade brasileira que buscavam retratar. O Cinema Novo foi formado majoritariamente por homens cisgêneros, brancos, heterossexuais e pertencentes à classe média e classe média alta. Como Paulo Emílio Sales Gomes (1996) e Fernão Ramos (2018) afirmam, o movimento situou-se geograficamente no Rio de Janeiro. Apesar de haver certas mulheres atuando como diretoras na cena cinematográfica durante os anos de 1960¹, o *Cinema Novo* resultou em películas dirigidas somente por homens. Atuando em meio à efervescência político-cultural, os cinemanovistas, assim como demais intelectuais

¹De acordo com Karla Holanda (2017), há apenas um filme de ficção dirigido por uma mulher no período, intitulado *As testemunhas não condenam* (1962) e que tem como diretora Zélia Costa. Todavia, a autora aponta a suspeita de que se trate de um pseudônimo de algum diretor que não pôde assinar a obra e, além disso, a película nunca foi localizada. Entretanto, Holanda (2017) afirma que, durante a década de 1960, foram produzidos e lançados onze documentários cuja a direção foi feminina, todos curtas-metragens e a respeito de questões relevantes para o feminismo daquele momento. Segundo o *Catálogo do documentário brasileiro*, o qual é utilizado e referenciado pela autora, as diretoras responsáveis por tais obras foram: Ana Carolina, que dirigiu, em 1969, *Indústria* e, em 1968, co-dirigiu *Lavra-dor* com Paulo Rufino; Gilda Bojunga (*Yes, I love Paris* / 1967); Helena Solberg (*A entrevista* / 1966); Lygia Pepe, que dirigiu *O guarda-chuva vermelho*, *Letreiros/Cinamateca/MAM* e *La nouvelle création*, realizados nos anos de 1963, 1965 e 1967, respectivamente; Maria Aparecida Mattos de Paiva (*Pesquisa do urânio* / 1968); Rachel Esther Figner Sisson, que co-dirigiu com Renato Neumann *Glória de Outeiro* e *Roberto Burle Marx*, ambos em 1969; e Suzana Amaral Rezende (*Experiência 3* / 1969).

e artistas do período, desejavam realizar uma arte engajada. A identidade nacional tornou-se uma questão central no cenário cultural. A realidade brasileira deveria ser discutida para que fosse possível haver conscientização e, conseqüentemente, transformação. Todavia, conforme Ana Maria Veiga (2013) aponta, o *Cinema Novo* não se atentou para o problema da situação inferiorizada das mulheres na sociedade. Da mesma forma que outros filmes cinemanovistas, *Os cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1965) e *Os deuses e os mortos* (1970) não apresentam a condição social feminina enquanto temática.

Situado no bairro carioca de Copacabana, o enredo de *Os cafajestes* é baseado no plano desenvolvido por Jandir (Jece Valadão) e Vavá (Daniel Filho) para conseguir uma quantia em dinheiro de maneira rápida. Os dois jovens decidem chantagear o tio de Vavá com fotos comprometedoras de sua amante, Leda (Norma Bengell), também prima de Vavá. Após terem tirado as fotos de Leda por meio de uma agressão sexual, a personagem lhes revela que o seu amante a largou e não irá ceder à chantagem. Visando recuperar as suas fotografias, sugere a ideia de realizarem o mesmo plano com a filha do homem, Vilma (Lucy Carvalho), prima de Leda e Vavá, por quem este último é apaixonado. Apesar de Vavá se opor a ideia, acaba cedendo às pressões de Jandir. Dessa maneira, os três seguem a Cabo Frio ao encontro de Vilma e nas dunas do local, mais um abuso sexual ocorre.

Lançado comercialmente em abril de 1962, o filme desafiou as normas de boa conduta e dos bons costumes do início dos anos 60, exibindo drogas, sexo e a primeira cena de nu frontal do cinema brasileira, que diz respeito à uma cena de abuso sexual. Todavia, vivenciou uma verdadeira “novela” com a censura estadual da Guanabara, apesar de já haver sido liberado pela censura federal. O caso estimulou o debate sobre a censura ao cinema nacional em comparação ao cinema estrangeiro, que então dominava às salas de cinema e, em consequência, o mercado cinematográfica brasileiro. De acordo com as autoridades responsáveis pela proibição momentânea da película, *Os cafajestes* possuía conteúdo pornográfico e incentivava a juventude a consumir drogas ilícitas. Apesar da estética bastante próxima à Nouvelle-vague, o filme foi considerado parte do movimento que estava produzindo o novo cinema brasileiro. O pertencimento da obra ao Cinema Novo foi confirmado pelo próprio diretor e esta relação com o movimento francês foi brevemente analisada por Maria do Socorro Carvalho (2006).

Em 1965, após atrasos na montagem, *Os fuzis* foi lançado. Apesar de ter alcançado um considerável sucesso no exterior, o filme não foi bem recebido pelo grande público no Brasil, como também foi criticado por cineastas, acusado de ser muito parecido com *Deus e o diabo na terra do sol*, dirigido por Glauber Rocha e lançado em 1964. A obra é ambientada em

Milagres, durante o ano de 1963, onde um armazém está sob a possibilidade de ser saqueado pela população que sofre com a fome e, assim sendo, um grupo de soldados é enviado para proteger o local. Um destes soldados, Mário (Nelson Xavier), conhece uma moradora da cidade, Luísa (Maria Gladys), havendo um interesse amoroso por parte de ambos. Lá, Mário também encontra Gaúcho (Átila Iório), um caminhoneiro que já havia sido soldado, sendo este o único com uma posição realmente crítica sobre a atitude do governo em relação à fome naquela região. Apresentando uma crítica claramente antimilitarista, *Os fuzis* compõe o que Xavier (2001) denomina como trilogia do sertão, sendo os outros dois filmes *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos/1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha/1964).

Em 1970, após uma temporada fora do Brasil, Ruy Guerra lança o seu terceiro filme brasileiro, intitulado *Os deuses e os mortos*. Ambientado no sul da Bahia durante o final da década de 1920, a obra apresenta como protagonista Sete Vezes (Othon Bastos), um personagem que não possui nome, baleado sete vezes. Este se intromete na luta entre duas famílias poderosas, os Santana da Terra e os D'Água Limpa, pela posse das terras de cacau. Entre as personagens femininas estão: Sereno (Itala Nandi), esposa de um burareiro de Santana da Terra (Jorge Chaia) que busca vingança das duas famílias pela morte do marido; Soledade (Norma Bengell), amante de Santana; Mulher Doida (Dina Sfat); e Jura (Vera Bocaiúva), filha de Santana. O filme foi produzido no contexto histórico pós-1968. Realizado em cores, a película destaca-se pela violência explícita, algo que pode ser relacionado à violência do próprio período em razão da perseguição política e da tortura praticada pelo regime militar. Como Xavier (1997) aponta, a obra também faz parte de um conjunto de filmes que, entre o final dos anos de 1960 e início dos 1970, adotaram a temática da decadência de grandes famílias ligadas à propriedade da terra e à monocultura. *Os deuses e os mortos*, conforme Ramos (2018) afirma, aborda as disputas políticas e os conflitos armados entre a elite cacaeira do sul da Bahia na década de 1920. Concorda-se com Xavier (1997), que Ruy Guerra, utilizando a categoria de filme de ambientação histórica, desenvolve uma alegoria totalizante sobre o imperialismo, expondo uma estrutura mais permanente de dominação, dentro da polaridade nacional/estrangeiro.

Os três filmes selecionados foram produzidos em momentos diferentes da história contemporânea do Brasil e dialogam com um conjunto de outras películas do período. As obras apresentam apenas protagonistas masculinos, com as mulheres ocupando papéis secundários. Destaca-se o fato de que os três filmes apresentam cenas de violência sexual contra as personagens femininas. No caso de *Os cafajestes*, Leda e Vilma são mulheres sexualmente ativas, contemporâneas ao período em que a obra foi lançada. Contudo, ambas

são estupradas. Em meio ao início da revolução sexual e do fortalecimento do feminismo, a primeira cena de nu frontal do cinema brasileiro trata de uma cena de violência sexual. Acerca de *Os fuzis*, Luíza é inserida como interesse amoroso de Mário. À primeira vista, pode-se achar que a personagem não realiza nenhuma ação efetiva na narrativa. Porém, por meio de uma análise realizada a partir de uma perspectiva feminista, percebe-se que Luíza possui um papel importante no filme. No entanto, é estuprada por Mário após confrontá-lo sobre a sua participação no assassinato de um morador da cidade. E em *Os deuses e os mortes*, tida como mais uma propriedade de Santana, Soledade é violentada sexualmente por Sete, que deseja tomar posse de tudo que pertence aos coronéis da região.

O recorte cronológico da pesquisa delimita-se em torno dos anos de lançamento dos filmes. Desta forma, tem-se a década de 1960 como foco, levando em consideração a transição para os anos 1970. Este período caracteriza-se mundialmente por efervescências políticas, sociais e culturais. Para Marcelo Ridenti (2001, p.1), “talvez não tenha havido um momento da história recente mais marcado pela convergência entre política, cultura, vida pública e privada que os anos 60”. No que diz respeito ao Brasil, o autor indica o processo acelerado de urbanização e modernização que o país experienciava. De acordo com Ridenti (2001, p.2), recolocando a problemática da identidade nacional e política do povo brasileiro, partidos e movimentos de esquerda compreendiam a ação como necessária para mudar a história e, assim, construir um homem novo, nos termos de Karl Marx e Che Guevara. Desta forma, diferentes movimentos e correntes artísticas, engajados politicamente, surgiram ao longo da década de 1960. Um destes movimentos foi o Cinema Novo.

No que concerne à questão dos costumes, Méndez (2008) aponta o início dos anos 1960 como marcado por uma crise da moral tradicional da sociedade brasileira. A autora destaca as mudanças na moda feminina, principalmente em relação ao frequente uso de biquínis e roupas mais curtas, e o uso de drogas ilícitas. Porém, atenta para como a sociedade tradicional construir uma representação da juventude como “perdida para vícios e imoralidades” (MÉNDEZ, 2008, p.100). Atentando para a questão de gênero, Méndez (2008) salienta que a sociedade brasileira testemunhou transformações profundas:

[...] os anos de 1960 assistiram transformações aceleradas no que se refere às relações homem-mulher, ao que era proibido e passava a ser permitido, aos comportamentos sociais desejáveis e como estes se manifestavam na vida concreta. Um verdadeiro abismo passava a separar aquilo que estava escrito nos velhos manuais de etiqueta feminina da vida concreta das mulheres. E tais considerações geravam mudanças ao mesmo tempo em que provocavam angústias por compreender o caráter destas transformações que soterravam as certezas seculares de homens e mulheres, de toda uma sociedade (MÉNDEZ, 2008, p. 120).

Em relação ao cenário cultural, o Cinema Novo foi responsável pela renovação do cinema brasileiro. Porém, a sua organização está inserida em um contexto maior no que diz respeito à história do cinema mundial. Assim como outros movimentos cinematográficos nacionais, o Cinema Novo teve como maior influência o Neorealismo italiano, base do Cinema Moderno. Para os cinemanovistas, o cinema era compreendido como um instrumento político. Viam o rompimento com a fórmula hegemônica, isto é, a hollywoodiana, como uma forma de combater o imperialismo cultural que marcava o território brasileiro em relação aos Estados Unidos. Em conjunto com demais correntes e movimentos artísticos característicos do início dos anos 1960, o Cinema Novo buscou, por meio de suas obras, a conscientização do público acerca dos problemas político-sociais do período. Acreditava-se que a partir da tomada de consciência, seria possível a ação e, conseqüentemente, a transformação. Como Randal Johnson (1993) afirma, o Cinema Novo, além de representar um novo começo para o cinema nacional, apresentou também uma nova definição do papel social do cinema, entendido por estes cineastas como um modo de intervenção política e cultural.

Inserido na constelação do moderno, o jovem cinema brasileiro traçou percursos paralelos à experiência européia e latino-americana. Viveu, no início dos anos 1960, os debates em torno do nacional-popular e da problemática do realismo, dados que nos lembram, em especial, o contexto italiano. Por outro lado, em consonância com novas estratégias encontradas pelo cinema político, foram típicos, ao longo da década, os debates em que, na tônica do “cinema de autor”, godardianos e não godardianos discutiram os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma estética da colagem e da experimentação, ou entre uma pedagogia organizadora dos temas, própria ao documentário tradicional, e a linha mais indagativa, de pesquisa aberta, do *cinéma vérité*. Tais debates colocavam em confronto cineastas que acreditavam na potência comunicativa da linguagem clássica e cineastas que, inspirados ou não em Brecht, definiam a crítica ao próprio cinema como condição de um cinema crítico voltado para as questões sociais. No final da década de 1960, a polêmica entre Cinema Novo e Cinema Marginal foi a última versão deste debate constante da década [...] (XAVIER, 2001, p. 16).

Enquanto documento histórico, *Eztetyka da fome*, datado de 1965, é considerado um dos principais manifestos do cinema brasileiro. Escrito por Glauber Rocha (2004), contém informações relevantes acerca do movimento cinemanovista. Ademais, um trecho se destaca por abordar as "mulheres do Cinema Novo":

O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas, mata o marido, a Dandara de Ganga Zumba foge de guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos, Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com o amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno-burguês e para isso tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre (ROCHA, 2004, p. 66-67).

As mulheres marcam presença nos filmes cinemanovistas. Em uma parte anterior de *Eztetyka da fome*, o cineasta afirma que a violência explorada pelo Cinema Novo compreende uma noção de amor que "não é um amor de complacência ou de contemplação mas um amor de ação e transformação" (ROCHA, 2004, p. 66). No trecho citado acima, há uma questão de gênero possível de ser observada. Primeiramente, Glauber Rocha (2004) define as personagens femininas como "seres" que procuram uma forma de amar em meio a realidade brasileira. Nota-se que o cineasta percebe estas mulheres enquanto agentes. Porém, as vincula à ideias tidas como próprias e "naturais" do gênero feminino: amor, casamento e maternidade. Por mais que utilize o plural para se referir às mulheres, o termo "seres" deixa nítido a diferença estabelecida por Glauber Rocha (2004) acerca destas em relação aos homens. As mulheres, concebidas enquanto sujeito universal, são compreendidas como "o outro".

Há ainda de se observar o detalhe do cineasta ter abordado o assunto referente às mulheres após afirmar que o Cinema Novo não realiza melodramas. Conforme Kaplan (1983) aponta, dentro do cinema hollywoodiano clássico, o melodrama tornou-se um gênero voltado ao público feminino, principalmente no que diz respeito ao melodrama familiar, onde as mulheres e as "questões femininas" são centrais. Portanto, é significativo que Glauber Rocha (2004) busque distanciar o movimento de um gênero não apenas hollywoodiano, mas dirigido especificamente à mulheres. O cineasta contrapõe as personagens do Cinema Novo às de Hollywood, conferindo um maior valor às primeiras. Esta breve análise do trecho selecionado de *Eztetyka da fome* visa demonstrar a potencialidade de um estudo sobre o Cinema Novo a partir de uma perspectiva de gênero.

Em seu estudo sobre as personagens femininas do Cinema Novo, Carolinne Mendes da Silva (2020) selecionou treze filmes, realizando uma divisão das personagens a partir da classe social. Acerca das mulheres pertencentes às classes populares, a autora aponta que, principalmente nas obras em que são coadjuvantes, têm como principal função o sacrifício pelo outro. Neste caso, tais mulheres são marcadas pela dependência a um personagem masculino e agem impulsionadas pelo amor ao próximo, sendo este compreendido enquanto um aspeto maternal. Já as mulheres de classe média e classe média alta estariam figurando "a alienação dessas classes por meio do consumo, do desconhecimento e do desinteresse às questões políticas e sociais" (Silva, 2020, p. 36). Para Silva (2020, p. 235), "se o descontentamento das personagens das classes média e alta foi mostrada nos filmes como 'futilidades burguesas', a insatisfação das personagens pobres foi apontada como resultado das desigualdades de classes".

[...] ao apresentar um tratamento substancialmente diferente às personagens femininas de classes sociais distintas, há um reconhecimento de que as mulheres trabalhadoras estão submetidas a um outro tipo de opressão, que não atinge as mulheres das classes média e alta. Mesmo que não exista um aprofundamento no debate racial, há também uma constatação de que as mulheres negras se encontram em maiores dificuldades do que as brancas. Uma vez que a luta de classes permanece como o movimento social sobre o qual se olha com mais atenção, as demandas e angústias das mulheres trabalhadoras parecem mais legítimas do que as das outras mulheres. Nesse sentido, pautas específicas de gênero (a insatisfação no casamento, a tentativa de separação, as atitudes de liberdade sexual) são tomadas como problemas das mulheres de classe média. A divisão de classes presente na perspectiva dos filmes, portanto, vislumbra a particularidade da condição das mulheres trabalhadoras, mas dificulta o levantamento de objetos comuns [...] (SILVA, 2020, p. 228).

Ademais, segundo Silva (2020, p. 35-36), o Cinema Novo "conjugou um modelo tradicional de feminilidade - no qual a mulher se restringe ao espaço doméstico - com aspectos do que já se reconhecia como a imagem da "mulher moderna" - que tem importante atuação na esfera pública". De acordo com a autora, a política, no que diz respeito à luta de classes, permanece um espaço masculino, com as mulheres atuando apenas como coadjuvantes. Como Silva (2020) bem observa, embora mulheres marcassem presença em coletivos, a única personagem que representou este fenômeno foi Sara, de *Terra em transe* (Glauber Rocha/1967). Outra questão constatada foi a mulher enquanto objeto do desejo do olhar masculino, sendo tanto o rosto quanto o corpo objetificados. Todavia, "no caso da mulher negra o foco foi mais acentuado em seu corpo" (SILVA, 2020, p. 228). Através da investigação em impressos, a historiadora ainda salienta que, apesar do Cinema Novo buscar se opor à fórmula hegemônica, foi possível verificar a utilização da imagem de atrizes - como Norma Bengell, Helena Ignez, Isabella e Luiza Maranhão - para promover certos filmes do movimento.

A contemporaneidade do movimento junto à revolução sexual e ao fortalecimento do movimento feminista no Brasil é extremamente relevante. Segundo Veiga (2013, p. 111), enquanto os caminhos do Cinema Novo convergiam na ideia do "homem novo latino-americano", "o movimento feminista e o movimento de mulheres começavam a trazer à tona a reivindicação política de uma 'nova mulher'". A autora salienta que, apesar do Cinema Novo ter sido uma influência fundamental para muitas cineastas, a emergência de um cinema brasileiro realizado por mulheres durante os anos 1970 resultou em importantes críticas ao movimento, já que passou a ampliar a noção de revolução, incluindo também a igualdade de gênero.

De acordo com Rossini (2007), tanto o Cinema Novo como o Cinema Marginal se tornaram não só a marca do cinema nacional, como a própria representação imagética do

Brasil e dos brasileiros. Sobre esta questão, por mais que os cinemanovistas não tenham se voltado especificamente à problemática da condição social das mulheres, isso não quer dizer que as suas obras não possam conter informações sobre o tema. Enfatizando a potencialidade da fonte fílmica, de acordo com Alexandre Guilhão (2018), a compreensão de Marc Ferro (1992) acerca do filme como uma categoria de contra análise social demonstrou ser possível investigar uma sociedade por meio de uma obra fílmica. Guilhão (2018, p. 18) salienta que as múltiplas camadas de autoria de um filme permitem o historiador "analisar quesitos ideológicos e de posicionamento que ele [o diretor] não escolheu estarem ali, mas que estavam, pois, isso está aquém de seu controle".

Nos dias 23, 25, 27 e 29 de outubro, a Mostra Internacional de Cinema em São Paulo promoveu um curso online intitulado *O Trabalho de Ruy Guerra*. Transmitido ao vivo através da plataforma *Youtube*, todas as aulas contaram com a participação de Ruy Guerra, que concedeu ao público relatos sobre a sua trajetória profissional. O segundo encontro abarcou a chegada do cineasta no Brasil, a sua experiência enquanto cinemanovista, como também focou na questão das personagens femininas de suas obras, especialmente em relação aos filmes *Os cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1965) e *A queda* (1978). O historiador Adilson Mendes, que fazia comentários paralelamente à fala de Ruy Guerra, afirmou que o cinema de Ruy Guerra discute a condição feminina. De acordo com Mendes, o aspecto relativo à condição feminina perpassa toda a obra do cineasta como um tema. Para o historiador, Ruy Guerra, como um cineasta do Cinema Moderno, considera o Cinema Clássico como um resultado de um inconsciente patriarcal. Com o intuito de combatê-lo, a figura da mulher é reposicionada. Assim, segundo Mendes, as personagens femininas de Ruy Guerra seriam "mulheres emancipadas" ou "mulheres em emancipação", que instigam a emancipação do personagem masculino. Porém, no que se refere aos três filmes selecionados por esta pesquisa, todos apresentam cenas de violência sexual, com as personagens femininas "emancipadas" ou "em emancipação", na expressão de Mendes, sendo violentadas pelos protagonistas masculinos.

Esta questão deve ser associada à noção de cultura do estupro. De acordo com Lana Lage da Gama Lima (2017), a cultura do estupro é um fenômeno histórico de longa duração do mundo ocidental. Envolve a definição de um ambiente cultural em que o sistema legislativo favorece a violência sexual contra as mulheres, tendo como base as desigualdades de gênero, pelas quais homens consideram, por meio de uma sexualidade violenta, as mulheres como a sua propriedade e objeto. A cultura do estupro estaria diretamente associada à produção de representações sociais que naturalizam a violência sexual e, até mesmo, culpabilizam a vítima.

1.1. Cinema-história: relações mútuas entre os dois campos

José d'Assunção Barros (2012) indica que, desde o momento da primeira exibição pública de um filme,² em 1895, o cinema foi desenvolvendo uma linguagem própria e uma indústria específica, interferindo na história contemporânea ao mesmo tempo em que foi influenciado por esta. Neste sentido, o autor enfatiza a potencialidade das obras cinematográficas como fontes para o trabalho historiográfico. A inserção do cinema na prática historiográfica só se tornou possível pela abertura teórico-metodológica assegurada pela nova história francesa, que, durante os anos de 1970, considerou novas fontes, objetos e metodologias. De acordo com Miriam Rossini (2001, p. 122), somente quando a história questionou “os seus próprios posicionamentos e fundamentos, dando-se conta de que um documento escrito é igualmente tão manipulável quanto as imagens, foi possível abrir-se espaço para o uso do cinema dentro do campo da história”. Em meio a este contexto, duas obras de extrema relevância foram publicadas na França: *Filme: uma contra-análise da sociedade?*, capítulo do livro *História: novos objetos*, de autoria de Jacques Le Goff e Pierre Nora, e lançado em 1971, e o livro *Cinema e História*, publicado em 1979. Ambas foram escritas por Marc Ferro.

Este último foi um dos grandes responsáveis pelo desenvolvimento de estudos que defenderam o cinema como objeto-fonte da disciplina histórica.³ Para Ferro (1992), o cinema, ao mesmo tempo em que é produto da história, é, também, agente histórico, atuando em diversos momentos da história contemporânea. O autor atenta principalmente para como o Estado e instituições ideológicas instauradas (como Igrejas e partidos políticos) apropriaram-se da produção de filmes a seu favor e de acordo com os seus interesses políticos. Como exemplo, cita o Nazismo, que utilizou os filmes como um meio de propaganda e de difusão de

² Considera-se que a primeira exibição pública de cinema ocorreu no dia 28 de dezembro de 1895, no *Grand Café*, em Paris. O cinematógrafo, máquina dos Irmãos Lumière, patenteada em 1895, que possibilitava a filmagem e a exibição de fitas, faz parte de todo um conjunto de descobertas científicas desenvolvidas a partir da Segunda Revolução Industrial, que se inicia por volta de 1870. Contudo, como Steyer (2001) afirma, diversos equipamentos que buscavam a ilusão do movimento foram criados nesse período.

³ Cabe colocar, conforme Alexandre Guilhão (2019) observa, que Marc Ferro não foi o primeiro historiador a se dedicar à pesquisa sobre a relação entre cinema e história. Alguns anos após a própria invenção do cinema, certos historiadores lançaram estudos a respeito do assunto. Sendo assim, como o autor aponta, “as primeiras buscas pelos impactos do Cinema na evolução dos estudos históricos são mais antigas do que a própria Escola dos Annales” (2019, p. 18). Todavia, Guilhão reconhece o pioneirismo de Ferro no que se refere ao desenvolvimento do conceito de cinema-história e à ideia do filme como estando em uma categoria de contra-análise social.

informação. Todavia, afirma que o cinema permanecia com a sua autonomia, podendo ser utilizado como um contrapoder, isto é, como uma forma de resistência. Apesar de a sua pesquisa ter sido bastante analisada e ter sofrido certas críticas, há apontamentos que continuam sendo considerados. Segundo Ferro (1992), um filme, independente de ser “imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história” (1992, p. 86), podendo ser associado à sociedade que o produziu. Enfatiza a necessidade de ter em vista a especificidade da obra fílmica, devendo o pesquisador sempre partir da imagem e buscar auxílio em outros campos do conhecimento caso necessário.

Para Ferro (1992), a obra fílmica pode ser compreendida como testemunho de um período histórico justamente porque o cineasta não tem autonomia absoluta, pois a película é realizada por toda uma equipe técnica que tem parte na produção. Por esta razão, o filme deve ser entendido como testemunho da sociedade que o produziu, e é partindo desta questão que Ferro (1992) afirma ser possível identificar “zonas ideológicas não visíveis” nos filmes. Para o autor, não se deve minimizar a potencialidade da prática da linguagem cinematográfica. Esta não é inocente. Procedimentos ou recursos cinematográficos – como a duração de uma cena, tipos de planos, cortes, efeitos sonoros, entre outros –, mesmo que sem a intenção do cineasta, podem indicar “zonas ideológicas e sociais das quais ele não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado” (FERRO, 1992, p. 16). Este ponto exemplifica a potencialidade da fonte fílmica.

Marc Ferro também foi o responsável pela cunhagem do termo cinema-história. Este último, segundo Jorge Nóvoa (2012), quando entendido como conceito, indica a síntese entre cinema e história, estando estes dois campos interpenetrados. Como Sheila Schvarzman (2007) aponta, a apropriação do cinema pela disciplina histórica se deu, primeiramente, com a utilização deste como fonte. Contudo, durante a passagem entre a década de 1970 e 1980, ao mesmo tempo em que “estudiosos do cinema passaram a buscar métodos históricos de análise, historiadores voltaram-se para a atividade cinematográfica como objeto de interesse” (2007, p. 15).

A respeito do contexto brasileiro, Rossini (2001) atenta para como, apesar de o interesse da história pelo cinema ter iniciado nos anos 1970, foi a partir da década de 1990 que se ele intensificou. Segundo Francisco das Chagas Fernandes Santiago Júnior (2012), é neste momento que autores importantes – como os franceses Marc Ferro e Pierre Sorlin e o estadunidense Robert Rosenstone – passam a ser mais reconhecidos no Brasil. A fundação, em 1995, da revista *O olho da história*, organizada pelo Núcleo de Produção e Pesquisas das Relações Imagem-História da UFBA, foi de extrema importância. Além de publicar dossiês

especializados no campo de cinema-história, também publicou traduções de textos de estudiosos relevantes. Para Santiago Júnior (2012), a conquista de um campo específico sobre as relações entre cinema e história ocorreu dentro de núcleos de pesquisas e dos cursos de pós-graduação, por meio da atuação de diversos pesquisadores, “seja de forma esporádica publicando textos ou na orientação constante de pesquisas de pós-graduação sobre tais temas, seja como pesquisadores dedicados ao cinema como tema principal” (SANTIAGO JÚNIOR, 2015, p. 159).

1.2. Interlocuções entre história, cinema e gênero

Simultaneamente à efervescência cultural e política que ocorria no mundo durante a década de 1960, houve o fortalecimento dos movimentos feministas, evento que ficou denominado como “segunda onda feminista”.⁴ Para Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015), as lutas por libertação nacional que ocorriam no Terceiro Mundo causaram impacto no Norte global, principalmente em relação aos movimentos de juventude da época. As autoras destacam que essas lutas “forneceram um modelo político e uma retórica para a nova onda do feminismo que irrompeu ao final da época – o Movimento de Libertação da Mulher” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 134). A partir deste período, houve o crescimento dos debates e das ações contra ideias conservadoras ligadas aos papéis públicos e privados das mulheres na sociedade. Segundo Connell e Pearse (2015), enquanto dimensão do gênero, a noção de poder foi central para o movimento de Libertação da Mulher elaborar o seu entendimento sobre o conceito de patriarcado. Se tinha a consciência de que a questão do poder patriarcal estendia-se para o próprio Estado e não apenas para o controle realizado por homens individualmente.

⁴ A ideia de “ondas feministas” estaria se referindo aos períodos de emergência do movimento feminista, sendo, cada um, marcado por características próprias. De acordo com Pedro (2011), pensar o feminismo a partir de diferentes ondas reforça a ideia da existência de centros irradiadores e suas margens. Isto é, ideias e teorias partiriam de um centro produtor – sendo este, de maneira geral, países considerados desenvolvidos do hemisfério norte – e se dirigiriam para países considerados subdesenvolvidos, localizados no hemisfério sul. Além disso, a utilização deste termo acaba passando a impressão de que não havia atuação do movimento feminista nos momentos entre as ondas. Glaucia Cristina Candian Fracarro (2018) ainda atenta para como a periodização do feminismo a partir da metáfora das ondas costuma selecionar marcos tidos como hegemônicos a cada período, o que pode acabar criando uma imagem homogênea do movimento. E ainda, como Helena Vieira afirmou em um curso intitulado “Feminismo Decolonial”, realizado em junho de 2020, a divisão do movimento feminista em ondas se pretende universal, mas é eurocêntrica e profundamente arbitrária, pois desconsidera diversas lutas anteriores de mulheres. Além de considerar majoritariamente os movimentos europeus e norte-americanos, acaba silenciando outras vertentes do feminismo destes territórios. Mas como Vieira enfatiza, apesar desta divisão se pretender universal, ela continua sendo situada historicamente.

Tendo em vista os Estados Unidos, bell hooks⁵ (2019), aponta a relevância dos grupos de conscientização, que serviram como espaços para que mulheres pudessem compartilhar suas vivências e discutir questões relacionadas ao sexismo e à dominação masculina. Compreendendo tais grupos como locais de organização e conversão ao pensamento feminista, a autora enfatiza que foi por meio deles que estratégias de combate e resistência ao sexismo e à dominação masculina foram elaboradas.

A respeito do Brasil, Natalia Pietra Méndez (2008, p. 87) salienta que o feminismo se manifestou a partir da atuação intelectual de mulheres que visavam rediscutir os papéis femininos na sociedade. Aponta que, simultaneamente a este fenômeno, mulheres se engajaram politicamente contra o regime ditatorial, e é acerca desta questão que Joana Maria Pedro (2012) indica a especificidade do movimento feminista brasileiro por conta da conjuntura política, marcada pela Ditadura Civil-Militar. Para Méndez (2008), o crescimento do acesso à universidade por parte da população feminina, principalmente em relação às mulheres brancas das classes médias, está diretamente associado à emergência de reflexões feministas durante o período.

Como Joana Maria Pedro (2012) afirma, os grupos de conscientização também se fizeram presentes no Brasil. Fosse por meio de viagens ao exterior ou através das experiências vividas durante o exílio – em decorrência das perseguições políticas do regime militar – muitas mulheres, em sua maioria brancas e de classe média e média alta, entraram em contato com grupos de conscientização estrangeiros. De acordo com Pedro (2012), os grupos foram essenciais para a formação de redes de mulheres e, conseqüentemente, para o crescimento do movimento feminista brasileiro. Todavia, a autora alerta que o feminismo brasileiro deve ser compreendido como um campo de disputas,⁶ considerando a existência de feminismos (no plural) e de diferentes narrativas, inclusive, sobre o desenvolvimento da “segunda onda feminista” no território nacional. Segundo Pedro (2012), a atuação das feministas foi severamente criticada por organizações e militantes de esquerda que as acusavam de se distanciar das “lutas gerais”, que seriam aquelas contra o regime militar e em busca por mudanças sociais. Durante este período, havia na sociedade brasileira em geral um antifeminismo bastante forte.

Sobre esta questão, Méndez (2008) destaca que grande parte da sociedade tendia ao conservadorismo no que dizia respeito à problemática da condição feminina. De acordo com a

⁵ Por preferência da autora, se escreve o seu nome com as letras minúsculas.

⁶ Sobre, ver PEDRO (2006).

autora, ideias conservadoras e misóginas acerca do papel social das mulheres mantinham-se tanto no campo intelectual quanto no campo político, fazendo-se resistentes à sua ruptura. Desta forma, Méndez (2008) atenta para como, entre as décadas de 1960 e 1970, pensamentos conservadores e progressistas coexistiam na mentalidade de grande parcela da população. Foi em meio desta dicotomia que as produções feministas foram sendo realizadas.

Deste modo, entre as camadas médias brasileiras, os anos 1960 e 70 representaram um período em que ideias conservadoras e progressistas oscilavam na mentalidade da maioria da população. No entanto, no meio de todo este panorama, cada vez mais mulheres foram buscando (como mostram os dados) ter acesso à escolarização e a uma realização profissional. Esta situação teve um papel crucial para a formulação do pensamento feminista. [...] Tal situação demonstra que provavelmente havia um distanciamento entre os discursos conservadores acerca dos papéis femininos e os papéis concretos que as mulheres passavam a assumir na sociedade. É esta dicotomia que, ao que tudo indica, inspirou algumas pensadoras a refletir sobre a problemática feminina no Brasil e a busca novos conhecimentos que fugissem a uma interpretação naturalizante das relações sociais entre os sexos (MÉNDEZ, 2008, p. 121).

Cynthia Sarti (1998) ainda aponta para como, ao longo da década de 1960, a continuidade do processo de modernização, simultâneo à efervescência político-cultural de 1968, causou um grande choque no mundo privado. Tal fenômeno foi marcado pelo fortalecimento do movimento feminista no decorrer dos anos 1970.

A expansão do mercado de trabalho e do sistema educacional que estava em curso num país que se modernizava, gerou, ainda que de forma excludente, novas oportunidades para as mulheres. Este processo de modernização, acompanhado da efervescência cultural de 1968, de novos comportamentos afetivos e sexuais relacionados ao acesso a métodos anticoncepcionais e ao recurso às terapias psicológicas e à psicanálise, impactou o mundo privado. Novas experiências cotidianas entraram em conflito com o padrão tradicional de valores nas relações familiares, sobretudo por seu caráter autoritário e patriarcal. Nessas circunstâncias, o Ano Internacional da Mulher, 1975, oficialmente declarado pela ONU, propicia o cenário para início do movimento feminista no Brasil, ainda fortemente marcado pela luta política contra o regime militar (SARTI, 1998, p. 4-5).

Porém, segundo Evelyn Keller (2006), a partir do projeto político que os movimentos feministas defendiam se desenvolveu um projeto intelectual dentro do meio acadêmico: a teoria feminista. Esta teoria tinha – e continua tendo – como objetivo analisar e expor “o papel que as ideologias de gênero desempenham (e têm desempenhado) no esquema abstrato subjacente a nossos modos de organização” (KELLER, 2006, p. 15). Assim, pautas feministas foram se incorporando em campos da produção do conhecimento científico. Hooks (2019) enfatiza como o feminismo realizou uma revolução ao exigir respeito e consideração das mulheres no meio acadêmico. No entanto, Margareth Rago (1998) atenta para como a inserção de temas feministas em campos epistemológicos masculinos trouxe consigo diversas complicações. Certos conceitos mostravam-se insuficientes para se pensar a diferença,

surgindo a necessidade de questioná-los, transformá-los ou, até mesmo, abandoná-los. Foi desta forma que se desenvolveu uma epistemologia feminista ou, conforme salienta Rago (1998), diversas epistemologias feministas. Como Guacira Lopes Louro (2014) afirma, além dos acréscimos de temáticas e objetos, as problematizações realizadas pelas acadêmicas feministas desafiaram e contestaram o próprio modo de se fazer ciência até então hegemônico.

A crítica realizada pela epistemologia feminista acerca da ciência hegemônica centra-se no “seu caráter particularista, ideológico, racista e sexista” (RAGO, 1998, p. 4). Como Rago (1998, p.4) estabelece, o saber ocidental seria incapaz de pensar a diferença, pois “pensa-se a partir de um conceito universal do homem, que remete ao branco-heterossexual-civilizado-do-Primeiro-Mundo, deixando-se de lado todos aqueles que escapam deste modelo de referência”. Desta forma, concorda-se com Louro (2014) quando a autora afirma que os estudos feministas foram responsáveis não só por uma nova disposição epistemológica e política, mas também por uma nova maneira de ser pesquisadora. A epistemologia feminista, deixando de lado a pretensão pela objetividade, enfatiza a relevância da subjetividade, salientando a importância de que quem o pesquisador é interfere nos resultados do estudo. Em outras palavras, “os propósitos da pesquisa e análise são inseparáveis da origem dos problemas de pesquisa” (LOURO, 2014, p. 157). Para Sandra Harding, “introduzir este elemento ‘subjetivo’ na análise aumenta, de fato, a objetividade da pesquisa e diminui o ‘objetivismo’ que esconde esse tipo de evidência do público” (HARDING, 1987 apud LOURO 1998, 158). Como Rago (1998, p. 5) atenta, a “crítica feminista evidencia as relações de poder constitutivas da produção dos saberes”. A autora ainda aponta para como, dentro deste contexto, novos conceitos e categorias foram elaborados para responder às questões que o feminismo lançava. Um destes é o conceito de gênero, amplamente utilizado nos estudos feministas.

Nos casos dos estudos feministas, o sucesso da categoria do gênero se explica, em grande parte, por ter dado uma resposta interessante ao impasse teórico existente, quando se questionava a lógica da identidade e se decretava o eclipse do sujeito. Categoria relacional, como observa Joan Scott, encontrou campo extremamente favorável num momento de grande mudança das referências teóricas vigentes nas Ciências Humanas, e em que a dimensão da Cultura passava a ser privilegiada, a teoria feminista propunha que se pensasse a construção cultural das diferenças sexuais, negando radicalmente o determinismo natural e biológico. Portanto, a dimensão simbólica, o imaginário social, a construção dos múltiplos sentidos e interpretações no interior de uma dada cultura passavam a ser priorizados em relação às explicações econômicas ou políticas (RAGO, 1998, p. 15).

Conforme Louro (2014) e Joana Pedro (2005) estabelecem, o gênero enquanto conceito está diretamente associado à história dos movimentos feministas contemporâneos,

estando “implicado linguística e politicamente às suas lutas” (LOURO, 2014, p. 18). De acordo com Pedro (2005), ao longo do fortalecimento dos feminismos, entre as décadas de 1960 e 1990, três categorias foram utilizadas nas reivindicações e nos estudos feministas: “mulher”, “mulheres” e “gênero”. Porém, por mais que tenham partido de países do hemisfério Norte, Pedro (2011) atenta para como a emergência destas categorias no Brasil, assim como em outros países do hemisfério Sul, não ocorreu de forma linear. Além de marcada por certo atraso, esta emergência é caracterizada pelas três categorias convivendo ao mesmo tempo, ainda no século XXI. Isto é, por mais que tenha surgido uma nova categoria, esta não causou o desaparecimento das anteriores.

Sobre o conceito de gênero, Louro (2014) salienta que foi por meio das feministas anglo-saxãs que *gender* (gênero) passou a ser empregado como diferente de *sex* (sexo). Segundo Linda Nicholson (2000), sexo era a palavra geralmente mais utilizada para se referir às diferenças sexuais, o que garantiu a este termo fortes associações biológicas. Além disto, “o conceito de sexo colaborou com a ideia da imutabilidade dessas diferenças e com a desesperança de certas tentativas de mudanças” (NICHOLSON, 2000, p. 10). Desta forma, o uso da categoria gênero foi realizado pelas feministas com o objetivo de negar o determinismo biológico que estava implícito nos termos “sexo” e “diferenças sexuais”, buscando enfatizar como estes são construções sociais.

Porém, como Nicholson (2000) aponta, muitas feministas, por mais que considerem a construção social de gênero, continuam entendendo sexo como natural, como algo que existe antes de qualquer coisa, como “provedor do lugar onde o gênero seria supostamente construído” (NICHOLSON, 2000, p. 11). Para a autora, tomar sexo como algo separado de gênero e antecedente a ele é, sim, uma forma de fugir do determinismo biológico, objetivo das feministas entre os anos 1960 e 1970. Contudo, acaba resultando no que Nicholson (2000) estabelece como “fundacionalismo biológico”. Como a autora demonstra, o próprio sexo, ou o sexo que compreendemos como biológico, tem uma história e é, portanto, uma construção social e cultural. Desta forma, nem gênero e nem sexo devem ser considerados como naturais.

Autora de um dos textos clássicos dos estudos de gênero, Joan Scott (2019, p. 76), define gênero em duas partes: como “um elemento constitutivo de relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos; [...] e uma forma primeira de significar as relações de poder”. A autora enfatiza a utilidade do gênero como uma categoria de análise histórica. Para Scott (2019), “o gênero é construído através do parentesco, mas não exclusivamente; ele é construído igualmente na economia, na organização política e, pelo menos na nossa sociedade, opera atualmente de forma amplamente independente do parentesco” (SCOTT,

2019, p. 77), e por esta razão, é de extrema importância investigar os seus efeitos nas relações sociais e institucionais. De acordo com Scott (2019), ao se utilizar o conceito de gênero é necessário: levar em conta os símbolos culturalmente disponíveis que evocam múltiplas representações (como Eva e Maria); atentar para conceitos normativos que, afirmando de forma definitiva o sentido do masculino e do feminino, limitam interpretações diversas sobre os símbolos anteriormente mencionados; ter em vista o caráter político de gênero; e considerar a subjetividade das identidades, evitando generalizações e sempre partindo de uma análise histórica. Scott (2019) rejeita o caráter fixo e permanente da oposição binária, assim como também se contraria a compreender gênero no seu uso descritivo, isto é, como um conceito relacionado ao estudo de temas referentes às mulheres.

Como Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015, p. 47) elaboram, gênero é uma questão de relações sociais dentro das quais os indivíduos atuam, devendo ser compreendido como uma estrutura social. Esta questão está associada com o que a autora denomina de ordem de gênero, isto é, os arranjos do gênero que envolvem os padrões de comportamento considerados adequados a cada gênero – feminino e masculino. Sendo tais arranjos tão familiares, acabam sendo concebidos como “naturais”. Contudo, Connell e Pearse (2015) enfatizam que, ao mesmo tempo em que não devemos entender as experiências de “ser mulher” e de “ser homem” como fixadas pela natureza, também não devemos compreendê-las somente como imposições externas determinadas por normas sociais. Isto se deve pelo fato de que tais experiências são, na verdade, construídas ao longo da vida. Para a autora, “reivindicamos um lugar na ordem de gênero ou respondemos ao lugar que nos é dado na maneira como nos conduzimos na vida cotidiana” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 39). É neste sentido que as fronteiras de gênero são marcadas por uma instabilidade, pois há ambiguidades de gênero – ou até mesmo “misturas de gênero”.⁷

Além disso, a questão de gênero envolve desigualdades, já que oportunidades relativas à educação, emprego, ocupação, salário e carreira são desiguais entre homens e mulheres; e o respeito também é um fator de desigualdade, pois “as mulheres são tratadas à margem da ação

⁷ Para Connell (2018), em certos momentos, o desenvolvimento da identidade de gênero – que pode ser entendida, numa concepção simplificada, como a sensação de pertencimento a uma categoria de gênero – “resulta em um padrão intermediário, misturado ou nitidamente contraditório, para os quais são usados termos como afeminado, afetado, *queer* e transgênero” (2018, p. 39). A autora ainda indica como exemplos de ambiguidade de gênero os casos de mulheres masculinas e homens femininos; mulheres que se apaixonam por outras mulheres e homens que se apaixonam por outros homens; mulheres que são chefes da família e homens que se ocupam do trabalho doméstico; e mulheres na profissão de soldados e homens como enfermeiros. A questão também pode ser observada no meio artístico, tanto nas peças de Shakespeare, onde os homens atuavam nos papéis femininos, como na arte performática, a qual engloba *drag queens* e *drag kings*.

principal ou, então, como objetos de desejo dos homens” (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 42). É em torno da desigualdade e da opressão presentes na ordem de gênero que têm emergido demandas por reformas, fenômeno no qual se devem destacar movimentos sociais como o movimento feminista e o movimento LGBTQIA+. No entanto, paralelamente há também resistência a essas ações e tentativas de contrarreformas por parte de grupos conservadores. Por conta deste fator, deve-se compreender o gênero como político, e é em relação a este caráter político que Joan Scott (2012) situa o gênero em meio a um lugar de lutas sobre o que diz respeito ao natural e o que conta como social. As disputas em torno da definição e dos elementos que estariam ou não atrelados ao gênero estão associadas à multidimensionalidade pela qual Connell e Pearse (2015) caracterizam o conceito, pois gênero, simultaneamente, diz respeito à identidade, ao trabalho, ao poder e à sexualidade. Partindo de Lauretis (2019, p. 145), que afirma que “a construção de gênero também se faz por meio de sua desconstrução”, Louro (2014) enfatiza que:

Ao aceitarmos que a construção do gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas relações estão em constante mudança. Isso supõe que as identidades de gênero estão continuamente se transformando. Sendo assim, é indispensável admitir que até mesmo as teorias e as práticas feministas - com suas críticas aos discursos sobre gênero e suas propostas de desconstrução - estão construindo gênero (LOURO, 2014, p. 39).

Se Marc Ferro (1992) aponta para como o cinema é tanto produto como agente da história, Anne Higonnet atenta para como o cinema, tendo se consolidado como arte e indústria durante o século XX, desempenhou um importante papel na definição dos sexos da cultura de massas. Porém, foi justamente durante a “segunda onda feminista” que começaram a ser publicados estudos e críticas de cinema embasados no feminismo. A partir deste fenômeno que se organizou a teoria feminista do cinema, pioneira e essencial para se discutir as relações entre cinema e gênero. Sendo uma teoria plural, é marcada pela atuação de diversas autoras e, apesar de ter se desenvolvido em países como a França e Alemanha, fortaleceu-se nos Estados Unidos e na Inglaterra. Como Ceixa Ferreira (2018, p. 2) afirma, a teoria “busca desmistificar as relações de poder, o desejo e prazer visual, a objetificação feminina e as estratégias narrativas e estéticas por meio das quais são veiculados valores e padrões de comportamento”. A sua relevância baseia-se no fato de que foi responsável pela criação de um novo campo de pesquisa dentro dos estudos cinematográficos, além de ter resultado em um impacto na história do cinema por ter sido responsável por trazer nomes “esquecidos” de diretoras, roteiristas e atrizes.

O período entre as décadas de 1970 e 1980 marcou a organização desta teoria que, inicialmente, se dedicou ao cinema clássico hollywoodiano. Naquele momento, grande parte destas teóricas seguiu uma metodologia baseada na semiótica, na psicanálise e na noção de diferença sexual. Houve o apontamento para a necessidade de um cinema realizado por mulheres, defendendo-se a utilização de uma linguagem inovadora que buscasse romper com o cinema dominante. Desta forma, por meio da ideia de um “contracinema”, determinadas teóricas foram responsáveis por obras experimentais. Todavia, ao longo do seu desenvolvimento e, principalmente, a partir da transição dos anos 1980 para os 1990, houve críticas, tanto internas como externas, acerca do domínio e dos limites da psicanálise na teoria. Para as feministas negras, a teoria falhava em reconhecer a intersecção de gênero, raça e classe. Já para as feministas lésbicas, a representação feminina não era concebida para além da heterossexualidade e de uma concepção binária de gênero. Por conseguinte, o final da década de 1980 caracteriza-se pelo afastamento da psicanálise por parte da teoria feminista do cinema.

De acordo com Anneke Smelik (2016), entre as décadas de 1970 e 1980 o foco inicial desta teoria foi o cinema hollywoodiano e como este representava e reproduzia “mitos” sobre as mulheres e a feminilidade. Segundo E. Ann Kaplan (1983), certas teóricas encontraram na psicanálise e na semiótica ferramentas que possibilitaram desvendar a cultura patriarcal tal como é expressa nas representações dominantes. Acerca desta questão, a autora afirma que “os signos do cinema hollywoodiano estão carregados de uma ideologia patriarcal que sustenta nossas estruturas sociais e que constrói a mulher de maneira específica – maneira tal que reflete as necessidades patriarcais e o inconsciente patriarcal” (KAPLAN, 1983, p. 45). Como representante desta teoria, Kaplan (1983) justifica a utilização da psicanálise para desconstruir os filmes, argumentando que permitia a identificação dos mitos patriarcais que posicionam as mulheres como o Outro. Neste período foi publicado, em 1975, o ensaio pioneiro de Laura Mulvey (2011): *Prazer visual e cinema narrativo*. A partir da psicanálise freudiana e lacaniana, Mulvey (2011) teoriza sobre a noção do “olhar” (*gaze*) em relação à representação feminina. Lança mão de noções como a escopofilia, o voyeurismo e narcisismo para analisar a construção de personagens femininas.

Se no início do seu desenvolvimento a teoria vai atentar para “a imagem da mulher no cinema e seus estereótipos e para o olhar masculino sobre os corpos femininos” (VEIGA, 2017), nos anos 1980 passa a se preocupar com questões referentes à “subjetividade feminina” (SMELIK, 1995), atentando para a noção de “olhar feminino” e para a construção das espectadoras. Porém, como Ceíça Ferreira (2018, p. 22) salienta, “de que mulher(es)

estamos falando”? Segundo bell hooks (1992), essa teoria se estrutura em torno de uma narrativa totalizante da mulher como objeto cuja imagem funciona apenas para reafirmar e reinscrever o patriarcado. A autora atenta para o modelo a-histórico e psicanalítico desta teoria que, privilegiando a diferença sexual, desconsidera as diferenças entre mulheres em contextos sócio-históricos específicos. A crítica elaborada por hooks (1992) atenta para como, escrita majoritariamente por mulheres brancas, a teoria feminista do cinema hegemônica deixa totalmente de lado a intersecção de gênero e raça.

Segundo Ana Maria Veiga (2017), o conceito de gênero passou a ser introduzido aos estudos de cinema tendo como uma das principais teóricas Teresa de Lauretis, que em *A tecnologia de gênero*, publicado em 1987, aponta para a limitação do conceito de "diferença(s) sexual(ais)". A partir do conceito de Foucault de “tecnologia sexual”, de Lauretis (1994) elabora a concepção de “tecnologias de gênero”. O gênero é tanto produto como processo de diferentes tecnologias sociais, que “correspondem aos discursos e às práticas institucionalizadas ou presentes na vida cotidiana” (ALVES; COELHO, 2015, p. 161). Assim, o cinema atua diretamente na construção do gênero a partir da produção de representações de gênero. Tais representações são interpretadas e reconstruídas subjetivamente por cada espectador. Sendo o cinema uma tecnologia de gênero, os filmes podem ser compreendidos como registros da história da construção do gênero, o que indica a potencialidade das fontes fílmicas.

Na transição dos anos 1980 para os 1990, como Smelik (2016) salienta, a crítica contra o domínio da psicanálise na teoria feminista do cinema se fortalece, e o final da década de 1980 vai ser marcado pelo afastamento da teoria psicanalítica. De acordo com a autora, a partir dos anos 1990 a teoria foi se tornando um corpus teórico menos coeso, se aproximando de áreas próximas como os estudos de televisão, *new media*, cultura visual e estudos de moda.

Considerando a escassez tanto de produções traduzidas para o português quanto de textos em inglês disponíveis para leitura, neste trabalho atenta-se para os limites desta exposição. Porém, salienta-se a relevância de compreender como a teoria se desenvolveu e de situar historicamente os conceitos dela oriundos. Tendo em vista que autoras e conceitos da teoria são utilizados até hoje, atenta-se para a importância de identificar os seus limites e refletir sobre o seu possível uso para as pesquisas sobre cinema brasileiro. Concorde-se, então, com Ferreira (2018), que aponta:

Problematizar os limites da teoria feminista do cinema, em especial o não reconhecimento da intersecção de gênero e raça mostra-se oportuno para se pensar não apenas a insuficiência da psicanálise como quadro conceitual para a análise das representações das mulheres na telona, mas também nos possibilita investigar as

hierarquias e relações de poder nos âmbitos da produção, recepção e pesquisa/teoria (FERREIRA, 2018, p. 22).

Partindo da colocação de Ferreira (2018), defende-se a necessidade da interseccionalidade, compreendendo-a a partir de Carla Akotirene (2020): de acordo com a autora, “tal conceito é uma sensibilidade analítica, pensada por feministas negras cujas experiências eram inobservadas tanto pelo feminismo branco quanto pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros” (AKOTIRENE, 2020, p. 18). Conforme Akotirene (2020, p. 19), o conceito “visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado”. Ainda enfatiza que a interseccionalidade:

[...] permite às feministas criticidade política a fim de compreenderem a fluidez das identidades subalternas impostas a preconceitos, subordinações de gênero, de classe e raça e às opressões estruturantes da matriz colonial moderna da qual saem (AKOTIRENE, 2020, p. 37-38).

Por mais que se reconheça e mesmo se utilize a teoria feminista do cinema, é necessário pensar nos limites desta em relação ao cinema nacional, considerando a sua especificidade. Por exemplo, no caso de estudos sobre o Cinema Novo, que recusava à fórmula hollywoodiana, como aplicar conceitos que foram elaborados tendo em vista o cinema clássico hollywoodiano? Por esta razão, enfatiza-se a relevância de pesquisas que busquem analisar a questão de gênero e da representação feminina em filmes brasileiros, justamente para ir se desenvolvendo um conjunto de trabalhos que dialoguem entre si e procurem observar especificidades do cinema nacional a respeito destas questões, identificando semelhanças e diferenças de acordo com o período histórico.

Como foi visto, a noção de cinema-história envolve as relações mútuas entre cinema e história. Além de ser influenciado pela história, o cinema também a influencia. O conceito enfatiza a possibilidade de se interpretar a história a partir dos filmes, apontando a potencialidade do filme enquanto documento histórico. A função do historiador é ambientar a obra no período histórico em que foi realizada, contextualizando-a. O historiador fornece sentido ao filme, criando uma historicidade em relação à ele. A respeito da questão de gênero, Maria Bernadete Brasiliense (2017) observa que a teoria feminista do cinema foi responsável por demonstrar a existência de desigualdades e opressões nas representações de gênero produzidas pelo cinema. É neste sentido que enfatiza-se a relevância de pesquisas, dentro do campo da história, que busquem investigar os filmes a partir da perspectiva de gênero. Análises das relações de gênero e dos arranjos de gênero no cinema, a partir do ponto de vista historiográfico, fazem com que estas sejam debatidas historicamente e sejam conferidas de

historicidade. Investigar as relações e os arranjos de gênero, analisando como são concebidos nos filmes, é uma forma de combater tanto as violências simbólicas presentes nas obras quanto a naturalização das violências de gênero perpetuadas pelo cinema ao longo da história.

1.3. Aspectos gerais sobre o Cinema Novo na historiografia brasileira

Por meio de uma análise crítica da historiografia do cinema brasileiro, Julierme Morais (2016) aponta a possibilidade de se observar uma historiografia clássica do cinema nacional, que se estende entre o final da década de 1950 até a década de 1980, e uma nova historiografia, surgida nos anos de 1990 e trazendo consigo “novos objetos, novos contextos, novas periodizações, novos temas, novos conceitos e novos referenciais teórico-metodológicos”. O Cinema Novo se destaca como objeto de diversos estudos em ambas. A respeito da primeira, deve-se apontar a relevância de obras escritas por cineastas que participaram ou estiveram diretamente envolvidos com o movimento, como *Cinema Moderno, Cinema Novo*, organizada por Flávio Moreira da Costa e lançada em 1966; *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, escrita por Glauber Rocha e lançada em 1963, que apresenta um capítulo sobre as origens do *Cinema Novo*; *Revolução do Cinema Novo*, uma seleção de diversos escritos publicados, também, por Glauber Rocha, lançada em 1981; e *O Processo do Cinema Novo*, um conjunto de críticas de Alex Viany sobre o movimento, organizadas por José Carlos Avellar e publicadas em 1999.

Jean Claude Bernardet, inserido em meio às redes de sociabilidade do movimento, foi responsável por diversas publicações sobre o Cinema Novo, tais quais *Brasil em tempo de cinema* (1967), *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (1979), *Cineastas e imagens do povo* (1985), *Bibliografia brasileira do cinema brasileiro* (1987) e *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia* (1995). Já um autor que não vivenciou o movimento é Fernão Ramos, que organizou *História do cinema brasileiro* (1987), obra que Morais (2016) considera como o fechamento da historiografia clássica. Em relação à nova historiografia do cinema brasileiro, pode-se destacar Ismail Xavier, que realizou produções como *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* (1999); e *O cinema brasileiro moderno* (2001). Há o livro *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema* (2006), de Pedro Simonard. Alexandre Figueirôa publicou, em 2004, *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Em 2018, Fernão Ramos e Sheila Schvarzman organizaram *Nova história do cinema brasileiro*, dividida em dois

volumes, onde o segundo se dedica em grande parte para o Cinema Novo, levantando, inclusive, alguns breves apontamentos sobre a questão de gênero no movimento.

Contudo, no momento em que buscou-se localizar pesquisas que investigassem as personagens femininas, a situação tornou-se distinta. Conforme Carolinne Mendes da Silva (2020) afirma, as pesquisas acadêmicas sobre a representação feminina no cinema ainda são emergentes no Brasil. Foram localizadas quatro obras de diferentes campos do conhecimento que trabalham essa temática. Na tese de doutorado em sociologia *Dramas íntimos e dramas sociais - uma releitura do Cinema Novo*, Ângela Julita Leitão de Carvalho (2006) analisa as representações de dramas íntimos, de questionamentos de mulheres sobre a desigualdade de gênero e da busca de autonomia e liberdade sexual. Na área das Ciências Sociais, Camila Carolina Hildebrand Galetti (2012) trabalha com a representação do feminino no cinema brasileiro, tendo como corte cronológico o período entre 1958 e 1965. Em *A representação do corpo feminino na Nouvelle Vague e no Cinema Novo (1962 - 1972)*, a socióloga Maria Bernadete Brasiliense (2017) realiza uma análise comparada entre a utilização do corpo feminino na *Nouvelle-Vague francesa* e no *Cinema Novo*. No campo da psicologia, Lindinalva Silva Oliveira Rubim (1999), em *O Feminino no Cinema de Glauber Rocha: Diálogo de Paixões*, desenvolve um estudo sobre as personagens femininas nas obras de Glauber Rocha, sendo elas: *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1968) e *Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969).

No que se refere ao campo da História, observa-se uma escassez de produções em relação a esta temática. Embora haja discussões sobre *Rio, 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos/1955) ser uma forte influência para o surgimento do *Cinema Novo* ou realmente ser a primeira obra cinemanovista, considera-se a dissertação de mestrado de Renata Melo Barbosa do Nascimento: *Rio, 40 Graus: Representações das Mulheres Negras no Filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)*, datada de 2014. Em 2019, localizou-se o projeto de qualificação da tese de Carolinne Mendes da Silva, doutoranda em História Social pela USP (Universidade de São Paulo), que investiga a representação do feminino nos filmes de Glauber Rocha. Porém, em 2021, verificou-se que a historiadora modificou o projeto, ampliando o seu estudo para uma análise das personagens femininas de diferentes filmes cinemanovistas, sendo a tese intitulada: *Nem todas as mulheres do mundo: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969)*. Assim, pode-se afirmar que a temática carece de análises do ponto de vista historiográfico, principalmente, por meio de uma perspectiva feminista através dos estudos de gênero dentro do campo da História.

1.4. Trajeto da pesquisa: referenciais teórico-metodológicos

Investigar o Cinema Novo a partir de uma perspectiva de gênero, focando nas mulheres das três obras selecionadas, envolve realizar uma análise histórica dos objetos-fontes, considerando que as personagens femininas foram concebidas por Ruy Guerra para compor a realidade brasileira que o cineasta visava retratar. Isto é, não se trata de buscar um reflexo da sociedade brasileira em geral. O que se destaca é a possibilidade de identificar, a partir da narrativa fílmica e da decomposição das cenas em que as personagens femininas atuam, ideias, discursos e questões vinculados ao pensamento do período no que diz respeito aos arranjos de gênero, à condição social das mulheres e à cultura do estupro. Volta-se novamente à noção de zonas ideológicas não visíveis, elaborada por Ferro (1992). Desta forma, retomando Rossini (2007) e considerando que o Cinema Novo, junto com o Cinema Marginal, construiu a própria representação imagética do Brasil e dos brasileiros, aponta-se a relevância de se pesquisar, a partir de uma análise histórica, como as mulheres estão inseridas nas narrativas cinemanovistas. Tendo em vista a forte influência do movimento sobre o cinema nacional e compreendendo o cinema enquanto tecnologia de gênero, conforme de Lauretis (2019), enfatiza-se que estudos como este colaboram com o combate tanto as violências simbólicas presentes nos filmes quanto a naturalização das violências de gênero perpetuadas pelo cinema brasileiro.

Por conseguinte, considerando que as obras cinemanovistas visavam retratar a realidade brasileira, de que maneira as mulheres estão inseridas na narrativa? Sempre atuando como secundárias, como estas personagens relacionam-se com os personagens masculinos? O que os filmes revelam sobre os arranjos de gênero da época? Como e em que contexto ocorrem as cenas de estupro? As personagens femininas de Ruy Guerra são um contraponto às personagens femininas do Cinema Clássico e podem ser compreendidas como “mulheres emancipadas” ou “em emancipação”? Estas são as principais questões que orientam esta pesquisa. Assim, tem-se como objetivo geral identificar, através da análise de como as mulheres estão inseridas na narrativa, testemunhos sobre as relações e os arranjos de gênero do período. Acerca do objetivo específico, visa-se investigar de que forma as cenas de estupro e violência sexual são feitas e em que contexto ocorrem.

Enxerga-se na epistemologia feminista o caminho para se desenvolver este estudo. Conforme Margareth Rago (1998) estabelece, a epistemologia feminista é responsável não só pela produção de conhecimento científico crítico ao modo dominante, marcado por uma lógica da identidade caracterizada pelo padrão andocêntrico, mas também por propor uma

maneira alternativa de operação científica, ligada, principalmente, à inserção, na pesquisa, da subjetividade e da noção da influência da experiência do pesquisador em seu trabalho. Como Diva do Couto Contijo Muniz (2015) aponta, o discurso historiográfico não é uma prática apolítica, sendo realizado por um pesquisador que parte de um determinado lugar social e possui interesses, experiências e expectativas próprios. A historiadora que produz esta dissertação diz respeito à uma mulher cisgênero branca, de classe média alta, bissexual e feminista. Desta forma, considerando que a epistemologia feminista age para a produção de novos significados para a interpretação do mundo, defende-se que tal ponto encaixa-se perfeitamente na proposta deste estudo em partir de uma perspectiva de gênero para a investigação do *Cinema Novo*, temática pouco investigada por meio deste olhar.

Os três filmes foram localizados na plataforma digital YouTube. Tanto a cópia de *Os cafajestes* quanto a de *Os fuzis* estão disponibilizados em boa qualidade. No caso de *Os Fuzis*, trata-se de uma cópia restaurada, cuja restauração foi realizada pela Cinemateca Brasileira. Porém, a cópia de *Os deuses e os mortos* está em péssima qualidade. A partir da questão do estado e da qualidade dos filmes, deve-se atentar para a extrema importância da Cinemateca Brasileira enquanto espaço de salvaguarda, preservação e conservação da memória audiovisual brasileira, tendo sido responsável pela restauração de inúmeras obras do cinema nacional.

Acerca da análise dos filmes, será realizada a análise fílmica de determinadas cenas, selecionadas de acordo com a temática do estudo. Conforme Jacques Aumont e Michel Marie (2004) pontuam, não existe um modelo universal de análise fílmica. Esta depende das necessidades e dos interesses do pesquisador. Já como Manuela Penafria (2009) afirma, analisar um filme é sinônimo de decompô-lo. Desta forma, o estudo segue a análise que Penafria (2009, p. 7) intitula como análise de imagem e som, pois “entende o filme como meio de expressão que é especificamente cinematográfica, pois centra-se no espaço fílmico e recorre a conceitos cinematográficos”. Sobre os termos referentes à linguagem cinematográfica, baseou-se em Carlos Gerbase (2012) e David Bordwell e Kristin Thompson (2004). No que diz respeito ao conceito de gênero, considera-se Raewyn Connell e Rebecca Pearse (2015) e Joan Scott (2019). Parte-se também de teóricas feministas do cinema, entre as quais destaca-se Teresa de Lauretis (2019), Laura Mulvey (2011) e Ann E. Kaplan (1983). Salienta-se também Pierre Bourdieu (1996a, 1996b, 1996c, 1998, 2015, 2017) como fundamental nas análises realizadas ao longo do trabalho.

O capítulo inicial tem como foco o *Cinema Novo*, sendo formado por três subcapítulos. Primeiramente, a partir do conceito bourdieusiano de campo, pretende-se

analisar a formação do espaço cinematográfico carioca durante os anos 1960, enfatizando a atuação e a influência dos cinemanovistas como os propulsores deste fenômeno. Em seguida, coloca-se em questão as tomadas de posição dos integrantes do movimento ao longo deste período, contextualizando historicamente o seu desenvolvimento. Por último, investiga-se as influências externas e internas sobre *Cinema Novo*, atentando para o Neorealismo italiano e a Nouvelle-vague, no que corresponde ao cenário internacional, e para o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), no que diz respeito à conjuntura político-cultural brasileira.

O capítulo subsequente aborda a descrição dos objetos-fontes, sendo organizado em quatro subcapítulos. No primeiro, visa-se investigar Ruy Guerra. Novamente, utiliza-se Bourdieu (1996a) como referencial teórico, lançando mão do conceito de trajetória para realizar uma abordagem biográfica do cineasta. Os demais subcapítulos tratam da apresentação, descrição e discussão acerca de *Os cafajestes* (1962), *Os fuzis* (1965) e *Os deuses e os mortos* (1970), respectivamente. Já o último capítulo é dedicado ao foco da pesquisa, sendo composto por quatro subcapítulos. O primeiro diz respeito ao desenvolvimento teórico, fundamentado na teoria feminista do cinema e em Bourdieu (2017), sobre o cinema enquanto uma tecnologia de gênero e o olhar masculino como uma violência simbólica. Tais conceitos são aplicados nos três últimos subcapítulos, onde cada obra é analisada. Por fim, tem-se a conclusão.

2. CINEMA NOVO EM ANÁLISE

2.1. A EMERGÊNCIA DO CINEMA NOVO E A CONSTRUÇÃO DE UM CAMPO CINEMATOGRAFICO CARIOCA

Mediante a atuação dos cinemanovistas, o Brasil, a partir do início dos anos 1960, testemunhou a renovação do meio cinematográfico nacional. Houve a realização de obras voltadas à realidade brasileira através de uma linguagem cinematográfica própria. Também se comprovou a possibilidade de se produzir filmes a baixo custo e sem a necessidade de grandes estúdios. O objetivo era romper com a fórmula hegemônica, isto é, a hollywoodiana. Considerando a complexidade conferida a este fenômeno, defende-se a aplicação do conceito de campo de Pierre Bourdieu para analisá-lo. No entanto, sabe-se que, além de Bourdieu desenvolver as suas pesquisas tendo em vista a sociedade francesa, jamais teve como objeto o campo cinematográfico. Todavia, verificou-se que a emergência do Cinema Novo, assim como a continuidade da atuação do movimento, estava inserida em um contexto demarcado por lutas em torno do controle legítimo das regras de produção dos bens simbólicos, isto é, os filmes. Tais lutas norteavam os mecanismos básicos do espaço cinematográfico: os setores de produção, distribuição e exibição. Esses últimos, conforme João Guilherme Barone Reis e Silva (2007) afirma, compõem a tríade formadora do núcleo central deste espaço⁸, e dentro da lógica de Bourdieu, seriam eles sistemas de produção, distribuição e circulação dos bens.

Como Zuleika de Paula Bueno (2003) salienta, abordar o cinema por meio da perspectiva de campo cinematográfico é considerá-lo como um espaço social relevante de produção material e simbólica que, por mais que esteja relacionado a outros campos de poder, como o campo político e econômico, segue uma lógica própria de funcionamento. É neste sentido, então, que se pretende utilizar o conceito de campo de Bourdieu para investigar a formação do espaço cinematográfico carioca durante a década de 1960, atentando para a atuação e influência dos cinemanovistas como os propulsores deste fenômeno. Além disso, argumenta-se não ser possível falar da existência de um campo cinematográfico antes dos

⁸ Enquanto a produção é responsável pela elaboração do produto, a distribuição opera a circulação do filme, realizando também a publicidade, e a exibição legitima o consumo final do produto, ampliando a visibilidade deste.

anos 1960 por ainda não ter havido a consolidação de um espaço cinematográfico, já que a produção carioca era escassa se comparada ao cinema dominante norte-americano, cuja presença era estabelecida pela atuação das distribuidoras estrangeiras⁹ e pela preferência aos filmes internacionais pelos exibidores nacionais.¹⁰

2.1.1. A conceituação de campo conforme Pierre Bourdieu

Primeiramente, como Patrícia Thomson (2018) infere, Bourdieu desenvolveu ferramentas metodológicas com o intuito de auxiliarem na investigação do espaço social onde ocorrem as interações, transações e eventos entre pessoas. Desta maneira, o sociólogo defendeu uma metodologia baseada na aplicação de um trio interdependente e construído em conjunto, formado pelas noções de campo, capital e *habitus*. A respeito do primeiro, o campo pode ser entendido como um espaço social formado por relações objetivas, sendo estas ocorridas entre posições objetivas. Tais posições objetivas são constituídas por meio da distribuição desigual e da acumulação de capital.¹¹ Em outras palavras, para Bourdieu o campo é formado através de relações objetivas entre dominantes e dominados. Entre os dominados, há os iniciantes, que devem pagar um preço de entrada – um investimento prévio –, mas que também são detentores dos meios e da forma legítima de produção de bens. Contudo, são os dominantes – podendo ser chamados de estabelecidos ou consagrados – que controlam as regras de produção dos bens do campo. Assim, cabe salientar que o campo é caracterizado pelas lutas entre os seus diferentes agentes em torno da apropriação do seu capital específico. Há ainda os profanos, que se encontram fora do campo e não possuem o monopólio das formas legítimas de produção.

⁹ Esta questão estava diretamente associada à atuação da *Motion Picture Association of America* (MPAA), associação representativa dos grandes estúdios de *Hollywood*, e da *Motion Picture Export Association* (MPEA), responsável pela representação e defesa dos interesses das companhias cinematográficas norte-americanas no exterior. Sobre, ver SELONK (2004).

¹⁰ O setor de exibição, neste momento, havia sido afetado pelo tabelamento de preço dos ingressos realizado em 1948, que resultou em mudanças na forma como as distribuidoras estrangeiras comercializavam os seus filmes, passando a vendê-los por lote, o que impediu que o exibidor os selecionasse e acabasse adquirindo películas de baixa classificação. Contudo, devido ao baixo custo oferecido pelos distribuidores, houve a importação compulsória de filmes estrangeiros, principalmente os norte-americanos, o que atuou como um grande empecilho para a renda das obras nacionais. O baixo preço destas películas está relacionado com o retorno financeiro que alcançavam em seu território de origem. Sobre, ver SIMIS (2017).

¹¹ Como Thomson (2018) aponta, há quatro formas de capital: capital econômico, capital cultural, capital social e capital simbólico.

Tendo em vista tais colocações, devem-se pontuar certas condições para a existência de um campo. Além de haver o domínio legítimo do modo de produção de bens, deve existir a relação entre os de dentro – que detêm o monopólio da oferta, isto é, os produtores/dominantes – e os de fora, os não detentores; ou seja, os profanos/consumidores. Além disso, cada campo apresenta as suas especificidades e as suas funções, possuindo, desta forma, o seu *habitus* próprio. Como Thomson (2018) indica, apesar da estrutura do campo ser profundamente hierarquizada, ainda há a possibilidade de ação e mudança. Quando o *habitus* dos agentes e o campo estão adequados, as mudanças na estrutura do campo ocorrem gradualmente e de forma previsível. Todavia, conforme Cheryl Hardy (2018) atenta, no momento em que ocorrem crises ou eventos que implicam uma resposta do *habitus* à mudança no campo, pode-se aplicar a noção de *histerese*. Esta última envolve a transformação do campo em decorrência do desencaixe – falta de sintonia – entre este e o *habitus* dos agentes que o compõe. Esse fenômeno está diretamente relacionado com uma diferença no tempo, já que tais eventos ou crises são inesperados.

A noção de *habitus* é compreendida como o sistema de apreensão da realidade que é assimilado pelo sujeito na medida em que se insere na sociedade, sendo o *habitus* primário aquele adquirido desde o momento do nascimento, a partir da educação familiar, tendendo a ser o mais duradouro. Já o *habitus* secundário é aquele adquirido ao longo do tempo, principalmente a partir da inserção escolar e profissional. Como Renato Ortiz (1983) salienta, o *habitus* pretende conformar e orientar a ação na medida em que é produto das relações sociais, tendendo a assegurar a reprodução dessas mesmas relações objetivas que o formaram. Desta forma, o autor também aponta que “a interiorização dos valores, normas e princípios sociais, realizada pelo agente, assegura a adequação entre as ações do agente e a realidade objetiva da sociedade como um todo” (1983, p. 15). É neste sentido, então, que Bourdieu (1996, p. 21-22) descreve o *habitus* como “princípio gerador e unificador que retraduz as características intrínsecas e relacionais de uma posição em um estilo de vida unívoco, isto é, em um conjunto unívoco de escolhas de pessoas, de bens, de práticas”. Assim, o *habitus* deve ser compreendido como estrutura estruturada, porque não é fixo e pode mudar, e estrutura estruturante, pois gera as ações. Em outras palavras, como Bourdieu (2015) enfatiza, o *habitus* deve ser concebido, simultaneamente, como o princípio gerador de práticas objetivamente classificáveis e como o sistema de classificação dessas práticas. Dessa maneira, o *habitus* é definido a partir de duas capacidades: a capacidade de produzir tais práticas e obras classificáveis, e a de diferenciar e apreciar estas práticas e estes produtos, sendo esta última capacidade o gosto.

Tendo o *habitus* sido brevemente conceitualizado, deve-se fazer referência à questão da autonomia, característica extremamente relevante para a existência de um campo. Tendo em vista o campo artístico, Bourdieu (1998) afirma que, à medida que este campo passa a se constituir, ele adquire uma relativa autonomia, já que o sistema de produção, circulação e distribuição de bens simbólicos liberta-se do campo econômico, do campo político e do campo religioso. Porém, é importante considerar que, se os bens simbólicos produzidos por um campo também são bens econômicos, esse campo pertence da mesma forma ao campo econômico.

Para que o processo de autonomização ocorra, é necessário que três condições sejam atendidas: a constituição de um público consumidor capaz de assegurar aos produtores condições mínimas de independência econômica e um princípio de legitimação paralelo; a organização de um corpo numeroso e diferenciado de produtores com o reconhecimento, decorrente da profissionalização, das normas que definem as exigências de acesso à profissão; e a multiplicação das instâncias de consagração, que fazem com que haja a competitividade pela legitimação cultural. O autor salienta que ao longo deste processo, acontece a formação de uma categoria distinta de artistas profissionais que buscam considerar as regras firmadas pelos seus predecessores. Essa busca lhes forneceria um ponto de partida ou de ruptura, servindo, assim, de auxílio para se aproximarem mais da libertação de qualquer dependência social. Além disso, há a necessidade da existência de instâncias de conservação e de consagração que atuem em função de fundar e legitimar sistematicamente a nova doutrina vitoriosa ou defender a antiga, além de estabelecer o que tem ou não valor, inculcando tais questões nos consumidores.

Como já visto anteriormente, um campo é formado pelas relações objetivas entre posições objetivas, e, no caso do campo artístico, Bourdieu (1998) aponta a oposição entre o campo de produção erudita e o campo da indústria cultural. O primeiro está voltado para a produção de bens culturais destinados a um público de produtores que também produzem para produtores. A produção erudita volta-se, assim, para os pares. Já o segundo, visa a produção de bens culturais para os não-produtores, ou seja, o “grande público”. A arte deste campo resulta de um sistema de produção dominado pela procura da rentabilidade dos investimentos, caracterizando-se em produtos de fácil compreensão e que apresentam temáticas e personagens – muitas vezes considerados “lugar-comum” ou marcados por estereótipos – que agradem diferentes categorias de público. Enquanto o campo de produção erudita cria as suas próprias normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, o campo da indústria cultural obedece a lei de concorrência visando conquistar a maior parte do mercado

possível. Para o sociólogo, a oposição entre estes dois modos de produção está presente em todas as esferas da vida artística, com as diferenças sendo manifestadas tanto por meio da natureza dos produtores, como pelas ideologias políticas e teorias estéticas que exprimem esses últimos.

Sobre o campo de produção erudita, Bourdieu (1998) atenta para como a sua constituição é correspondente ao processo de fechamento do campo em si mesmo, já que acaba rompendo com o grande público/os profanos. Neste sentido, o autor afirma que se pode medir o grau de autonomia deste campo levando em consideração “o poder que possui para definir as normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtores, ou seja, o poder que dispõe para reinterpretar as determinações externas de acordo com seus princípios próprios de funcionamento” (1998, p. 106). Aqui, a crítica atuaria em parceria com os produtores, auxiliando no processo de autonomização. Deixando de criar instrumentos de apropriação que a obra exige, se distanciaria cada vez mais do grande público, passando a fornecer uma interpretação voltada especificamente aos produtores. Desta maneira, formam-se “sociedades de admiração mútua”, pequenos espaços fechados em si mesmos.

Ainda tendo em vista o campo de produção erudita, o sociólogo enfatiza que “todo ato de produção cultural implica na afirmação da pretensão à legitimidade cultural” e assim acontece a competição pelo monopólio da manipulação legítima dos bens simbólicos. Em meio a essa competição, se desenvolve a busca por distinções, que seriam “temas, técnicas e estilos dotados de valor na economia específica do campo” (BOURDIEU, 1998, p. 109). Por conseguinte, nesta lógica de pensamento, tais elementos atribuem aos seus produtores uma marca de distinção. O autor aponta que os princípios de diferenciação reconhecidos como pertinentes para a esfera cultural são aqueles em que é mais clara a especificidade de um determinado tipo de prática artística. Por exemplo, a utilização de fundamentos estilísticos e técnicos para as tomadas de posição e oposição entre os produtores.

Recapitulando: o conceito de campo poder ser compreendido como um espaço social marcado por relações objetivas entre dominantes e dominados. Dentro do campo ocorre a luta pelo domínio das regras de produção dos bens simbólicos, estando a construção das posições objetivas diretamente relacionada à acumulação de capital. Segundo Bourdieu (1996, p. 18), a ideia de diferença estaria no fundamento da noção de espaço social, já que esse último seria o “conjunto de posições distintas e coexistentes, exteriores umas às outras, definidas umas em relação às outras por sua exterioridade mútua e por relações de proximidade, de vizinhança ou de distanciamento, e também, por relações de ordem”. Assim, a semelhança e afinidade entre os agentes estão associadas à posição que compartilham em comum, isto é, se pertencem ao

polo dominante ou dominado. Neste sentido, o campo é um espaço social onde emergem tomadas de posição diretamente associadas ao *habitus* dos agentes. E como Bourdieu (1996) deixa claro, é a posição ocupada no campo que comanda tais tomadas de posição na luta para transformá-lo ou conservá-lo. Tendo a noção de campo sido conceitualizada, defende-se que a sua aplicação se torna pertinente no sentido de que possibilita investigar a maneira como o espaço cinematográfico carioca foi se constituindo durante os anos 1960, identificando os seus mecanismos para que, desta forma, seja possível compreender melhor a estrutura geradora dos filmes cinemanovistas.

2.1.2. O cinema nacional da segunda metade dos anos 1950

Como já foi apontado, ainda não havia sido consolidado no Rio de Janeiro um campo cinematográfico propriamente dito. Além da escassez da produção carioca em relação ao cinema dominante norte-americano, não havia uma diversidade de produtores e nem do tipo de bem produzido, que se configurava nas chanchadas. De acordo com João Luiz Vieira (1987), foi durante os anos 1950 que houve o apogeu das chanchadas a partir da companhia *Atlântida Cinematográfica*.¹² Este gênero tipicamente brasileiro apresentava certas características específicas como a presença de números musicais, o universo do carnaval e a paródia de obras hollywoodianas. Além da *Atlântida* e da *Cinédia*,¹³ não se localizou outra produtora do período, o que fez com que não fosse possível observar se houve lutas pelo controle legítimo das regras de produção dos bens e uma considerável competitividade pela legitimação cultural.

Segundo José Inácio de Melo Souza e Afrânio Mendes Catani (1983), existiam dois tipos de chanchadas: as paulistas e as cariocas, ambas compreendidas como produções pobres, sem refinamento, dirigidas para e sustentadas por um público urbano semianalfabeto e proletarizado. Em outras palavras, as chanchadas podem ser definidas como um cinema popular, de caráter puramente comercial. Vieira (1987) também aponta que as chanchadas, assumindo o seu próprio subdesenvolvimento, utilizavam da paródia como uma resposta subdesenvolvida de um cinema que, procurando imitar o cinema dominante, acabava rindo de

¹² Fundada, em 1941, por Moacir Fenelon e José Carlos Burle, a companhia cinematográfica carioca encerrou as suas atividades em 1962.

¹³ Criada, em 1930, por Adhemar Gonzaga, foi à falência em 1951.

si próprio. No entanto, tais filmes entraram em declínio entre 1963 e 1964, como Souza e Catani (1983) observam. Para os autores, tal fenômeno ocorreu em consequência do desgaste das fórmulas narrativas empregadas; do envelhecimento dos astros que atraíam o público por anos e da popularização da televisão, que possibilitava um espetáculo similar ao cinema dentro do ambiente doméstico.

Ademais, como José Mario Ortiz (1983) infere, foi durante a segunda metade da década de 1950 que, em resposta ao fracasso da instalação de grandes companhias produtoras em São Paulo – como *Vera Cruz*¹⁴, *Maristela*¹⁵ e *Multifilmes*¹⁶ –, houve a emergência de reivindicações para o apoio do Estado ao desenvolvimento do cinema brasileiro.¹⁷ Desta forma, foi neste momento em que ocorreu não só a fundação de órgãos estatais voltados ao incentivo do cinema nacional, mas também o fortalecimento dos debates sobre o assunto. Segundo o autor, tal contexto foi marcado tanto pelos traços nacionalistas do segundo governo de Getúlio Vargas (1951-1954), quanto pela influência do modelo desenvolvimentista aplicado pelo governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Houve a criação da *Comissão Federal de Cinema*, em 1956, e a fundação, em 1958, do *Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica* (GEIC). Cabe atentar que tal fenômeno em prol do cinema brasileiro se deu em um período em que, como Arthur Autran (2013) enfatiza, havia em peso uma desconsideração pelas películas realizadas com maior frequência no país, que, contudo, eram os produtos que verdadeiramente mantinham o meio: os cinejornais, os documentários, as chanchadas e os melodramas.

¹⁴ A Vera Cruz foi uma companhia cinematográfica paulista criada em 1949 por uma sociedade anônima. Seguindo o modelo cinematográfico hollywoodiano e sendo grande parcela da sua mão de obra especializada estrangeira, atuou até 1954. A sua fundação se deu em meio a um contexto histórico no qual São Paulo buscava se renovar por meio da modernização, atualizando o teatro, as artes plásticas e o cinema conforme o modelo do mundo desenvolvido. Por conseguinte, nesse cenário foram criados também o *Teatro Brasileiro de Comédia* (TBC), em 1947; o *Museu de Arte Moderna* (MASP), em 1948, e a *Bienal de Artes Plásticas*, tendo a sua primeira edição em 1951. Sobre, ver GALVÃO (1981) e MACIEL (2011).

¹⁵ Fundada em 1950, no município de Jaçanã, no estado de São Paulo, encerrou as atividades em 1958. Contudo, voltou a fazer parte do espaço audiovisual brasileiro em 1986, momento em que Marcos Audrá, filho do fundador Mário Audrá Júnior, retomou a produtora. É responsável por mais de 20 produções independentes. Além de um acervo, onde se encontram os filmes que produziu, possui, também, um laboratório de restauração, *LAB restauro*, que compõe um projeto de recuperação das obras produzidas entre os anos de 1950 e 1960. Outra ação da *Maristela Filmes*, atualmente, é a distribuição dos próprios filmes.

¹⁶ Foi fundada por Anthony Assunção, em 1952, no município de Mairiporã, no estado de São Paulo.

¹⁷ Deve-se ter em vista que já haviam sido feitas anteriormente reivindicações para o desenvolvimento do cinema brasileiro, principalmente enxergando na industrialização o meio para este fim. Como Arthur Autran (2013) aponta, é a partir de 1924 que se inicia a construção de uma “consciência cinematográfica” no Brasil, isto é, a atuação de um meio cinematográfico minimamente estruturado, que apresentava interesses comuns, elaborando ideias a favor do cinema nacional e defendendo-as publicamente. A revista *Cinearte* (1926-1942) tornou-se um meio de difusão de tais questões, com Pedro Lima e Adhemar Gonzaga como os principais atuantes. Ambos lançaram uma campanha em prol do cinema brasileiro em meados dos anos 1920, tendo o longa-metragem de ficção como prioridade. Tal ação chegou ao fim em 1930 por causa de desentendimentos pessoais entre os dois.

Dito isto, pode-se destacar a atuação de dois polos: o nacionalista, focado no desenvolvimento do cinema brasileiro, atentando para os males da importação dos filmes estrangeiros e da presença das distribuidoras estrangeiras; e o industrialista-universalista, que buscava seguir o modelo hegemônico, conservando os interesses norte-americanos. É este último que viria dominar as instituições a serem fundadas nos anos 1960, sendo responsável pela manutenção de uma estrutura em que o cinema nacional seguisse em posição de dominado em relação ao Hollywoodiano. Estes polos estão inseridos nos dois projetos de Estado que disputavam o poder político no período, que eram, segundo Jorge Ferreira (2003), o nacional-estatista e o liberal-conservador. O primeiro, institucionalizado pelo Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e defendido, também, pelos comunistas, se caracterizava pela oposição aos interesses norte-americanos e por defender o fortalecimento do Estado. Já o segundo, negando a intervenção estatal na economia e nas relações de trabalho, defendia a abertura aos investimentos, empresas e capitais estrangeiros, buscando aliança com os Estados Unidos.

Inserido neste contexto de debates acerca do cinema brasileiro, foi lançado, em 1955, *Rio, 40 graus*, obra independente¹⁸ dirigida por Nelson Pereira dos Santos, que pertencia ao polo nacionalista. A película diferenciou-se das recorrentes chanchadas por apresentar ao público um drama social relacionado à realidade brasileira. O filme se utiliza de referências claras ao Neorealismo Italiano tanto no que diz respeito ao modelo de produção – foi realizado a partir de baixo orçamento, com preferência a locações externas e à luz natural –, quanto em relação ao seu caráter humanista – a narrativa acompanha o dia de cinco meninos negros da periferia carioca que vendem amendoim em Copacabana para sobreviver. Segundo Ramos (2018), é justamente o modelo de produção alternativa que garantiu ao diretor a liberdade estilística para inovar, principalmente quanto à disposição não-linear da narrativa. Esta obra se tornou a grande influência para a geração cinemanovista por ter mostrado a

¹⁸ É interessante apontar que *Rio, 40 graus* estreou no período em que, conforme afirma Maria Rita Galvão (1980), ocorriam discussões sobre o cinema independente como alternativa para o desenvolvimento do cinema nacional, resultado do que a autora observou como um dos maiores processos de conscientização que o pensamento cinematográfico brasileiro já havia testemunhado. Galvão (1980), tendo como objeto o cinema paulista, investiga o que os intelectuais em defesa do cinema independente entendiam a respeito deste último, indicando que havia diferentes concepções. Aponta, assim, a ambiguidade que se formulou sobre a dicotomia entre o cinema industrial e o cinema independente, inferindo que não se tratava de ser simplesmente contra o cinema industrial, mas sim contra um modelo de cinema industrial compreendido como convencional, artificial e cosmopolita. Desta forma, para que houvesse o desenvolvimento do meio cinematográfico brasileiro, dever-se-ia lutar por um cinema industrial que não apresentasse as características expostas acima, e que também fosse independente, tendo como principal objetivo refletir a realidade brasileira. É neste contexto, então, que foram sendo reivindicadas tanto uma legislação protecionista para o cinema nacional quanto a abertura de carteiras de crédito para financiamento de uma “indústria cinematográfica independente” brasileira.

possibilidade de uma produção brasileira de baixo custo, esteticamente inovadora e com a pretensão de retratar a realidade brasileira.

Como aponta Ramos (2018), a repercussão de *Rio, 40 graus* insere-se em um momento em que ocorria a emergência de reivindicações, já mencionadas, por uma nova política acerca do desenvolvimento cinematográfico. Sobre esta questão, deve-se destacar a figura de Alex Viany. Fortemente crítico ao polo industrialista-universalista, defendia um cinema de produção independente e marcado por temáticas genuinamente nacionais que buscassem representar as classes populares. Por conseguinte, é neste sentido que Ramos (2018, p. 23) afirma que o filme de Nelson Pereira dos Santos é lançado “no despertar para a consciência do outro-popular, em sintonia com os dilemas da brasilidade e na reação ao estrangeiro como outro imperialista”. Além disso, para além do meio cinematográfico, a transição dos anos 1950 para os 1960 testemunhou um crescimento da participação popular, conforme indicam Heloísa Buarque de Holanda e Marcos A. Gonçalves (1982). Simultaneamente, ocorreu o desenvolvimento de produções culturais diretamente associadas à conjuntura político-social do período. Assim, houve a organização de movimentos artísticos de diferentes meios, seja do teatro, da música, das artes plásticas, da literatura e do cinema. Foi neste o momento que a arte engajada se desenvolveu e acompanhou o decorrer dos anos 1960. Como Marcelo Ridenti (2000) infere, a identidade nacional passou a ser uma problemática recorrente nos meios artísticos e intelectualizados de esquerda.

2.1.3. Aplicação do conceito de campo para a análise do meio cinematográfico carioca

Foi neste contexto, marcado pelo crescimento da participação popular e pela efervescência do cenário cultural, que os cinemanovistas se organizaram entre o final da década de 1950 e o início da de 1960 no Rio de Janeiro. Concorda-se com Ramos (2018) na sua afirmação de que os primeiros anos da década foram essenciais para a formação do Cinema Novo. Entre 1960 e 1961 iniciavam produções de obras que, a partir das suas exhibições, em 1962, foram responsáveis pela repercussão do movimento no Brasil e também no exterior por meio de festivais internacionais. Através da sua estruturação enquanto movimento cinematográfico, o Cinema Novo deixou claras as suas intenções de renovação estética e de inserir temáticas críticas à realidade brasileira. Mostrou-se contrário às produções nacionais, que eram realizadas tendo em vista apenas o apelo comercial. Desta maneira, a partir da aplicação do conceito de campo, observa-se a oposição entre os cinemanovistas,

como polo erudito, e as produções que seguiam a fórmula hollywoodiana – visando apenas o lucro –, como o polo comercial. Para defender a formação do campo durante este período, recorre-se a três argumentos principais: é possível identificar relações objetivas entre posições objetivas, como a oposição entre o grupo do Cinema Novo na posição de dominado e as produções de caráter comercial na posição de dominantes; a presença da luta em torno das regras de produção dos bens simbólicos; e a emergência do processo de autonomização.

O pertencimento do Cinema Novo na posição de dominado pode ser justificado partindo da tríade formadora do espaço cinematográfico. Além de serem produções independentes, as películas cinemanovistas apresentavam uma linguagem que buscava romper com o padrão hollywoodiano, com o qual os espectadores já estavam acostumados. Desta maneira, o movimento enfrentou um problema relacionado ao público durante toda a sua existência. Outra questão foi a preferência dos distribuidores e dos exibidores às obras comerciais, principalmente as estadunidenses, que geravam maior rendimento já que eram estas pelas quais o público demandava. Em outras palavras, a competição com os filmes comerciais nacionais e estrangeiros tornou-se ainda mais difícil para os cinemanovistas. Enquanto os primeiros estavam de acordo com os interesses daqueles que tinham o controle da distribuição e das salas de exibição, os últimos poderiam significar apenas prejuízo.

Tendo em vista que os cinemanovistas se colocavam em total oposição à forma hegemônica de produção e aos interesses daqueles que se encontravam com o domínio das regras de produção – e, desta maneira, possuíam maior capital econômico e social –, é possível compreendê-los como hereges. Esta questão está associada com o que Bourdieu aponta como ortodoxia e heterodoxia. Ambas estão associadas à noção de *doxa* que, segundo Cécile Deer (2018), se refere a opiniões, crenças e percepções pré-reflexivas compartilhadas sem serem questionadas, isto é, são vistas como “naturais” dentro dos campos. De acordo com a autora, é por meio da *doxa* que são determinadas, nos campos, práticas e atitudes “naturais” através do senso comum e do *habitus* internalizado dos agentes. Ainda levando em consideração Deer (2018, p. 160), a ortodoxia se baseia no reconhecimento e aceitação da *doxa*, ou seja, “as regras do jogo são conhecidas e seguidas desta maneira”.

Em contraponto, a heterodoxia, como Hermano Roberto Thiry-Cherques (2006) observa, trata do questionamento e da desnaturalização da *doxa* a partir do surgimento de uma *doxa* alternativa. Por conseguinte, os agentes pertencentes ao polo dominante utilizam estratégias para a conservação da estrutura do campo, sendo tal prática definida como ortodoxa. Já os agentes localizados no polo dominado podem desenvolver estratégias que se direcionam à subversão e à transformação da estrutura do campo, sendo tais ações entendidas

como heterodoxas ou heréticas. Percebe-se que é fora do comum se afirmar que os cinemanovistas, enquanto integrantes do polo erudito, sejam compreendidos como hereges. Contudo, o próprio Bourdieu (1982) afirmou que tanto o campo de produção erudita como o campo de indústria cultural podem produzir mensagens heréticas. Além disso, conforme já assinalado, o sociólogo se dedicava à investigação da sociedade francesa e, por conta deste fator, a aplicação dos seus conceitos não poderá ser realizada se encaixando perfeitamente em todas as colocações lançadas por ele.

O segundo argumento, referindo-se às lutas em torno das regras de produção dos bens simbólicos, compreende o que Bourdieu (1998) reflete sobre a busca de diferenças, tratada anteriormente. Neste caso, os cinemanovistas optaram pelo uso de princípios estilísticos e técnicos para se opor e romper com a forma hegemônica. Em primeiro lugar, utilizaram-se de influências vindas de outros movimentos cinematográficos, tais como o Neorealismo Italiano – em especial, em decorrência da sua oposição à fórmula hollywoodiana, das produções de baixo orçamento e de seu caráter humanista, trazendo temas associados à pobreza e à miséria – e a *nouvelle-vague* francesa, no que equivale, principalmente, à noção de autor. Ademais, cabe apontar, levando em consideração Maria do Socorro Carvalho (2004), que o Cinema Novo, buscando raízes no passado cinematográfico do país para a construção da sua própria identidade, localizou em Humberto Mauro a tradição que necessitava para não ter que iniciar do zero. Além do cineasta mineiro, Xavier (2001) também destaca a figura de Nelson Pereira dos Santos. É neste sentido que os cinemanovistas se encaixam no apontamento de Bourdieu (1998) sobre a formação de uma categoria distinta de artistas profissionais que buscam considerar as regras firmadas pelos seus predecessores buscando a garantia de um ponto de ruptura, o que facilitaria o seu processo de autonomização. Tiveram em Humberto Mauro a tradição de brasilidade da qual necessitavam, além de terem utilizado o modelo de produção independente posto em prática por Nelson Pereira dos Santos para realizarem os seus próprios filmes.

Em relação ao processo de autonomização pode-se apontar, de acordo com Bueno (2003), que foi durante o desenvolvimento do movimento cinemanovista que o cinema brasileiro conquistou uma considerável autonomia em relação ao campo político e econômico. Em primeiro lugar, houve a constituição de um público consumidor que assegurou aos produtores as condições mínimas de independência econômica, já que as produções nacionais apenas aumentaram ao longo da década – claro que se deve levar em consideração que películas fora do movimento estavam sendo realizadas. Em segundo lugar, em decorrência da formação do Cinema Novo, o número de produtores aumentou consideravelmente. Isto é,

houve a inserção de novos cineastas e técnicos no meio cinematográfico. E em terceiro, houve a fundação de novas instâncias de consagração.

Em relação às instâncias de consagração para o polo erudito formado pelos cinemanovistas, pode-se apontar: os festivais de cinema internacionais, que possibilitaram o reconhecimento do Cinema Novo mundo afora, além de terem servido como uma forma das elites brasileiras também legitimarem o movimento; a crítica cinematográfica, principalmente aquela escrita pelos próprios componentes do movimento;¹⁹ e a CAIC (Comissão de Auxílio da Indústria Cinematográfica), que premiou certos filmes brasileiros durante o seu período de funcionamento, inclusive cinemanovistas. A respeito do campo de produção industrial, houve o caso específico da revista *Cinelândia*, que apesar ter como foco o cinema hollywoodiano, segundo Vieira (1987), auxiliou no sucesso das chanchadas da *Atlântida*, realizando diversas matérias sobre as estrelas da companhia. Além disso, a crítica cinematográfica, em geral, também opinava sobre tais produções. Havia, também, as instâncias de conservação. Neste caso, pode-se indicar a cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-Rio)²⁰ e, principalmente, a Cinemateca Brasileira, que, apesar de ser situada em São Paulo, foi – e ainda é – responsável pela restauração, conservação, catalogação e preservação de diversos títulos da filmografia nacional.

Ponto relevante do processo de autonomização do Cinema Novo enquanto polo erudito é referente à tecnologia. Como Geoffrey Nowell-Smith (2017, p. 1) o cinema deve ser compreendido como um complexo de coisas, sendo, simultaneamente, “uma tecnologia, uma indústria, uma forma de arte, e um meio de enxergar o mundo – ou de criar mundos para serem vistos”. Assim, é pertinente ter em vista Barone (2007), que afirma que o cinema brasileiro, historicamente, deve ser compreendido como produto das relações entre os meios tecnológico e institucional. Enquanto o primeiro define as ferramentas e os processos de realização – provocando transformações diretas e indiretas em todas as estruturas do espaço audiovisual –, o segundo define marcos legais e sistemas oficiais de regulação, fomento e fiscalização além de organizar a representação política dos agentes. Como o próprio autor aponta, os cinemanovistas adotaram a utilização das câmeras alemãs *Arriflex*, leves e portáteis, acopladas aos gravadores de som direto *Nagra Kudelsky*, ambos incorporados com

¹⁹ Como Simonard (2006) aponta, certos cinemanovistas atuaram como críticos cinematográficos em determinados impressos cariocas, como o *Jornal do Brasil* (que abria as páginas do seu Suplemento Dominical aos artistas, poetas e críticos da época), *O Metropolitano* (órgão oficial da UME – União Metropolitana dos Estudantes – e que era publicado como encarte dominical no Diário de Notícias), o *Correio da Manhã* e a *Revista Civilização Brasileira*.

²⁰ O MAM-Rio foi fundado em 1948. Em 1955, foi criada uma filmoteca nas dependências da instituição. Sobre a cinemateca do Museu, ver NÚÑEZ (2018).

frequência no cinema nacional até a década de 1980. Tais equipamentos, por serem mais leves e mais fáceis de operar, permitiram as filmagens fora dos estúdios.

A inserção desta tecnologia no cenário cinematográfico brasileiro ocorreu com a vinda de Arne Sucksdorff,²¹ nos anos 1960. De acordo com Ramos (2018), entre 1962 e 1963, Sucksdorff ministrou um curso no Rio de Janeiro no qual participaram: Dib Lutfi, Eduardo Scorel, Luiz Carlos Saldanha, Arnaldo Jabor, Alberto Salvá, Domingos Oliveira, Flavio, Migliaccio, Nelson Xavier, Joel Barcelos, José Wilker, Leopoldo Serran, Lucila Bernardet, Orlando Senna e Vladimir Herzog. O autor indica que Sucksdorff teria desembarcado no Brasil com os novos equipamentos: a câmera *Arriflex* de 35mm blimpada, uma mesa de montagem tipo *Steinbeck* e um *Nagra III*. Apesar dos principais integrantes do Cinema Novo não terem participado do curso, Ramos (2018) enfatiza que tanto o evento quanto a presença de tais equipamentos possibilitaram o desenvolvimento do Cinema Direto em território brasileiro, além de marcarem a formação dos demais cineastas e técnicos que participaram da realização de filmes cinemanovistas. Pode-se afirmar que tais equipamentos permitiram aos integrantes do movimento elaborar a nova linguagem que almejavam. Foi por meio da operação da *Arriflex*, inclusive, que a prática da câmera na mão tornou-se fator marcante das obras cinemanovistas, influenciando demais realizações brasileiras, como bem observa Ismail Xavier (2001):

A apropriação que o cinema de autor fez da câmera na mão, própria à reportagem, é um traço estilístico dos cinemas novos dos anos 1960, de Godard ao underground norte-americano; no Brasil, ela assume a condição de elemento característico que permeia todo um percurso do cinema. Traço forte do Cinema Novo, ela é redefinida nas experiências de Bressane e Sganzerla, retomada no cinema rústico de Candeias. [...] A câmera na mão explodiu em *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962), para dele não mais sair, consagrando fotógrafos como Dib Lutfi – quem não se admira da movimentação de *O desafio e Terra em transe?* –, Afonso Beato e outros, marcando ao longo dos anos a própria dramaturgia do cinema brasileiro (XAVIER, 2001, p. 59-60).

Três acontecimentos também se associam ao processo de autonomização, sendo eles: as fundações das produtoras *Produções Cinematográficas Mapa Ltda.* e *Saga Filmes*; e da produtora e distribuidora *Difilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.* Tanto a *Mapa* quanto a *Difilm* foram fundadas em 1965. A primeira surgiu por iniciativa de Zelito Viana, Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Paulo Cezar Saraceni e Raymundo Wanderley Reis, estando ativa até hoje, atendendo pelo nome de *Mapa filmes*. De acordo com o site oficial da

²¹ Foi um documentarista sueco. Conquistou importantes prêmios, como o Oscar de Melhor Curta-Metragem por *Ritmos da cidade*, em 1949; o prêmio especial no Festival de Veneza, em 1951, com *O vento e o rio*; o prêmio de Melhor Curta Metragem no Festival de Cannes, em 1952, por *Vila Indiana*; a Palma de Ouro de Melhor Filme e o prêmio de Melhor Documentário da *British Film Academy*, em 1954, com *Grande Aventura*.

produtora, o seu primeiro filme foi *A grande cidade* (Cacá Diegues/1965), produzido por Zelito Viana, a quem Glauber Rocha (2004) aponta toda a responsabilidade da iniciativa. Entre diversas obras, a *Mapa* produziu *Terra em transe* (Glauber Rocha/1967) e *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho/1984), dois dos cem melhores filmes brasileiros segundo a lista organizada pela Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema).²² Contudo, apesar dos cinquenta e quatro anos da produtora e de sua relevância para o Cinema Novo, não foram localizadas pesquisas que buscassem investigar a atuação da empresa e a sua influência para o desenvolvimento do movimento.

Já a *Difilm* foi criada por Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha, Zelito Viana, Paulo Cezar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Marcos Farias, Roberto Farias e Rivanides Farias. Tanto a *Mapa* quanto a *Difilm* eram voltadas às obras cinemanovistas e demais produções independentes. A *Saga Filmes*, acaba sendo mais um caso de uma produtora sobre a qual pouco se sabe. Segundo Ramos (2018) foi fundada por Sérgio Montagna, Gerson Tavares, com participação de Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni, tendo sido passada posteriormente para Leon Hirszman e Eduardo Coutinho. Contudo, o autor não aponta nenhuma data de criação. Pode-se verificar a presença do nome da empresa nos créditos iniciais de *Arraial do Cabo* (Paulo César Saraceni/1959). A *Saga Filmes*, no entanto, chegaria ao fim em decorrência das complicações com a censura do filme *S. Bernardo* (Leon Hirszman/1970), que atrasou o lançamento da película, levando a empresa à falência.

Tanto a fundação da *Mapa* como da *Difilm* se deram em meio ao contexto de repressão do regime civil-militar e devem ser vistas como tomadas de posição diante das transformações da conjuntura política brasileira. Ambas foram pensadas dentro de uma estratégia de sobrevivência do movimento, pois o governo seria responsável por concentrar o poder do meio cinematográfico no polo industrialista-universalista. Em 1966, durante o governo Castelo Branco (1964-1967), a GEICINE implantou o Decreto-Lei nº46/66, que levou à transformação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em Instituto Nacional de Cinema (INC). Conforme Ramos (1983) pontua, o INC visava “centralizar a administração do desenvolvimento cinematográfico, criar normas e recursos, e respeitar uma ‘política liberal’ para a importação de filmes” (1983, p. 51). O autor enfatiza que o órgão, sob a gestão dos industrialistas-universalistas, concentrava maior poder sobre o cinema brasileiro,

²²A lista foi lançada no livro *Os 100 melhores filmes brasileiros*, em setembro de 2016, no 44º Festival de Gramado.

deixando o polo nacionalista – onde estava incluído o Cinema Novo – marginalizado e sem grandes influências no jogo de poder.

Levando em consideração os pressupostos teóricos de Bourdieu (2015), pode-se afirmar que os cinemanovistas partilhavam de um *habitus* primário e de um *habitus* secundário semelhante. Em relação ao primeiro, os integrantes, no momento de formação do movimento, estavam por volta de seus vinte e poucos anos e pertenciam à classe média e classe média alta. A respeito do segundo, detinham um conhecimento cinematográfico bastante apurado. De acordo com Simonard (2006), a maior parte da geração cinemanovista é procedente dos meios universitários. Por meio de pesquisa bibliográfica, da análise de entrevistas e do levantamento de informações em *sites* de cineastas, foi possível identificar que os cursos variavam entre Direito, Engenharia e Física, como se pode observar na tabela 1 (ANEXO 1). Por mais que certos integrantes não tenham chegado a se formar, o ambiente universitário deve ainda ser considerado relevante para a formação do movimento, já que foi o local onde muitos se conheceram e conviveram. Entre os que tiveram formação profissional ou técnica em cinema, destacam-se apenas Ruy Guerra, Paulo César Saraceni, Gustavo Dahl, Eduardo Coutinho e aqueles que participaram do curso de Arne Sucksdorff. A ausência de uma formação em cinema – profissional ou técnica – por parte da maior parte dos cinemanovistas é um aspecto característico do movimento. É a respeito desta questão que Simonard (2006) aponta o autodidatismo dos cinemanovistas, indicando que nas primeiras produções fílmicas houve um alto grau de improvisação decorrente do processo de aprendizagem dos cineastas. Os aspectos que envolviam toda a produção cinematográfica eram conhecidos apenas teoricamente, mas não na prática. A aprendizagem foi realizada a partir de experimentações.

Levando em consideração Bourdieu (1996), é possível afirmar que a união dos cinemanovistas estava diretamente relacionada às afinidades de estilo de vida e de sistemas de valores dos quais compartilhavam, incluindo um gosto cinematográfico comum. Acerca desta questão, deve-se atentar para a relevância dos locais de sociabilidade, entre os quais se pode apontar os já mencionados cineclubes,²³ como o Centro de Estudos Cinematográficos da Faculdade Nacional de Filosofia (FNFfi) – fundado em 1954 por Saulo Pereira de Mello, Mário Haroldo Marins e Joaquim Pedro de Andrade – e o cineclube da União Metropolitana de Estudantes (UME); os cinemas, as universidades, e bares. Entre estes últimos, destacam-se

²³ Para Simonard (2006), os cineclubes foram de extrema relevância para a formação teórico-prática dos cinemanovistas, pois tornaram-se um espaço alternativo para a exibição de obras fundamentais da história do cinema mundial.

o Alcazar, em Copacabana; o Vermelhinho, localizado em frente à Associação Brasileira de Imprensa (ABI); o Amarelinho, na Cinelândia, próximo da ABI e do MAM do Rio; e o “bar da Líder”,²⁴ que era associado ao Laboratório Líder, no qual as obras eram finalizadas.

Em relação ao financiamento das películas do movimento, o que ocorreu com frequência foi o empréstimo de bancos, dentre os quais se destaca o Banco Nacional de Minas Gerais, ao qual Gustavo Dahl (1966) faz referência, apontando o nome de José Luiz Magalhães Lins, que teria patrocinado diversas obras. Como Ramos (2018) infere, outros bancos também foram recorridos pelos cinemanovistas, como o Banco Irmãos Guimarães e o Banco Mineiro do Oeste. O autor também menciona a CAIC como outra fonte de financiamento, afirmando que o grupo cinemanovista conseguiu se infiltrar e se tornar tendência dentro do órgão.

É interessante, ainda, atentar para o que Bourdieu (1998) denominou como o processo de fechamento do campo de produção erudita em si mesmo. Em relação ao Cinema Novo, pode-se afirmar que dispunha de certo grau de autonomia. Reinterpretando as determinações externas de acordo com seus princípios de funcionamento, definia as normas de produção dos seus filmes, dando preferência a uma estética contrária à do padrão hegemônico. Parte da crítica cinematográfica atuou em parceria com os produtores já que, além de haver críticos simpáticos ao movimento, certos cinemanovistas também atuaram como críticos de cinema. Neste sentido, podem-se destacar impressos onde tais agentes trabalharam, como *O Metropolitano*, *Revista Civilização Brasileira*, *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, podendo esses ser vistos como instâncias de consagração. Tal questão já é levantada por Flávio Moreira da Costa (1966), na introdução do livro *Cinema moderno, cinema novo*:

Em 1960, começa-se a falar com certa insistência em Cinema novo. Os artigos de Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e na revista Senhor, Alex Viany em Leitura e Senhor, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes e Gustavo Dahl no Estado de São Paulo, Carlos Diegues, David E. Neves, Sérgio Augusto, Miguel Borges nas páginas do Metropolitano, órgão dos universitários cariocas; em sua fase de ouro (onde trabalhavam também, em outros setores, ou escrevendo esporadicamente sobre cinema, Arnaldo Jabor, Carlos Estevam, eu, Fernando Duarte, Mário Rocha, Cosme Alves Neto). Era uma nova geração de críticos empenhada em reformular a política de análise de filmes, encarando a crítica não como um fim em si, mas como um aprendizado que os levasse à realização. A estes se juntaram uma leva de elementos vindos de cineclubes dispostos a fazer cinema a qualquer preço (na Guanabara, o cineclubista mais importante foi o Grupo de Estudos Cinematográficos – GEC, da UME, por onde passou quase toda esta geração do cinema novo). Insatisfeitos com as divagações teóricas da crítica (embora uma minoria que continuou lendo Cahiers du Cinéma e exercendo a crítica, passando para o lado daqueles críticos veteranos que lutam contra o cinema novo), descontentes com a mentalidade cineclubista do mito-

²⁴ De acordo com Simonard (2006), os entrevistados não lembraram o nome verdadeiro do bar, sempre se referindo ao local como “bar da Líder”.

cinema, daqueles que teimam em considerar o cinema um templo de iniciados, muitos desses moços partiram para a ação. E ação significava fazer cinema (COSTA, 1966, p. 202-203).

Porém, é necessário salientar a problemática do público. Segundo Simonard (2006), como os filmes cinemanovistas se distanciavam da fórmula hollywoodiana com a qual o grande público estava acostumado, o movimento acabou tendo os seus produtos consumidos por um público formado majoritariamente por intelectuais, estudantes e pelos próprios produtores. Esta questão já havia sido indicada na época por Jean-Claude Bernardet (1967), para quem o movimento, por mais que objetivasse conscientizar o povo incentivando-o a reagir, realizava filmes direcionados, na verdade, aos intelectuais e aos dirigentes do país. É neste sentido que se pode considerar o auxílio de parte da crítica cinematográfica para com o processo de fechamento, pois esta, fornecendo uma interpretação mais voltada aos produtores, colaborou para a formação do que Bourdieu (1998) definiu como uma “sociedade de admiração mútua”, ou seja, pequenos espaços fechados em si mesmos.

Todavia, este fechamento que acabou ocorrendo não estava propriamente nos planos do movimento. Além de visar a maior exibição dos filmes para que o seu objetivo de conscientização do “povo” ocorresse, também necessitavam de maiores bilheterias para pagarem as suas dívidas com os bancos através dos quais financiavam as produções. Enquanto alguns agentes decidiram mudar certos pontos da linguagem cinematográfica para tentar agradar mais o grande público, outros enxergaram a necessidade de se inserir no setor de distribuição como uma forma de controlar a maneira como as obras circulavam e a publicidade era realizada. A *Difilm* foi fundada em meio a este contexto, em 1965. Para Glauber Rocha (2004), uma distribuição organizada dos filmes e uma fiscalização eficaz da exibição possibilitariam a maior presença de tais obras nos cinemas. Esta prática, colaborando com a expansão do mercado para novos tipos de filmes, ocasionaria, em longo prazo, o desenvolvimento de um novo público, além de permitir a circulação das películas por todo o território nacional resultando no retorno do capital e originando lucros. Pode-se relacionar a esta questão o que Bourdieu (1998) define como a constituição do sentido público da obra, construído a partir do processo de circulação e consumo, sendo esse dominado pelas relações objetivas entre as instâncias e os agentes do campo. No que se refere ao meio cinematográfico, deve-se pontuar a relevância da distribuição e da exibição para um resultado positivo na bilheteria.

Em suma, tendo-se utilizado o conceito de campo para analisar o espaço cinematográfico carioca dos anos 1960 e atentando para o Cinema Novo, pôde-se compreender melhor a estrutura geradora das obras cinemanovistas dentro deste meio. Foi

possível verificar a relevância do movimento para o desenvolvimento do cinema brasileiro, já que foi a partir da organização e da continuidade do Cinema Novo que o cinema nacional conquistou uma considerável autonomia. Todavia, considerando a complexidade relacionada ao conceito de campo bourdieusiano, salienta-se que há consciência de que a análise aqui realizada deve ser aperfeiçoada, principalmente no que se refere ao estudo mais profundo sobre o polo comercial. Desta maneira, indica-se, justamente, a potencialidade da noção de campo para investigar o espaço cinematográfico carioca assim como o próprio espaço cinematográfico brasileiro. Dito isto, tendo em vista o apontamento de Bourdieu (1981) sobre a importância de situar historicamente o espaço social que se analisa, o próximo subcapítulo dedica-se à contextualização do Cinema Novo em relação à conjuntura político-cultural brasileira.

2.2. AS TOMADAS DE POSIÇÃO DO CINEMA NOVO DIANTE DA CONJUNTURA POLÍTICO-CULTURAL BRASILEIRA

A periodização do Cinema Novo é uma temática sobre a qual não foram localizados estudos específicos a respeito. Contudo, identificou-se em Ramos (2018) e Wolney Vianna Malafaia (2012) a divisão do movimento em fases. Ambos dividiram o Cinema Novo em três fases correspondendo aos períodos pré-1964, pós-1964 e pós-AI-5. Para Ramos (2018) o Cinema Novo apresenta três momentos claros, cada um sendo marcado por uma trilogia de filmes. O primeiro momento, entre 1963 e 1964, seria marcado pelo lançamento de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos/1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha/1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra/1965); o segundo, caracterizado pela autocrítica dos cineastas em relação ao seu papel no acontecimento do golpe civil-militar de 1964, teria como principais películas *Terra em transe* (Glauber Rocha/1967), *O desafio* (Paulo Cesar Saraceni/1965) e *O bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl/1968); e o terceiro, em decorrência do AI-5 e, conseqüentemente, do fortalecimento da censura, apresentaria filmes que fazem uso de alegorias para representar a história e a sociedade brasileira, tendo como principais representantes *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha), *Os herdeiros* (Cacá Diegues/1969) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra/1970).

Ramos (2018) aponta o surgimento do movimento a partir da transição da década de 1950 para a posterior e seus anos iniciais como essenciais para a formação do grupo. Também menciona as produções cinemanovistas anteriores a 1963, porém desconsidera este momento

de organização do movimento como componente do que seria o “primeiro fôlego” do Cinema Novo, atendo-se somente à trilogia do sertão. Outra questão ainda é referente a ausência de uma justificativa para a seleção das obras que compõem cada trilogia. Malafaia (2012), porém, delimita a primeira fase do movimento entre os anos de 1962 até 1965, considerando *Eztetyka da fome* como o fechamento deste momento. Para o autor, foi durante esta fase que o Cinema Novo teve a sua expressão mais agressiva e radicalizada. Diferentemente de Ramos (2018), Malafaia não coloca nenhuma obra como representativa, apenas cita os filmes que foram lançados no período. Contudo, o problema com esta periodização é a ausência de qualquer argumentação acerca da maneira como foi elaborada. O autor também deixa de descrever a segunda e a terceira fase, ficando subentendido pelo título dos subcapítulos que o período no qual cada uma transcorre seria, respectivamente, de 1964 até 1968 e de 1969 até 1973. Com exceção da primeira fase, a caracterização que faz das demais é bastante semelhante com a realizada por Ramos (2018).

Não se trata aqui de apontar as características das fases como erradas, pois se concorda com a presença de tais elementos em diversas obras cinemanovistas, que também marcam demais produções culturais e intelectuais do período. No entanto, como Jacques Le Goff (2015, p. 33) afirma, “com a periodização, o historiador formata uma concepção do tempo e simultaneamente oferece uma imagem contínua e global do passado, que acabamos por chamar ‘história’.” Porém, para desenvolver uma periodização acerca do Cinema Novo, seria necessária a análise do conjunto de películas cinemanovistas e, como Aumont e Marie (2004) elaboram, a análise de um *corpus* alargado de filmes exige método. A questão a que se quer chegar é que a construção de uma periodização do movimento é complexa e demanda uma pesquisa própria. Dito isto, a análise sobre o Cinema Novo neste subcapítulo é realizada tendo em vista a relação do movimento com a conjuntura político-cultural da década de 1960. Desta maneira, dividiu-se a análise a partir de três momentos: a organização do Cinema Novo; a sua consolidação enquanto movimento cinematográfico e sua resistência à Ditadura Civil-Militar.

2.2.1. A organização do movimento cinemanovista durante o início dos anos 1960

O momento inicial do Cinema Novo corresponde à organização do movimento junto com produções de caráter experimental. Como Alex Vianny (1999) indica, a constituição do Cinema Novo inaugurou um movimento de renovação do cinema nacional, mas para o autor

esse fenômeno pode ser verificado não apenas nos filmes, como também na crítica cinematográfica e nos cineclubes. Em suma, realizavam-se produções que colocavam em prática a tentativa de uma nova linguagem para introduzir temáticas críticas à realidade brasileira. Conforme Ramos (2000) aponta, a produção cinemanovista se intensificou no ano de 1962 a partir de lançamentos como *Barravento* (Glauber Rocha); o filme de episódio *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues), composto por cinco curtas-metragens; *Pôrto das caixas* (Paulo César Saraceni) e o próprio *Os cafajestes* (Ruy Guerra). Pode-se afirmar que o clima de renovação ao qual Viany (1999) se refere se estendia para além do cinema, podendo ser observado no meio cultural em geral. A formação de diferentes correntes artísticas que buscavam uma nova forma para atuar na conjuntura político-social desencadeou, durante a primeira metade dos anos 1960, um período de efervescência cultural. A ocorrência deste fenômeno está diretamente associada ao já mencionado crescimento da participação popular na transição entre as décadas de 1950 e 1960.

A respeito deste último, Holanda e Gonçalves (1982) pontuam o fortalecimento do movimento operário, cujas conquistas podem ser percebidas a partir da fundação de organizações como o Pacto de Unidade e Ação (PUA), em 1961, e o Comando Geral de Trabalhadores (CGT), em 1962. Em relação ao campo, deve-se mencionar a ampliação da mobilização das Ligas Camponesas. Já o movimento estudantil, a partir da atuação da União Nacional de Estudantes (UNE), tornava-se um relevante movimento social da época, diretamente envolvido no debate político e buscando a união com os operários e camponeses. Vinculado à UNE, o Centro Popular de Cultura (CPC) surgiu em 1961, com o objetivo de, por meio de uma arte popular revolucionária, construir e difundir realizações artísticas como armas culturais para o combate pela revolução brasileira. Como Rodrigo Patto Sá Motta (2002) observa, houve também a criação de novas organizações de esquerda como a Ação Popular (AP), surgida a partir da UNE Volante,²⁵ e a Política Operária (POLOP), além da própria reestruturação do Partido Comunista Brasileiro (PCB).²⁶

A renovação do meio artístico se manifestou na emergência de novos movimentos e vertentes que tinham em comum a característica de serem engajados política e socialmente.

²⁵ Segundo Carla Michelle Ramos Torres (2016), a UNE Volante, projeto realizado em conjunto com o CPC, foi uma caravana que percorreu diferentes regiões do Brasil, promovendo atividades artísticas como espetáculos de teatro, shows e exposições, e realizando discussões políticas em assembleias universitárias.

²⁶ O partido estava se recuperando da “desestabilização”, consequência da denúncia realizada por Nikita Krushev a respeito dos crimes oriundos do regime stalinista, que gerou uma crise no movimento comunista, provocando revisões ideológicas.

Miliandre Garcia (2003) atenta para como se iniciaram debates a respeito da função social e de engajamento da arte, junto com propostas de nacionalização e popularização de sua linguagem. No teatro, São Paulo tornou-se o berço de duas companhias, segundo Carolin Overhoff Ferreira (2008), responsáveis pelo desenvolvimento de uma dramaturgia nacional: o Teatro de Arena, criado em 1953, e o Grupo Oficina, criado em 1958, ambos dedicando-se à encenação de peças brasileiras. Em relação ao panorama musical, o ano de 1959 foi bastante relevante, pois testemunhou a introdução da Bossa Nova por meio do lançamento do LP *Chega de saudade*, de João Gilberto. Tentativas de uma Bossa Nova engajada, conforme Napolitano (2006) afirma, surgiram entre 1960 e 1961. Porém, foi em torno da MPB (Música Popular Brasileira) que houve a organização não só de um projeto musical, como de um projeto ideológico. Já sobre as artes plásticas, questionando a linguagem artística, seus fundamentos e a sua função e defendendo a teoria de um não-objeto, surgiu o Neoconcretismo, formado por um grupo carioca por volta de 1957 já em total discordância com a atuação do movimento Concretista.²⁷

Este ambiente cultural estava em direto diálogo com a conjuntura política do período. Segundo Carvalho (1999), a renovação cultural ocorreu simultaneamente com o processo de modernização técnica durante o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1961). Como a autora afirma, em meio à euforia e às expectativas diante do Plano Nacional de Desenvolvimento baseado na industrialização, “moderno” e “novo” tornaram-se adjetivos utilizados para caracterizar desde objetos até movimentos artísticos, como a própria Bossa Nova e o Cinema Novo. Após os anos JK, em 1961, a campanha da legalidade, decorrente da renúncia de Jânio Quadros à presidência, mobilizou parte da população frente ao cumprimento da democracia por meio da posse de João Goulart, então vice-presidente. Com a posse assegurada e a democracia defendida, o Brasil testemunhava no decorrer do governo Goulart (1961-1964) um clima revolucionário.

Foi dentro deste contexto de efervescência cultural e crescente mobilização popular que ocorreu a fundação do CPC. Este acontecimento está diretamente associado com a temporada de um ano e meio da companhia Teatro de Arena, no Rio de Janeiro, no início dos anos 1960. Na capital carioca, o grupo realizou a montagem de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, de autoria de Oduvaldo Viana Filho e Chico de Assis, encenada no Teatro da

²⁷ Conforme Paulo Marcondes Ferreira Soares (2011) indica, o Neoconcretismo acusava o movimento concretista de dogmatismo e de realizar apenas uma arte de *designers*. Todavia, ambas as correntes foram essenciais para a formação da arte de vanguarda da década de 1960, a qual, conforme Artur Freitas (2013) salienta, foi constituída pela junção entre experimentalismo e uma preocupação ideológica.

Faculdade de Arquitetura em 1960. Segundo Ridenti (2001), a partir do sucesso do espetáculo, foi organizado um curso sobre história da filosofia ministrado pelo professor José América Pessanha e sediado pela UNE, já que o público era formado majoritariamente por estudantes. Desta maneira, foi através da realização de tal curso que houve a criação do projeto do CPC, com a participação de figuras dentre as quais merecem destaque os próprios Viana Filho e Chico de Assis; o sociólogo Carlos Estevam Martins, que na época trabalhava no ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros); e o cineasta Leon Hirszman.

Consta em seu Manifesto – escrito pelo primeiro diretor, o já citado Carlos Estevam Martins, e lançado em 1962 – que o CPC era uma entidade artística e cultural de caráter revolucionário. O documento apresenta as principais posições da organização diante da conjuntura política em que se encontrava e os seus objetivos. Primeiramente, enfatiza a extrema necessidade do posicionamento dos artistas e intelectuais diante do lugar que ocupavam socialmente, pois defende que a arte “não pode ser entendida como uma ilha incomunicável e independente dos processos materiais que configuram a existência da sociedade” (MARTINS, 1963 *apud* FÁVERO, 1983, p. 59). O artista, inserido nesta última, também participa “das limitações e dos ideais em comuns, das responsabilidades e dos esforços em comuns, das derrotas e das conquistas em comuns”. Conforme Hollanda (1980) pontua, o CPC aponta três opções de posicionamento entre as quais os artistas e intelectuais devem se decidir: 1) o conformismo; 2) o inconformismo; e 3) a atitude revolucionária consequente, pela qual estes se declarariam, assim, ser um “centro ativo de deliberação e execução” (MARTINS, 1963, *apud* FÁVERO, 1983, p. 60).

Declarando-se agir conforme a atitude revolucionária, o CPC negava a arte do povo e a arte popular. A primeira é compreendida como aquela produzida pelas próprias classes populares, mas desprovida de qualidade artística, sendo vista como ingênua e retardatária, servindo apenas para “satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento” (MARTINS, 1963 *apud* FÁVERO, 1983, p. 65). Já a segunda, apesar de ser caracterizada por um grau de elaboração técnico maior, visa somente o entretenimento. Dessa maneira, o CPC defende a arte popular revolucionária, pois esta estaria voltada para a conscientização do povo diante da realidade na qual está inserido e da possibilidade da transformação desta realidade. A realização artística proposta pelo CPC apresentaria desta forma as razões que compõem e impulsionam a ação revolucionária.

Quando o homem do povo pergunta à nossa arte: “o que eu sou?”; devemos responder-lhe, em primeiro lugar, com a posição que ele ocupa no mapa da objetividade, com o papel que desempenha nas conexões causais entre os fenômenos, com o desafio que encontra nas articulações materiais a que está subordinado o ser do homem em seu essencial pertencimento ao mundo; e, em

segundo lugar, devemos responder-lhe com as atitudes, as predisposições, as crenças e as esperanças que possibilitam e atualizam o exercício da vontade de libertar e de se libertar (MARTINS, 1963 apud FÁVERO, 1983, p. 69).

Todavia, deve-se atentar ao ponto levantado por Hollanda (1980) a respeito do teor paternalista do CPC em relação às classes populares, já que é possível notar no manifesto uma simplificação das diferenças de classe e um posicionamento do Centro marcado por uma atitude moralista. Conforme consta no documento, a produção da arte popular revolucionária se iniciaria a partir da compreensão do artista sobre a “essência do povo”, a qual só poderia ser realizada por meio da vivência da realidade popular. É em relação a essa questão que Hollanda (1980) ironiza que o artista se disfarça de povo, optando por “renegar a sua existência de ‘burguês de doirada tez’ para juntar-se ao povo” (1980, p. 26). Conforme Garcia (2003) infere, o manifesto colocou em destaque as oposições e discordâncias dentro do CPC, pois resultou em uma série de dissidências e de contestações a respeito das categorias de arte definidas por Estevam Martins, sobretudo quanto ao ponto de que o artista cepecista deveria ser parte integrante do povo. No entanto, é necessário concordar com Hollanda (1980) que o CPC alcançou uma grande mobilização de jovens artistas e intelectuais no período de sua atuação, tendo se difundido em diferentes universidades do país por meio da UNE volante, em 1962.

Portanto, conforme Napolitano (2006, p. 37) afirma, a atuação do CPC girou em torno da defesa do nacional-popular, que dizia respeito a “uma cultura política e uma política cultural das esquerdas, cujo sentido poderia ser traduzido na busca da expressão simbólica da nacionalidade”. A atitude paternalista apontada por Hollanda (1980) se relaciona com o que Carlos Nelson Coutinho (2005) denominou como “doença infantil” do nacional-popular, que seria a identificação apenas retórica do intelectual com o povo. Categorizando o povo a partir de valores idealizados por si própria, a camada intelectual acabava partindo desta versão “infantil” do nacional-popular em direção a produções marcadas por, nas palavras do autor, uma “espécie de retórica romântica” (COUTINHO, 2005, p. 67). Acerca deste ponto, como Napolitano (2006) enfatiza, as obras artísticas eram vistas pelo CPC apenas como um veículo ideológico pertinente ao seu objetivo de conscientizar o povo, já que a conscientização popular era considerada como o alicerce para a libertação nacional. Desta maneira, a qualidade estética não era julgada como um critério relevante, importando apenas a capacidade pedagógica.

Para Garcia (2003), as divergências entre o Cinema Novo e o CPC, principalmente no que se refere ao manifesto, pairam na defesa dos cinemanovistas por produções independentes

tanto no quesito financeiro como ideológico. Em outras palavras, os cinemanovistas prezavam pela liberdade de realização cinematográfica. Considerando a estética como elemento importante para a ação revolucionária a partir de suas obras, eles não julgavam o cinema apenas como um instrumento ideológico ou panfletário. Mas deve-se observar pelo lado proposto por Simonard (2006), que indica como o CPC, além de ter sido um espaço importante de sociabilidade para certos cinemanovistas, também proporcionou a estes as condições para as suas primeiras produções.

O vínculo entre o Cinema Novo e o CPC pode ser verificado, principalmente, na figura de Leon Hirszman, um dos fundadores do Centro e um dos principais cinemanovistas. Junto com Marcos Farias, foi diretor de produção de *Cinco vezes favela*, coprodução entre o CPC e a *Saga Filmes* conforme consta na base de dados da Cinemateca Brasileira. O filme é composto por cinco curtas-metragens de diferentes cineastas: *Um favelado* (Marcos Farias), *Zé da Cachorra* (Miguel Borges), *Escola de samba alegria de viver* (Cacá Diegues), *Couro de gato* (Joaquim Pedro de Andrade) e *Pedreira de São Diogo* (Leon Hirszman). Com exceção de *Couro de gato*, que havia sido finalizado em Paris antes da produção da obra, os curtas restantes foram realizados especificamente para o projeto. Segundo Glauber Rocha (2003), *Cinco vezes favela* foi a película responsável pela revelação destes cinco cineastas – ou, como nas palavras do diretor baiano, autores –, que deram continuidade ao movimento cinemanovista posteriormente. O próximo projeto fílmico cepecista foi *Cabra marcado para morrer*, com direção de Eduardo Coutinho, iniciado em 1964, mas interrompido pela dissolução do Centro em função do golpe civil-militar.

Considerando a produção cinemanovista realizada durante o período anterior ao golpe civil-militar, pode-se concordar com Malafaia (2012, p. 213) ao apontar que “se caracterizaria pela tentativa de inserção da temática nacional e popular, pela discussão da identidade nacional e pela crítica às contradições geradas pelo processo modernizador em curso”. Contudo, cabe atentar brevemente sobre a representação da cultura popular em certas obras desta época, que, de acordo com Ramos (2018) e Garcia (2003), apresentavam elementos desta cultura como sinônimo de alienação. Como a segunda autora elabora, estes filmes seguiam a ideia de que “a convicção do povo em suas crenças e costumes o impedia de tomar consciência da realidade em que vivia e, conseqüentemente, de transformá-la” (2003, p. 143). Ambos os autores fazem referência a *Barravento* (Glauber Rocha/1961), *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues/1962) e os baianos *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto/1960) e *A grande feira* (Roberto Pires/1961).

2.2.2. A consolidação do Cinema Novo e a conquista do reconhecimento internacional

Se os anos iniciais da década de 1960 correspondem à organização do Cinema Novo, a partir de 1963 pode-se observar o florescimento de um momento mais maduro do movimento. Neste ano, *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos) chegava às salas de exibição, enquanto *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha) e *Os fuzis* (Ruy Guerra) estavam ainda sendo produzidos para serem lançados em 1964. Com exceção de Nelson Pereira dos Santos, que estava realizando a sua quinta obra,²⁸ Glauber Rocha e Ruy Guerra estavam dirigindo os seus segundos longas-metragens. Conforme Ramos (2018) afirma, as películas apresentam um Nordeste seco, distante e isolado, retratando o povo nordestino na condição de explorado, com “a situação de exploração introduzida por intermédio de um móvel dramático que detona a situação de instabilidade”. Como Malafaia (2012) salienta, a trilogia do sertão consagrou o movimento. Tal feito pode ser compreendido a partir da grande repercussão alcançada pelas obras, principalmente, em festivais de cinema estrangeiros. *Vidas secas* conquistou oito prêmios,²⁹ *Os fuzis* três,³⁰ e, apesar de não ter sido premiado, *Deus e o diabo na terra do sol* foi indicado à Palma de Ouro no *Festival de Cannes* de 1964. Desta maneira, entre 1963 e 1964, o Cinema Novo tornava-se um movimento reconhecido internacionalmente.

Com o Brasil em tempo de cinema, como Xavier (2001) define, os jovens cinemanovistas foram traçando a sua trajetória profissional em consonância com a sua própria militância política. No seu período inicial, de acordo com as propostas de cinema independente dos anos 1950, uma característica básica do Cinema Novo foi justamente a recusa a um cinema industrial, este último, nas palavras de Xavier, “terreno do colonizador, espaço de censura ideológica e estética” (2001, p. 57). Foi em relação a esta questão que se elaborou a linguagem que o movimento acreditava se encaixar nas condições precárias de

²⁸ Nelson Pereira dos Santos havia dirigido, antes de *Vidas secas*, em ordem cronológica, *Rio, 40 graus* (1955), *Rio, Zona Norte* (1957), *Mandacaru vermelho* (1961) e *Boca de ouro* (1963).

²⁹ De acordo com a base de dados da Cinemateca Brasileira, em 1964 *Vidas secas* conquistou o prêmio *Office Catholique du Cinéma* e o prêmio de Melhor Filme de Arte e Ensaio no Festival de Cannes; o Diploma Especial no Festival de Edimburgo; o Prêmio da Crítica Cinematográfica e prêmio Cine-Clube no Festival de Lisboa; o prêmio Valores Humanos no Festival de Valladolid; o prêmio *Giano D'Oro* no Festival de Sestri-Levante; e uma menção honrosa no Festival de Varsóvia. E em 1965, ganhou o prêmio de Melhor Filme na Resenha do Cinema Latino-Americano de Gênova.

³⁰ Também de acordo com a base de dados da Cinemateca Brasileira, *Os fuzis* conquistou, em 1964, o Urso de Prata (prêmio especial do júri) no Festival de Berlim, o prêmio de melhor fotografia no Festival de Pesaro e, em 1965, o prêmio *Cabeza de Palenque* no Festival de Acapulco.

produção disponíveis, condições estas de um país subdesenvolvido. Este ponto é muito bem defendido por Glauber Rocha (2004) em *Eztetyka da fome*, manifesto pronunciado, em 1965, em Gênova, na *V Resenha de Cinema Latino-Americano*.

Conforme Maria do Socorro Carvalho (2012) aponta, *Eztetyka da fome* trata da justificativa tanto política como estética dos primeiros filmes cinemanovistas. No texto, Glauber Rocha (2004) afirma a permanência da América Latina como colônia, indicando que, além de mudar os colonizadores, estes últimos aprimoraram o processo de colonização, já que a possibilidade de libertação estaria atrelada a uma nova dependência, sendo esta política e econômica. É dentro deste contexto que destaca a fome latina como o nervo da sociedade sul-americana. Para o cineasta, “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ROCHA, 2004, p. 66). Fazendo referência clara à obra *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon (1968), Rocha defende uma estética da fome afirmando ser esta revolucionária, pois apenas por meio da violência o colonizador compreenderia, pelo horror, a força da cultura que explora. É neste sentido, como infere Ivana Bentes, que a constituição de uma estética da violência estaria relacionada à necessidade de “violentar a percepção, os sentidos e o pensamento” (2002, p. 2). Seria, então, por meio da imposição da violência de suas imagens que o Cinema Novo viria a expor o miserabilismo brasileiro, buscando a tomada de consciência do público para que houvesse ação e transformação.

Glauber Rocha deixa clara a oposição cinemanovista em relação à indústria, pois “o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração” (2004, p. 67). É interessante como define o Cinema Novo como um fenômeno não apenas brasileiro, mas também dos povos colonizados em geral. Esta questão está relacionada à emergência de novos movimentos cinematográficos em demais países latino-americanos,³¹ originando inclusive o desenvolvimento do *Nuevo Cine Latinoamericano* (NCL).³² Em julho de 1965,

³¹ De acordo com Renato Lopes Pessanha (2018), paralelo ao desenvolvimento do Cinema Novo no Brasil, houve, no restante da América Latina, a emergência de outros movimentos e grupos cinematográficos. Na Argentina, havia se formado o *Cine Liberación* o *Grupo Santa Fé*. O grupo boliviano *Ukamu* voltava suas obras para a questão indígena, tendo como principal representando Jorge Sanjines. Já o movimento chileno *Comité de Cineastas de la Unidad Popular* reunia profissionais de diferentes alas políticas. Como o autor salienta, a *Cinematoteca del Tercer Mundo* havia sido fundada no Uruguai em 1969, tendo constituído um acervo de bastante relevância a respeito das produções cinematográficas sul-americanas, apesar de ter encerrado as suas atividades em 1973. Também foi responsável pela edição de dois números do impresso *Cine del Tercer Mundo*, o primeiro em 1969 e o segundo em 1970. Em relação a Cuba, Alexandre Guilhão (2019) atenta para como, em decorrência da Revolução Cubana desencadeada em 1959, o cinema passou a ser o grande norteador das políticas culturais do país, tendo o *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematografica* (ICAIC), fundado também em 1959, como o gerenciador das políticas referentes à área cinematográfica.

³² Surgido a partir do intercâmbio de experiências e de expectativas em torno dos projetos revolucionários em voga, o NCL foi organizado por cineastas latino-americanos que objetivavam o combate contra o cinema

Eztetyka da fome foi publicada na *Revista Civilização Brasileira*. As colocações expostas no manifesto se relacionam com a colocação de Paulo Emílio Sales Gomes (1996) de que, no que tange ao cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, mas sim um estado. Isto porque a realização cinemanovista está associada à afirmação da condição subdesenvolvida a partir, justamente, da construção de uma estética específica. Essa estética, baseando-se na utilização de poucos recursos e rompendo com os pressupostos do cinema industrial, expõe os problemas político-sociais oriundos do subdesenvolvimento brasileiro, pois, como Gomes enfatiza, “o cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento” (1996, p. 85). No entanto, como diz o próprio Glauber Rocha, o Cinema Novo foi atingido pelo golpe-civil militar, “e foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o cinema novo” (2004, p. 65). Assim, ao longo da segunda metade da década de 1960, as prioridades de denúncia do movimento se voltariam ao regime militar.

2.2.3. A resistência cinemanovista à Ditadura Civil-Militar

Paralelo ao momento de fortalecimento da esquerda brasileira do início dos anos 1960, o anticomunismo estava se encaminhando para o que Motta (2002) denominou como a sua segunda eclosão mais significativa no país, tendo exercido papel fundamental para a realização do golpe civil-militar em 31 de março de 1964. Primeiramente, o Brasil já apresentava uma tradição anticomunista desde a década de 1930, comprovada na existência de grupos criados para combater o “perigo vermelho”. Em segundo lugar, tanto grupos conservadores como militares utilizaram a possibilidade da instalação do comunismo como um dos principais argumentos para se opor ao governo Goulart desde o momento da renúncia de Jânio Quadros. Desta maneira, o medo do comunismo serviu de instrumento para organizações de direita, principalmente o IBAD (Instituto Brasileiro de Ação Democrática) e o IPES (Instituto de Pesquisa e Estudos Sociais), propagarem a oposição ao governo em

hegemônico, isto é, a indústria hollywoodiana, já que esta era responsável pela difusão de obras digestivas que perpetuavam o colonialismo no território da América Latina. De acordo com Ignacio Del Valle Dávila (2013), tal movimento cinematográfico, tendo em vista as especificidades nacionais do cinema de cada nação envolvida e utilizando-as como a expressão da diversidade latino-americana, buscou desenvolver um projeto de descolonização cultural de âmbito continental, partindo de problemas que os países tinham em comum. Patricia Ferreira Moreno Christofolletti (2011) indica como núcleo central do NCL os cubanos Tomás Gutierrez Alea e Julio García, o boliviano Jorge Sanginés e os argentinos Fernando Solanas e Octávio Getino e, no caso brasileiro, Glauber Rocha. Como Renato Lopes Pessanha (2018) enfatiza, a proposta do movimento envolvia a tomada de consciência do público sobre a dominação colonial tardia e a construção de um espaço de representação direcionado aos povos que estavam à margem dos discursos hegemônicos.

relação à camada civil e facilitar a realização de uma intervenção militar. Neste cenário, ainda houve a influência dos Estados Unidos. Conforme o autor afirma, o país norte-americano passou a considerar a América Latina, após a Revolução Cubana, zona prioritária no combate ao avanço soviético. Lançou, em 1961, a “Aliança para o progresso”, programa de caráter anticomunista que objetivava fomentar o desenvolvimento socioeconômico latino-americano.

Efetuada o golpe, foi baixado, no dia 9 de abril, o Ato Institucional nº1, pelo qual os militares visavam eliminar a oposição e legitimar a “revolução”. O AI-1 foi responsável pela cassação dos direitos políticos dos cidadãos que se opuseram ao regime e pela concessão de direitos ao presidente para selecionar os congressistas que o elegeriam, dando a impressão de uma legitimidade democrática. Segundo Claudia Wasserman (2004), o golpe civil-militar brasileiro serviu de modelo para a onda de golpes militares que ocorreram em seguida na América Latina, tendo estas como objetivo a contenção dos movimentos populares e da efervescência cultural que também ocorria em outros países latino-americanos desde os anos 1950.

No dia 15 de abril, o marechal Humberto de Alencar Castello Branco se tornou presidente da República. De acordo com Lilia M. Schwarcz e Heloisa M. Starling (2015), o governo Castello Branco, que se estendeu de 1964 até 1967, ergueu as bases econômicas com o intuito de prosseguir um modelo de desenvolvimento baseado no estímulo ao investimento estrangeiro e de incentivo às exportações por meio da desvalorização do cruzeiro em relação ao dólar, tendo adotado, assim, uma dura política de estabilização. Além disso, foi em seu governo que foi promulgado o Ato Institucional nº2, baixado em outubro de 1965. Daniel Aarão Reis (2005) infere que foi por meio do AI-2 que o estado de exceção foi instaurado novamente, ocorrendo o recesso do Congresso Nacional, a extinção de todos os partidos políticos, a deposição de governantes que haviam sido eleitos legalmente, a criação de um sistema bipartidário – que lançou a ARENA (Aliança Renovadora Nacional) e o MDB (Movimento Democrático Brasileiro) – e a imposição de eleições indiretas para a presidência da República, governador e prefeito.

Em relação ao Cinema Novo, certas obras produzidas anteriormente ao evento tiveram o seu lançamento ou a sua realização prejudicada. Foi o caso de *Maioria absoluta* (Leon Hirszman/1964), censurado, e *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho), que teve a sua produção interrompida. Porém, é curioso que um filme como *Os fuzis* (Ruy Guerra), que apresenta uma clara crítica ao exército brasileiro, foi permitido pela censura e lançado em 1965. Ramos (1983) aponta para como, diante da mudança do poder político, os cinemanovistas tiveram que repensar os seus projetos. De acordo com Xavier (2001), o

Cinema Novo passou a realizar filmes reflexivos, tematizando de frente o golpe. Destaca-se *O Desafio* (Paulo César Saraceni/1965), *Terra em transe* (Glauber Rocha/1967), *A Derrota* (Mário Fiorani/1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl/1968), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos/1968) e *Os herdeiros* (Carlos Diegues/1969). Para Xavier (2001), tais obras estão inseridas no conjunto de produções que procuravam criticar o populismo – tanto o político como o estético-pedagógico – anterior à implantação da ditadura. Segundo o autor, “desenvolve-se uma auto-análise do intelectual em sua representação da experiência da derrota; ao mesmo tempo, o espaço urbano e as questões de identidade na esfera da mídia ganham maior relevância” (XAVIER, 2001, p. 29).

Tanto a autocrítica quanto a crítica ao regime militar que marcam as obras cinemanovistas deste período estão inseridas em um conjunto maior de outras produções culturais. De acordo com Hollanda e Gonçalves (1982), para os intelectuais e a classe artística, o momento posterior ao golpe foi marcado pela necessidade de refletir e localizar os erros que levaram à tomada do poder pelos militares. Em relação a isto, Napolitano (2017) salienta o lugar privilegiado que a cultura assumiu durante todo o regime militar já que, desde o início, os meios culturais de esquerda constituíram-se em, como diz Ridenti (2001), um dos poucos focos de resistência. Fazendo referência a Roberto Schwarz, tanto Hollanda (1980) como Napolitano (2017) enfatizam a particularidade de que, por mais que a ditadura tivesse sido implantada pela direita, permaneceu a “relativa hegemonia cultural da esquerda no país”, questão vista por Schwarz como uma anomalia que perpetuou o panorama brasileiro entre 1964 e 1969.

Para Napolitano (2017), a ocorrência deste fenômeno está associada ao fato de que, durante o período de 1964 a 1968, o regime civil-militar priorizou duas ações: a primeira, a perseguição aos “quadros do regime deposto, expurgando as políticas de Estado de qualquer traço reformista” (NAPOLITANO, 2017, p. 62-63); a segunda, o rompimento dos canais “entre ativistas políticos e culturais de esquerda (oriundos da classe média) e movimentos populares, operários e camponeses” (NAPOLITANO, 2017, p. 62-63). Assim, ocorreu a perseguição e a desmobilização de organizações como o Centro Popular de Cultura (CPC), o Pacto de Unidade e Ação (PUA), o Comando Geral de Trabalhadores (CGT) e outras entidades estudantis e sindicais. Para o autor, o fechamento de organizações desligadas do mercado capitalista e que promoviam a relação artística-público foi um dos fatores para o aumento da complexidade da arte engajada pós-1964. Desta maneira, até a promulgação do AI-5, houve uma continuidade da produção cultural de esquerda, no entanto, por meio da articulação dos setores da classe média. Além de serem produzidos por essa “classe média

intelectualizada”, os bens culturais também eram consumidos pela mesma, encontrando-se limitados a espaços autorizados. Na maior parte das vezes, estes espaços eram circuitos mercantilizados vigiados pela censura.

Deve-se atentar para o ponto de que a continuidade do florescimento cultural durante o regime militar está diretamente ligada à associação entre os liberais e os meios artísticos e intelectuais de esquerda, que influenciou na constituição de uma indústria cultural brasileira, já que, de acordo com Napolitano, “os liberais eram os donos dos meios de comunicação de massa, da imprensa e das empresas culturais mais pujantes” (2017, p. 50). Em referência a isto, Renato Ortiz (2001) afirma que as décadas de 1960 e 1970 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais. De acordo com o autor, o advento do regime militar provocou uma reorganização econômica, fazendo com que o país se aprofundasse no processo de internacionalização do capital. Tal reorganização teve forte influência no cenário cultural, já que “paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortaleceu-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens culturais” (2001, p. 114).

Como já mencionado, o Cinema Novo foi responsável pela realização de filmes de reflexão que tematizaram de frente o golpe. Todavia, como Malafaia (2012) atenta, a partir da implantação do regime, os cinemanovistas elaboraram propostas estéticas que se tratavam de “respostas individualizadas colocadas pelos mesmos às novas condições de produção e de sobrevivência de uma linguagem crítica, preocupada com a realidade brasileira” (MALAFAIA, 2012, p. 51). Desta maneira, um dos fatores que guiou as novas opções estéticas e narrativas dos cineastas foi a tentativa de aproximação com o público. Inicialmente, essa tentativa foi frustrada. Diretores como Leon Hirszman e Domingos Oliveira buscaram obras mais leves e acessíveis como *Garota de Ipanema* (1967) e *Todas as mulheres do mundo* (1965), mas apenas a segunda película alcançou o objetivo, tornando-se sucesso de bilheteria. Por outro lado, segundo Xavier (2001), houve também a realização de obras “mais comportadas” que apresentavam um diálogo com a tradição literária. Estas também não tiveram um bom alcance em relação ao público.

De 1965 a 1968, a demanda de comunicação e o simultâneo impulso de modernidade autoral marcaram uma nítida oscilação na postura do Cinema Novo. A proposta de um ajuste maior à linguagem do cinema narrativo convencional permanece mais uma palavra de ordem nos textos do que uma realidade na tela. O conjunto de filmes “mais comportados” que dialogam com a tradição literária - *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965), *A hora e a vez de Augusto Matraga* (Roberto Santos, 1965), *A falecida* (Leon Hirszman, 1965), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966), *Capitu* (Saraceni, 1968) – mantém-se afastado do cinema brasileiro mais popular (no sentido de bilheteria) e, por outro lado, não se alinha ao padrão clássico do cinema norte-americano. O filme de autor trabalha

sobretudo a sua integração no debate mais erudito da cultura brasileira - o cineasta assume de bom grado o novo status de sua atividade no contexto nacional - do que seu envolvimento na dinâmica da cultura de massa (XAVIER, 2001, p. 60-61).

Tal dispersão, no entanto, não significou a dissolução do movimento. Em decorrência das dificuldades instauradas pelo regime civil-militar, além das tomadas de posição individuais envolvendo a estética dos filmes realizados, houve também a organização coletiva em torno de dois projetos que buscavam a continuidade do movimento cinemanovista e do cinema independente nacional. Em 1965, integrantes do Cinema Novo fundaram a produtora *Produções Cinematográficas Mapa Ltda.* e a distribuidora *Difilm – Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda.* Segundo Leonor Estela Souza Pinto (2006), a *Difilm* entrou agressivamente no mercado de distribuição em direta competição com as distribuidoras multinacionais. Conforme Malafaia (2012) aponta, filmes distribuídos pela *Difilm* participaram de vários festivais, tendo sido premiados. E por meio da retenção de parte dos lucros adquiridos pela exibição das obras, a distribuidora foi capaz de financiar outras produções. Estas duas ações foram extremamente importantes e pensadas dentro de uma estratégia de sobrevivência do movimento, tendo em vista o domínio do cinema hollywoodiano e a mudança no poder político. Outra forma de resistência para a continuidade do movimento cinemanovista foi a inscrição em festivais de cinema estrangeiro. Como Meize Regina Lucena Lucas (2015) afirma, esta foi uma prática verificada a partir da investigação sobre a censura durante a ditadura. A autora indica que as cartas de aceite ou de convite dos eventos eram anexadas aos processos como uma maneira de pressionar os censores a liberá-las.

Um ano após a criação da *Mapa* e da *Difilm*, contudo, o governo acabaria por concentrar o poder do meio cinematográfico no polo industrialista-universalista. Durante o governo Castello Branco (1964-1967), a GEICINE implantou o Decreto-Lei nº46/66 que transformou o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) em INC. Segundo Ramos (1983), agindo de acordo com os interesses do regime, o INC se colocou como um órgão técnico e neutro. Funcionou através de um Conselho Deliberativo no qual se encontravam figuras de órgãos ministeriais, e de um Conselho Consultivo composto por representantes do meio cinematográfico. Este último, conforme Ramos (1983) infere, detinha poderes reduzidos e foi estrategicamente pensado como uma forma de escantear os profissionais da área. O Instituto apresentou uma proposta clara em relação ao cinema nacional: “um cinema de dimensões industriais; associação em co-produções com empresas estrangeiras, e medidas modestamente disciplinadoras da penetração do filme estrangeiro [...]” (RAMOS, 1983, p. 53). O autor indica que houve reação por parte dos cinemanovistas diante da fundação do

órgão. A falta de cineastas na elaboração do projeto foi um dos pontos mais criticados. Como Ramos (1983) bem observa, o INC significou a realização de uma reivindicação antiga do polo nacionalista, mas posta em prática por um Estado ditatorial e sob a direção do polo industrialista-universalista.

O INC encerrou as suas atividades em 1975. Naquele ano, a Embrafilme sofreu uma reorganização e incorporou as funções do Instituto e, em 1976, o Conselho Nacional do Cinema (Concine) foi criado para cumprir as tarefas legislativas do extinto órgão. Porém, como Ramos (1983) afirma, por meio da atuação do INC e, posteriormente, da Embrafilme, houve um considerável crescimento da produção cinematográfica nacional. No que se refere às medidas tomadas pelo INC, Johnson (1993) apresenta de forma sintética os programas de apoio que foram elaborados:

[...] [O INC] administrava três principais programas de apoio: primeiro, um programa de subsídios que proporcionava a todos os filmes nacionais exibidos uma renda adicional de acordo com as receitas de bilheteria; segundo, um programa de prêmios adicionais em dinheiro para filmes de “qualidade”, selecionados por um júri de críticos e profissionais da indústria cinematográfica; e terceiro, um programa de financiamentos de filmes em que o instituto administrava co-produções entre distribuidores estrangeiros e produtores locais utilizando fundos obtidos através do imposto de renda dos distribuidores. [...] tais programas eram abertos a todos os cineastas interessados e assim tendiam a apoiar o setor produtivo como um todo (JOHNSON, 1993, p. 36).

A respeito do terceiro programa, Ramos (1983) aponta que forçava a articulação com empresas estrangeiras. Caso os fundos adquiridos não fossem utilizados para a realização de filmes, em coprodução com produtores brasileiros, a quantia era incorporada como receita do INC. Desta maneira, por mais que tais empresas não tivessem o interesse em aderir às produções nacionais, no momento em que optassem por não realizar uma coprodução, haveria um reforço na receita do Instituto, o que contribuiria, conseqüentemente, para a produção brasileira. De acordo com Ramos (1983), filmes oriundos deste mecanismo se fizeram presentes até 1972. Apesar de grande parte desses filmes ser de autoria de integrantes do grupo universalista, o autor indica que cinemanovistas também participaram do programa. Foi o caso de *Os herdeiros* (Cacá Diegues/1969), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade/1969), *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos/1970) e *Pindorama* (Arnaldo Jabor/1970). Acerca do programa de premiação, Ramos (1983) afirma que o ano de 1969, por conta da direção de Ricardo Cravo Albin, significou uma importante mudança na atribuição dos prêmios, pois, ao contrário de outros anos, obras cinemanovistas foram premiadas. *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha/1969), *Brasil, anos 2000* (Walter Lima Jr./1969) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade/1969) são exemplos.

Se os meios artísticos serviram de canal para a resistência contra o regime militar ao longo dos anos 1960, a situação mudou drasticamente com a edição do AI-5. Durante o ano de 1968, em meio a um contexto internacional marcado pelo maio francês e pelos movimentos sociais norte-americanos, o Brasil testemunhava a crescente mobilização dos estudantes contra a ditadura.³³ Este fator, junto com a realização de greves operárias, foi somado à insatisfação dos segmentos dominantes – entre os quais Motta (2018) aponta a imprensa, o Judiciário, o Parlamento, a Igreja e as elites sociais – com o governo Costa e Silva (1967-1969). A situação se fragilizou ainda mais com a solicitação do presidente negada pela Câmara dos Deputados de processar o parlamentar Moreira Alves, do MDB, em decorrência do discurso deste em total oposição ao regime, pronunciado em setembro de 1968. Desta forma, em resposta ao cenário desfavorável ao governo, o AI-5 foi promulgado.

Concentrando o poder nas mãos do Executivo, o AI-5 permitia cassar mandatos e direitos civis de cidadãos, suspender o *habeas corpus* em caso de crimes políticos contra a segurança nacional, censurar a imprensa e decretar estado de sítio. Com o Congresso Nacional e as Assembleias Legislativas estaduais em recesso e a institucionalização da tortura, houve o significativo aumento da repressão e o agravamento da ditadura. O período pós-AI-5, como Napolitano (2017) afirma, inaugurou uma mudança na abordagem dos militares em relação às obras culturais de esquerda e da arte engajada. Ao mesmo tempo em que uma nova faceta cultural estava sendo esboçada, ela foi logo dissuadida pela censura.³⁴ Neste momento, artistas passaram a ser violentamente perseguidos pelo regime, sendo muitos forçados ao exílio. Segundo Soares (1989), o AI-5 deu liberdade à linha dura civil e militar para exercerem ações fascistas e antidemocráticas.

³³De acordo Maria Paula Araújo (2008), foi a partir de 1966 que o movimento estudantil vivenciou um aumento da temperatura do clima político, devido aos confrontos entre os estudantes e as tropas policiais em diferentes estados. Napolitano (2006) se refere a este momento como “setembrada”, quando, no mês de setembro, diversos protestos e passeatas ocorreram, intensificando a conjuntura político-social. O marco teria sido o “massacre da praia vermelha”, evento que teria começado com a ocupação da Faculdade de Medicina da antiga Universidade do Brasil – atual UFRJ – por um grupo de estudantes, e terminado com a ação extremamente repressiva de policiais. O ápice do agravamento dos protestos estudantis foi o assassinato do jovem Edson Luís, que teve como reação diferentes atos políticos, o mais conhecido a Passeata dos Cem Mil, ocorrida no Rio de Janeiro e reunindo estudantes, artistas, intelectuais e outros setores da sociedade civil.

³⁴De acordo com Lucas (2014), durante a Ditadura Civil-Militar, a censura continuou se baseando na Constituição de 1946. Ou seja, ainda havia a atuação do Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP), criado em 1945 pelo Decreto-Lei nº 8.462 e subordinado ao Chefe de Polícia, pois era de responsabilidade do Departamento Federal de Segurança Pública. Mas, mesmo assim, ainda houve a implantação de novas leis. Em 1966 o aparelho censório foi centralizado em Brasília, sobrepondo a censura nacional às censuras estaduais. Outro ato do regime foi a fundação, em 1972, da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP), que também respondia à Polícia Federal.

Segundo Ramos (2018), a partir do AI-5, em decorrência do endurecimento do regime militar e do fortalecimento da censura,³⁵ os cineastas passaram a fazer o uso mais recorrente de alegorias para representar a história e a sociedade brasileira. A violência passou a ser utilizada com maior intensidade para tratar de temáticas como a perseguição política, a paranoia e a tortura, como em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha/1969) e *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra/1970). O autor também indica a influência do tropicalismo em obras como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade/1969), *Os herdeiros* (Cacá Diegues/1969) e *Pindorama* (Arnaldo Jabor/1970). Para Malafaia (2012), podem-se observar neste momento certas mudanças como a opção pela fotografia colorida, a utilização de equipamentos tecnicamente desenvolvidos e a presença de uma equipe profissionalizada, indo de diversos assistentes a atores consagrados. Em outras palavras, há a realização de grandes produções e um abandono de produções de baixo orçamento por certos cineastas.

É neste período de transição entre o final da década de 1960 para o início dos anos 1970 que, com a fundação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes S.A.) por meio do Decreto-Lei nº862/69, a produção dos filmes passa a ser mais dependente do Estado. Isto valeu não só para as obras cinemanovistas, mas também para os produtos que pertenciam ao campo de produção industrial, já que a Embrafilme, criada inicialmente como um órgão auxiliar do INC, foi mais uma medida centralizadora do espaço cinematográfico por parte do regime militar. De acordo com Ramos (1983), o projeto deste órgão entre 1969 e 1974 foi de implantar uma indústria cinematográfica que ocupasse efetivamente o mercado fílmico, associando um projeto cultural a esse crescimento de um setor da indústria cultural. A divisão entre uma arte erudita e uma arte comercial, discutida no subcapítulo anterior, ainda se manteve presente com o início das produções de comédias eróticas, gênero denominado como pornochanchada. Os cinemanovistas, agora com o movimento próximo de se desfazer, continuariam com produções mais arrojadas, dando preferência a filmes históricos e de ambientação histórica, e a adaptações literárias.

³⁵Segundo Lucas (2014), a atuação dos censores em relação à censura cinematográfica, também direcionava-se de acordo com as normas estabelecidas anteriormente ao golpe. A autora aponta os três vetores que orientavam a avaliação dos filmes: a qualidade técnico-artística; a mensagem que a obra transmitia; e a adequação ao sistema de classificação etária. Além disso, como William Souza Nunes Martins (2009) constatou a partir da análise dos certificados, havia a aplicação de dois tipos de censura: a moral - em que certas cenas ou o filme todo eram considerados ofensivos à moral cristã da sociedade brasileira - e a política, em que a película ou uma parte específica era vista como ameaça à Segurança Nacional. Cabe atentar, como Lucas (2014) enfatiza, que, compondo o aparelho repressivo do regime e seguindo a ideologia do Estado, a censura foi uma ação coordenada não só pelas instâncias governamentais, mas também pelos setores da sociedade civil.

Os anos 1970 iniciaram com o já empossado Emílio Garrastazu Médici, responsável pelo governo que ficou conhecido como os “anos de chumbo”. Com o aumento da repressão, a gradual eliminação das organizações clandestinas de luta armada e a atuação mais forte da censura, o artista engajado se tornou porta-voz da oposição. Porém, os diferentes movimentos e grupos artísticos encaravam tensões e conflitos entre si, o que dificultava a formação de uma aliança. Como Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis (2000) apontam, o aprofundamento do autoritarismo se desenvolveu simultaneamente ao “milagre econômico”, marcado pela multiplicação de oportunidades de trabalho, pela ascensão dos setores médios, e pela ampliação da distância entre a base e o topo da pirâmide social, colaborando para o agravamento da desigualdade social brasileira. É a este fenômeno que Ridenti (2000) se refere como a consolidação do processo de modernização conservadora da sociedade brasileira. Dentro deste contexto, a atuação dos artistas foi caracterizada pelo autor por certa ambiguidade, já que, apesar do fortalecimento da censura e da violenta repressão à oposição, houve a consolidação da indústria cultural, que forneceu ofertas de emprego com o Estado como financiador de produções culturais e criador de leis protecionistas à cultura.

Como pôde se observar, os objetos-fontes deste estudo foram mencionados rapidamente. A respeito de *Os cafajestes* (1962), situa-se no momento de organização do movimento, tendo sido, além do primeiro longa-metragem de Ruy Guerra, a sua estreia como diretor no Brasil. É interessante observar que, de um filme esteticamente mais próximo da *Nouvelle-vague* como era *Os cafajestes*, Ruy Guerra realizou *Os fuzis* (1965), uma obra compreendida como formadora da tríade do sertão, conjunto de filmes identificados como representantes do amadurecimento e da consolidação do Cinema Novo, bem como do prestígio internacional do movimento. Já *Os deuses e os mortos* (1970), além de marcar o retorno do cineasta às filmagens em território brasileiro, também demonstra a sua relação com as demais películas cinemanovistas da época que, por meio de alegorias como uma estratégia para driblar a censura, deram continuidade à resistência ao regime militar. No entanto, como foi visto, se a organização do Cinema Novo envolveu a transição dos anos 1950 para os 1960, a atuação do movimento compreendeu o decorrer da década de 1960, tendo dialogado diretamente com as transformações da conjuntura político-social.

O Cinema Novo foi um movimento complexo e marcado pela heterogeneidade dos estilos dos seus diretores, que se orientavam pela ideia de um cinema autoral. Além de inserir o movimento no contexto nacional, deve-se também indicar a maneira como se situava no cenário internacional, no que se refere ao meio cinematográfico. O período em que o Cinema Novo se desenvolveu corresponde, dentro da história do cinema, ao que foi denominado como

cinema moderno, momento em que diferentes movimentos e tendências cinematográficas ao redor do mundo buscaram romper com diversos aspectos relativos à narrativa clássica. Por este motivo, os cinemanovistas utilizaram como referência certos elementos de movimentos estrangeiros, entre os quais se destaca o Neorealismo Italiano e a *Nouvelle-vague*. Desta maneira, pode-se afirmar que, paralelamente aos diálogos que realizou com a conjuntura político-social brasileira, o Cinema Novo também teceu relações com cinemas estrangeiros para a sua constituição enquanto movimento cinematográfico.

2.3. INFLUÊNCIAS EXTERNAS E INTERNAS SOBRE O CINEMA NOVO

Em *O Cinema Novo 62*, Glauber Rocha (2004) realiza um breve panorama a respeito do surgimento do movimento e da situação na qual se encontrava no ano de 1962. Na sua conclusão, o cineasta lança certas questões bastante relevantes para a investigação sobre o objetivo dos cinemanovistas de retratar a realidade nacional.

[...] Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viary e o de Humberto Mauro que nos deu em Ganga bruta nossa raiz mais forte. *Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos do cinema da Europa.* [...] Nossa geração tem consciência; sabe o que deseja. *Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor,* quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. [...] *Não existe na América Latina um movimento como o nosso.* A técnica é haute couture, é frescura para a burguesia se divertir. *No Brasil, o Cinema Novo é uma questão de verdade e não de fotografismo.* Para nós, a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto. (ROCHA, 2004, p. 52, grifo nosso).

Ao justificar a nomenclatura do movimento, Glauber Rocha (2004) associa o adjetivo “novo” ao contexto brasileiro marcado por discussões e debates, produzidos pelos meios culturais e intelectuais das esquerdas, a respeito da identidade nacional. Desta maneira, difere as obras do Cinema Novo das europeias a partir da conjuntura específica na qual as primeiras eram realizadas. Mas pode-se identificar que a questão referente a um cinema de autor sobre a qual o cineasta faz referência está diretamente ligada ao meio cinematográfico francês, pois a ideia de um cinema de autor se desenvolveu com maior força a partir da atuação da *Cahiers du Cinéma* e da *Nouvelle-Vague*. Já os aspectos acerca de um cinema anti-industrial e comprometido com a verdade são verificados no Neorealismo Italiano. Apontam-se estes dois movimentos cinematográficos europeus com o objetivo de salientar as influências que

exerceram não só no cinema brasileiro, mas em demais cinemas da América Latina, pois, apesar de Rocha (2004) afirmar o contrário, houve sim outros movimentos em países latino-americanos que visaram discutir, por meio do cinema, problemas político-sociais através de uma linguagem oposta à indústria hollywoodiana.

As questões levantadas por Glauber Rocha (2004) são pertinentes para compreender a proposta cinemanovista de retratar a realidade brasileira por indicarem as influências presentes tanto na conjuntura político-cultural nacional quanto no meio cinematográfico internacional. Primeiramente, é necessário ter em vista as transformações do meio cinematográfico internacional entre as décadas de 1940 e 1960, principalmente no que se refere às concepções de realismo e ao surgimento da ideia de um cinema de autor. Em segundo lugar, é de extrema importância apontar a associação entre o projeto inicial do Cinema Novo com as demais produções intelectuais e culturais acerca da identidade nacional, percebendo a atuação do ISEB como crucial.

2.3.1. Concepções de realismo no cinema: do Naturalismo hollywoodiano ao Neorrealismo Italiano

O debate em torno da potencialidade do cinema como meio para a representação do real é longo e acompanha o cinema desde a sua criação. De acordo com Cristiane Freitas Gutfreind (2006), desde a década de 1920 as teorias de cinema se ocuparam com a reflexão sobre a capacidade mimética dos filmes. Como Xavier (2005) aponta, Vsevolod Pudovkin e Béla Balázs foram as figuras mais representativas de uma estética realista de inspiração marxista deste momento. Ambos iniciaram uma tendência que se desdobrou na noção de realismo crítico aplicada ao cinema, tendo como importantes elaboradores os italianos Umberto Barbaro e Guido Aristarco. Como Gutfreind (2006) observa, André Bazin e Siegfried Kracauer também foram teóricos importantes acerca do realismo. Ambos defenderam um “cinema-olho” que, segundo a autora, seria a “apreensão da experiência ou do real liberado das convenções estabelecidas” (2006, p. 3). Observando que as teorias de Bazin e Kracauer foram elaboradas simultaneamente ao contexto do pós-guerra, Gutfreind (2006) afirma que permitiram uma interação entre a teoria e a experiência fílmica baseada no momento histórico. Indica, então, que este fenômeno se concretizou nos movimentos do Neorrealismo Italiano e do Cinema Novo.

Segundo Xavier (2005), as obras produzidas pela indústria hollywoodiana eram realizadas tendo em vista um efeito naturalista. Para o autor, este era construído a partir da “reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico” e da “interpretação de atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimento e reações ‘naturais’” (XAVIER, 2005, p. 41-42). O principal objetivo seria “parecer real”. Xavier (2005) destaca três elementos utilizados para a produção deste naturalismo: a decupagem clássica;³⁶ a interpretação dos atores e da construção de cenários em estúdios seguindo os princípios naturalistas; e a preferência por histórias de fácil compreensão do público, pertencentes a gêneros narrativos consolidados e populares. Por meio do esforço de esconder os meios de produção desta realidade criada pelas imagens, os espectadores caem na ilusão de estarem em contato direto com o que estão assistindo, como se estivessem diante de um “dispositivo transparente”. Assim, considerando Xavier (2005), foi tendo como base este princípio naturalista e partindo da produção industrial dividida em gêneros³⁷ que Hollywood foi responsável pela criação de diversos universos ficcionais.

Sobre Hollywood, Guy Hennebelle (1978) afirma que a concepção de cinema dominante foi originada a partir desta indústria, cujo desenvolvimento está diretamente relacionado com a construção do império estadunidense. A partir do final da Primeira Guerra Mundial os Estados Unidos iniciaram o seu domínio sobre o mercado cinematográfico mundial por meio de ações como a atração de profissionais de países europeus para trabalhar na indústria hollywoodiana prejudicando os cinemas destes territórios; a fundação da *Motion Pictures Producers and Distributors of America* (MPPDA), em 1922, que coordenava as atividades das companhias cinematográficas norte-americanas; a gradual ocupação dos mercados externos; e a difusão do cinema falado na transição entre os anos 1920 para os anos 1930, já que, diferente da Europa, os Estados Unidos detinha os recursos econômicos necessários para investir nesta inovação.

³⁶ Primeiramente, segundo Carlos Gerbase, “decupar é pensar visualmente” (2012, p. 120). De acordo com Xavier (2005), a decupagem se refere ao processo de decomposição do filme em planos. De forma mais clara, é uma parte fundamental do planejamento da filmagem, pois trata da tradução em imagens do que está escrito no roteiro. A decupagem é a descrição em planos – isto é, a altura e o lado do ângulo da câmera – da cena que será realizada. Dito isto, a decupagem clássica, conforme a concepção de Xavier (2005), tem como principal objetivo neutralizar a descontinuidade visual – característica da passagem, marcada pelo corte, de uma imagem à outra –, estabelecendo a continuidade espaço-temporal. É neste sentido que se aplicam as regras de continuidade. Desta maneira, no que se refere à decupagem clássica, a montagem deve conferir “naturalidade” ao corte, para que não haja comprometimento na ilusão do espectador, encaixando-se aqui a noção de montagem invisível.

³⁷ Segundo Robert Stam (2003), a indústria hollywoodiana concebeu uma noção de gênero aplicada à ideia de categorias de filmes (faroestes e musicais, por exemplo). Como o autor afirma, cada estúdio se especializou em gêneros específicos (o caso da MGM em relação ao musical), de tal forma que os estúdios disponibilizavam locais de gravação e funcionários exclusivos para cada gênero.

Foi após a Segunda Guerra Mundial, contudo, que o cinema norte-americano se consolidou como o modelo hegemônico, expandindo ainda mais sua influência no exterior. Em 1945, a MPPDA foi reformulada como *Motion Pictures Association of America* (MPAA), atuando até hoje como associação representativa dos maiores estúdios dos Estados Unidos. Já em 1946 houve a criação da *Motion Picture Export Association* (MPEA), responsável pela representação e defesa dos interesses das companhias cinematográficas norte-americanas no exterior. É neste período, então, que ocorre o que Hennebelle (1978, p. 31) denomina como “segunda onda da inundação de filmes americanos no estrangeiro”, que se deu em decorrência da exportação em grande quantidade de películas para Europa que não haviam sido enviadas anteriormente por conta da guerra.

Hennebelle (1978, p. 38) nomeia o cinema realizado em Hollywood como ópio hollywoodiano, definindo-o como “um conjunto de vários milhares de filmes baseados em códigos formais, geradores de uma alienação multiforme e quase sempre sutil, que constitui o principal aparelho da superestrutura ideológica construída pela classe dominante americana”. Porém, o autor atenta para como o triunfo hollywoodiano foi interrompido durante a década de 1960, tendo como um dos provocadores a emergência de novas cinematografias nacionais entre as quais está o próprio Cinema Novo. Um fator essencial para este fenômeno foi o advento do Neorrealismo Italiano.

Também após o fim da Segunda Guerra Mundial, a emergência do Neorrealismo Italiano causou um enorme impacto no meio cinematográfico. Tornou-se exemplo da possibilidade de um cinema a baixo custo apresentando um caráter de denúncia social e inaugurou uma nova forma de representar o mundo. De maneira resumida, Marc Vernet (1995, p. 136) descreve o Neorrealismo Italiano como “um cinema sem grandes meios, escapando, assim, às regras da instituição cinematográfica, em oposição às superproduções americanas ou italianas de antes da guerra”. A intenção era construir, por meio de uma estética crua e direta, um cinema que apresentasse, de forma crítica, a realidade italiana do pós-guerra, com a câmera “não sugerindo, não dissecando, só registrando” (FABRIS, 2006, p. 205). Baseando-se em Guy Hennebelle (1978), Fabris (2006) pontua as características comuns em relação a estéticas e à produção das películas, sendo estas: o constante uso de planos de conjunto e de planos médios; a negação de efeitos visuais; a escolha por uma montagem sem grandes efeitos; a tendência à filmagem em cenários reais, lembrando que estúdios ainda eram utilizados; a utilização de atores não profissionais, apesar de artistas famosos também terem atuado em diversas obras; a simplicidade dos diálogos e a valorização dos dialetos. Todavia,

como Vernet (1995) e Fabris (2006) bem apontam, deve-se estar atento aos aspectos míticos do Neorrealismo.³⁸

De acordo com Guilhão (2019), até este momento, no que diz respeito à estrutura narrativa, o cinema ocidental havia se formado seguindo o Cinema Clássico. Porém, a renovação provocada pelo Neorrealismo Italiano foi responsável por quebrar com este cinema, dando início ao que foi denominado como Cinema Moderno. E segundo o autor, a estética neorrealista viria a ser compreendida como ideal por muitos cineastas latino-americanos.

O Neorrealismo Italiano veio a romper com esses paradigmas [oriundos da estrutura de três atos do Cinema Clássico] ao não estabelecer de forma tão distinta uma separação entre estes atos, além de realizar uma difusão da encenação, ou do francês *mise-en-scène*, entre os protagonistas, ou seja, muitas vezes temos um número maior de protagonistas em comparação ao Cinema Clássico. Utilizava-se muitos atores não profissionais nos filmes, muitos planos longos, filmagem com câmera na mão, tudo para aproximar a estética cinematográfica da realidade popular e uma certa aproximação com a linguagem do documentário. O cinema Neorrealista provocou uma quebra no Cinema Clássico, inaugurando, assim, a era do Cinema Moderno (GUILHÃO, 2019, p. 50).

Segundo Fabris (2006), foi justamente a vocação transgressora e o impulso moral das obras neorrealistas que influenciaram as novas cinematografias dos anos 1960, marcadas pela oposição ao padrão hollywoodiano. A respeito da influência que o Neorrealismo exerceu sobre a organização do Cinema Novo, Isabel Regina Augusto (2008) destaca o modelo de produção baseado em poucos recursos; a saída dos estúdios; a utilização dos cenários reais; o uso de falas regionais; e a atitude dos cineastas frente à sua função social enquanto artista, privilegiando filmes de denúncia social. Sobre este último aspecto, Fabris enfatiza que “o neorealismo, mais do que oferecer modelos estéticos, vinha fornecer uma atitude moral, ao mostrar como debruçar-se sobre a realidade local, principalmente sobre o mundo popular, com um novo olhar” (2007, p. 87). Considerando a autora, pode-se afirmar que a valorização da postura ética em função da técnica presente nas teorias neorrealistas, marcou também as obras cinemanovistas iniciais.

Considerando que o Cinema Novo se opôs à fórmula hollywoodiana, pode-se afirmar que esta oposição se estendeu à representação da realidade a partir dos princípios naturalistas

³⁸De acordo com Fabris (2006), os aspectos míticos do Neorrealismo italiano são referentes a características frequentemente associadas às produções neorrealistas de uma forma geral, mas que, na verdade, sofrem de algumas fragilidades se aplicadas desta maneira generalizada. Pode-se destacar a filmagem em “locais verdadeiros”, já que, como Vernet (1995) atenta, muitas cenas eram filmadas em estúdio e, na montagem, ordenadas junto às cenas realizadas em “cenário natural” ou em externas; a utilização de atores não profissionais, pois, como já foi mencionado, artistas famosos participaram em diferentes obras; e o baixo orçamento, pois apesar de muitas obras apresentarem orçamentos modestos em comparação com as produções hollywoodianas, o mesmo não poderia ser dito dentro do contexto italiano.

aplicados pelas obras de Hollywood e demais filmes que seguiam a forma hegemônica. O objetivo cinemanovista de retratar a realidade estava inserido no amplo debate a respeito do realismo cinematográfico. No momento em que se baseou em aspectos do Neorrealismo Italiano como o modelo de produção e a postura ética dos realizadores, a proposta do Cinema Novo de retratar a realidade brasileira se aproximou ao modelo do realismo crítico. Segundo Xavier (2005, p. 67), a prática cinematográfica de acordo com o realismo crítico tem como objetivo não simplesmente mostrar um fato, mas sim apresentar este fato visando significar algo, “o que implica na apresentação do fato, não como um ato de testemunho (eu denuncio que tal situação particular existe), mas em nome de uma compreensão do seu significado histórico”. Outro ponto do realismo crítico presente nas obras cinemanovistas é a afirmação de uma posição ideológica, já que como Xavier (2001) indica, o engajamento ideológico foi uma das características do movimento.

2.3.2. A adaptação cinemanovista do conceito de autoria apresentado pelo *Cahiers du Cinéma* e pela *Nouvelle-Vague*

Apesar do tema referente à autoria cinematográfica ter sido discutido anteriormente por intelectuais e cineastas, foi por meio da atuação da *Cahiers du Cinéma*, a partir da primeira metade da década de 1950, que ele repercutiu em outros países, com as noções de “cinema de autor” e “autor” tornando-se comuns no vocabulário cinematográfico. Segundo Bernardet (1994), a revista foi responsável pelo desenvolvimento de uma nova crítica cinematográfica intitulada de política dos autores. Os críticos que elaboraram tal proposta eram jovens que posteriormente viriam a ser famosos cineastas e que formariam a *Nouvelle-Vague* no final da década, tais como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette e Jean Doniol-Valcroze. De acordo com Michael Peixoto (2010, p. 40), Truffaut define a política dos autores como “um método de análise crítica, na qual um filme não deve ser entendido de forma isolada, mas sim dentro de uma obra maior que, inevitavelmente, conserva em si algumas singularidades”.

O principal ponto defendido foi que o autor do filme seria o diretor. Para um diretor ser considerado um autor, ele deve se expressar a partir da *mise en scène*³⁹ – termo também

³⁹ De acordo com Bernardet (1994), a *mise en scène* foi um conceito fundamental da política dos autores, tendo sido amplamente difundida no vocabulário cinematográfico. O termo francês importado do teatro para o cinema compreende a organização de todos os elementos que compõem os quadros, com exceção do ângulo e da

difundido pela política dos autores. É por meio da expressão pessoal pela *mise en scène* que o diretor elabora o seu estilo e garante autenticidade às suas obras. Mas, além desta questão, o diretor deve também apresentar em todas as suas obras uma temática específica, uma “ideia mãe” denominada de matriz. A matriz é construída pelo crítico a partir da análise do conjunto de filmes realizados pelo cineasta por meio da identificação das repetições e semelhanças presentes nas películas. Como Bernardet (1994) afirma, o autor é o diretor que se repete. Todavia, deve-se destacar que a aplicação da política dos autores era realizada especialmente nos filmes norte-americanos justamente com o objetivo de demonstrar que a autoria, isto é, a expressão pessoal do diretor, poderia ser identificada até mesmo em “filmes de produtor”.⁴⁰

No final da década de 1950, a *Nouvelle-Vague* já tomava forma. Conforme Peixoto (2010) salienta, o movimento foi a tentativa por parte dos jovens turcos⁴¹ de transpor para a prática os pressupostos da política dos autores. Opostos à chamada “tradição de qualidade”,⁴² a *Nouvelle-Vague* buscou realizar uma renovação do cinema francês, utilizando como referências o cinema norte-americano e o Neorealismo Italiano. Além disso, como bem aponta Peixoto (2010), o movimento também teve como objetivo reaver as experimentações e a maior liberdade na manipulação e técnica cinematográfica das primeiras narrativas, questão que remete ao interesse do movimento em valorizar a memória do cinema.

Tendo em vista as diferenças entre os projetos de cada cineasta, Alfredo Maney (2006) afirma que as películas iniciais da *Nouvelle-Vague* formaram um movimento coerente marcado por elementos em comum como: o baixo custo de produção; a edição fragmentada, caracterizada pelo destaque nos cortes e pelo uso de *jump-cuts*; experimentações em relação à descontinuidade; um sentimento de aversão às regras sociais e às instituições; a apropriação

distância da câmera, assim como também do som, e envolve os aspectos referentes à cenografia, à atuação dos atores, ao figurino e maquiagem e à iluminação.

⁴⁰ Neste sentido, a expressão “filmes de produtor” pode ser compreendida como as obras produzidas pela indústria hollywoodiana onde a figura central e com maior poder é a do produtor, que controla as decisões referentes à realização do filme tendo em vista o lucro.

⁴¹ A expressão “jovens turcos” designa os críticos responsáveis pela política dos autores. Segundo Peixoto (2010), há duas hipóteses para compreender este termo introduzido por André Bazin. A primeira refere-se a um evento ocorrido no então Império Otomano (atual Turquia), em 1908, onde a atuação contrária à monarquia do sultão Abd-ul-Hamid II por parte de jovens estudantes militares resultou na segunda era constitucional. De maneira semelhante a estes estudantes, “os ‘jovens turcos’ da *Cahiers* estavam dispostos a derrubar um ‘Império’ consolidado de produção, atacando prioritariamente a ‘tradição de qualidade francesa’ [...]” (2010, p. 42). Já a segunda hipótese se apoia na nacionalidade turca de Henri Langlois, uma das figuras influenciadoras deste grupo e fundador da Cinemateca Francesa. Desta maneira, os “jovens turcos franceses” estariam dando continuidade ao trabalho de preservação e valorização da memória do cinema iniciado por Langlois.

⁴² A tradição de qualidade faz referência a um cinema francês que seguia os modelos do sistema clássico hollywoodiano. De acordo com Michel Marie (2003), este cinema era baseado em três princípios: “o primado do diretor-dialógico; tomadas em estúdio com uma equipe técnica pesada que controla os sindicatos mais corporativos; e atores experientes e populares que o público revê de filmes em filmes” (2003, p. 170).

da dificuldade de produção como uma forma de inovar a narrativa; o uso frequente da voz *over*, pondo em evidência a figura do narrador; a busca por locações nas ruas parisienses, priorizando ruas, vielas e cafés próprios da cidade, elaborando uma nova concepção de espaço e historicidade associada à realidade imediata.

Como Michel Marie (2003) enfatiza, o início dos anos de 1960 testemunhou a emergência de diversas “*nouvelle-vagues*” ao redor do mundo, atentando para como seria reduutivo atribuir a origem destas renovações à *Nouvelle-Vague* francesa. Em outras palavras, o surgimento da *Nouvelle-Vague*, na França, ocorre simultaneamente ao nascimento de outros movimentos nacionais, entre os quais o autor destaca o próprio Cinema Novo. Todavia, Marie (2003) aponta a relevância do movimento francês para o meio cinematográfico de demais países no sentido de que ele realizou filmes que, ao serem exportados, serviram de exemplo de diferentes formas de se fazer cinema, tornando-se um contraponto às películas estrangeiras comerciais normalmente exibidas.

A respeito das influências do meio cinematográfico francês sobre o movimento cinemanovista, Peixoto (2010) infere que o Cinema Novo tomou o conceito de autoria francês, adaptando-o para o cenário brasileiro. De acordo com o autor, as noções de autoria dos dois movimentos se assemelham tanto no que se refere a características acerca da atuação do diretor – liberdade de criação; desenvolvimento de estilos pessoais e auto-expressão por meio dos filmes –, quanto em relação a elementos referentes ao modelo de produção – crítica ao padrão hegemônico de produção; preferência a modelos alternativos à produção industrial, como o independente; realizações de baixo orçamento; e utilização de ruas e locações em detrimento dos estúdios. No entanto, Peixoto (2010, p. 89) também indica que há uma importante diferença na questão de que, “ao invés da ‘visão do meu mundo pessoal’, promovida pela *Nouvelle-Vague*, o que caracterizava o autor brasileiro era a ‘visão do mundo no qual estou inserido’”, pois a película deveria buscar a tomada de consciência do público a respeito dos problemas político-sociais do país. O Cinema Novo, então, foi responsável pela politização da ideia de autoria. Desta maneira, inserido no cenário cultural brasileiro que dialogava diretamente com o cenário político, o movimento cinemanovista se apropriava da noção de autor de acordo com o seu objetivo de retratar criticamente a realidade nacional.

2.3.3. A relação entre o ISEB e a proposta cinemanovista de retratar a realidade brasileira

Sabe-se que o Cinema Novo, tendo como objetivo retratar a realidade nacional, estava inserido em um contexto marcado pela presença de demais movimentos artísticos e intelectuais que se comprometeram com a problemática da identidade brasileira. Todavia, como Ortiz (2013) enfatiza, “toda identidade é uma representação e não um dado concreto que pode ser elucidado ou descoberto, não existe identidade autêntica ou inautêntica, verdadeira ou falsa, mas representações do que seria um país e seus habitantes” (2013, p. 622). Pode-se ainda indicar que tais representações apontadas pelo autor são construídas em períodos específicos. Em relação ao contexto no qual o Cinema Novo se organizou, pode-se observar a forte presença do ISEB.

Fundado pelo Decreto nº 37.608/55, durante o governo de Juscelino Kubitschek em 1955, o ISEB foi concebido como órgão do Ministério da Educação e Cultura. De acordo com o Decreto, o Instituto tinha como objetivo, a partir do estudo, do ensino e da divulgação das ciências sociais, a análise da realidade brasileira. Desta maneira seria possível a “elaboração de instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional” (BRASIL, 1955). A instituição, contudo, foi extinta pelo regime militar em 13 de abril de 1964, pelo Decreto nº 53.884/64. O ISEB havia sido o responsável pela fundamentação teórica do projeto nacional-desenvolvimentista do governo Kubitschek, que, como Boris Fausto (1995) observa, envolvia um projeto de desenvolvimento com ênfase na industrialização através de uma política econômica baseada na associação do Estado com empresas privadas nacionais e o capital estrangeiro.

Durante a transição da década de 1950 para a de 1960, todavia, houve uma nova orientação em relação às atividades da instituição, que passaram a ter como objetivo se dirigir a grupos maiores que compartilhavam seus interesses, como estudantes, sindicatos e demais movimentos sociais. Conforme Charles Sidarta Machado Domingos (2014) aponta, o início dos anos 1960 no Brasil foi marcado pela emergência de uma nova concepção de nacionalismo – em oposição ao nacional-desenvolvimentismo do governo Kubitschek – identificado como nacional-reformismo. Segundo o autor, este nacionalismo visava a “interferência do Estado na realização de reformas sociais, políticas e econômicas – as reformas de base – visando o desenvolvimento de toda a nação” (DOMINGOS, 2014, p. 397). Conforme Domingos (2014), o ISEB se mostrou crítico ao ideário nacional-desenvolvimentista dos anos JK devido à relação que este último mantinha com o

imperialismo e à ideia de desenvolvimento atrelada ao capital estrangeiro. Durante o governo Goulart, o Instituto assumiu uma orientação política de esquerda, defendendo as reformas de base. Segundo Renato Ramos Martini (2009), a cultura e a educação também foram tomadas pelo ISEB como instrumentos de extrema importância para a realização deste projeto.

A respeito do ISEB, Ortiz (1994, p. 46) o concebe como a matriz de um tipo de um pensamento que marca a discussão cultural brasileira da década de 1960. Primeiramente, infere que os intelectuais isebianos reinterpretaram o próprio conceito de cultura, compreendendo-a como uma forma de ação política junto às classes subalternas. De acordo com o autor, esta nova visão sobre a cultura rompeu com “a perspectiva tradicionalista e conservadora que percebia a cultura popular unicamente do ponto de vista folclórico” (2001, p. 167). Além disso, Ortiz afirma que noções tão caras à produção intelectual e artística do período, como “cultura alienada”, “colonialismo”, “autenticidade cultural”, foram produzidas pela *intelligentsia* do Instituto. Segundo Martini (2009), as discussões sobre a cultura e a educação se fortaleceram ainda mais durante a gestão de Álvaro Vieira Pinto entre 1962 e 1964, ano em que a instituição foi fechada em decorrência do golpe civil-militar. O autor salienta que a cultura era compreendida pelos intelectuais isebianos como elemento difusor da consciência crítica, sendo esta concebida como o meio pelo qual seria possível entender a realidade social da nação, contribuindo para a sua transformação.

Como já foi dito, a renovação cultural iniciada na metade dos anos 1950, em meio à elaboração do projeto nacional-desenvolvimentista do governo Kubitschek, se estendeu para o início da década de 1960, em pleno diálogo com a conjuntura político-social. Além disso, para Ortiz (1994, p. 46-47), apesar do golpe civil-militar ter impedido “qualquer pretensão de oficialidade das teorias do ISEB, entretanto, [...] esta ideologia encontrou um caminho de popularização que ganhou pouco a pouco terreno junto aos setores progressistas e de esquerda”. Primeiramente, o autor aponta para como o CPC da UNE e o Movimento de Cultura Popular no Recife buscaram pôr em prática as teorias políticas isebianas. Em segundo lugar, Ortiz enfatiza que, por mais que o Instituto tivesse exercido forte influência tanto na esquerda marxista quanto no pensamento social católico, este fenômeno também pôde ser notado no teatro e no cinema brasileiros do período.

É tendo em vista este contexto que, em concordância com Ortiz (1994; 2001), atribui-se extrema relevância ao ISEB no que se refere à influência que os debates promovidos pelo Instituto tiveram sobre o cenário cultural. Não se quer afirmar de jeito algum que movimentos artísticos como o Cinema Novo simplesmente seguiam as propostas da instituição, pois tal afirmação deveria ser embasada por meio de pesquisa documental. O que está sendo proposto,

na verdade, é observar que o engajamento político-social presente nestes movimentos e a compreensão da produção artística como um meio de conscientização estão diretamente associados com a reinterpretação de cultura isebiana. De acordo com Ortiz (1994), traços do pensamento do ISEB podem ser observados no manifesto *Eztetyka da fome* de Glauber Rocha (2004).

Outra questão que pode ser identificada é que, considerando o apontamento de Martini (2009) de que a conscientização era compreendida pelos intelectuais isebianos como a maneira pela qual a realidade nacional seria entendida, atenta-se para como a arte engajada se dedicava a discutir os problemas político-sociais brasileiros, tomando-os como temáticas. É neste sentido, então, que a proposta cinemanovista de retratar a realidade nacional visando a tomada de consciência do público acerca dos problemas do país se relaciona com os fundamentos produzidos pelo ISEB. Esta questão, no caso cinemanovista, envolveu, também, a concepção de realismo cinematográfico discutida anteriormente.

Nos dois primeiros subcapítulos foram investigadas a presença do Cinema Novo no espaço cinematográfico carioca e a sua inserção na conjuntura político-cultural brasileira da década de 1960. O que se pretendeu aqui foi explorar com mais atenção as influências que atuaram sobre a formação do Cinema Novo. Primeiramente, observou-se que o movimento teve a sua constituição diretamente associada com as renovações cinematográficas de outros países. Se o Neorealismo Italiano demonstrou a possibilidade de um cinema engajado política e socialmente a baixo custo e a partir de uma nova linguagem, a política dos autores e a *Nouvelle-Vague* apresentaram uma noção de autoria que foi adaptada pelos cinemanovistas de acordo com os seus interesses. Em segundo lugar, sua proposta de retratar a realidade brasileira estava relacionada com as produções teóricas isebianas acerca da cultura nacional. Tratar do Cinema Novo envolvia compreender os diálogos que o movimento empreendeu com o período no qual se desenvolveu – a conturbada década de 1960 – tanto no que se refere ao contexto brasileiro quanto ao meio cinematográfico estrangeiro. Agora feito isto, será possível no próximo capítulo situar de forma mais atenta os objetos-fontes deste estudo.

3. DESCRIÇÃO DOS OBJETOS-FONTES

3.1. INVESTIGANDO O AUTOR: A TRAJETÓRIA DE RUY GUERRA NO ESPAÇO CINEMATOGRAFICO CARIOCA

Segundo Brasiliense (2006), a forma de expressão do cineasta é construída a partir do seu olhar. A autora, então, atenta para a questão de “quem olha, olha a partir de algum lugar [...] quem olha é o sujeito do conhecimento, da consciência, sujeito que constitui o objeto da arte” (BRASILIANSE, 2006, p. 123). Assim, deve-se considerar que o contexto histórico no qual o realizador estava inserido influencia diretamente na criação da obra, o que a torna datada, isto é, pertencente a um tempo e espaço específico e, desta forma, esta criação é feita por meio da bagagem cultural daquele que a cria. Para Brasiliense (2006), o filme representa o seu autor ao mesmo tempo em que nos remete, simultaneamente, a ele e sua cultura, seus discursos e ao tempo histórico do qual pertence.

O cineasta utiliza-se do olhar como principal responsável por sua forma de expressão, uma dimensão discursiva corolário de um enunciado estético, que organiza um universo discursivo, colocado em jogo pela arte: um conjunto próprio de discursos e saberes, uma ação criadora a partir a sua própria cultura, internalizada e sedimentada. A obra é então o resultado de uma realidade interiorizada que se fez subjetiva, e que na criação exterioriza-se com a bagagem cultural daquele que cria; uma experiência criadora afetada pela cultura que traz à tona o que lhe parece importante ressaltar, mas suas manifestações artísticas são inerentes à prática discursiva, à cultura e a um período histórico. A obra então é um detalhe material que deixa um número de signos portadores de um valor simbólico e econômico, dentro de uma cultura que a delimita. Os discursos são apropriados pelo autor cuja obra o representa e nos remete, a um só tempo, ao autor e sua cultura, seus discursos, seu tempo histórico (BRASILIANSE, 2006, p. 122).

Por conseguinte, é por esta razão que é relevante investigar a história de vida de Ruy Guerra, atentando para seu contexto histórico. De acordo com Bourdieu (2006), porém, há uma noção do senso comum amplamente compartilhada sobre histórias de vida, que concebe a ideia de vida como um caminho a ser percorrido, constituído por um início, um meio e um fim, este último compreendido não só como término, mas também como uma finalidade. A vida, então, seria entendida como “o conjunto dos acontecimentos de uma existência individual concebida como uma história e o relato dessa história” (BOURDIEU, 2006, p. 183). Todavia, deve-se ter em vista que o conjunto de acontecimentos que constituem esta noção de história de vida foi selecionado tanto pelo biografado quanto pelo biógrafo, com o intuito de organizar, a partir de uma ordem cronológica e lógica, estes elementos, atribuindo a eles uma coerência e os posicionando em direção a um objetivo.

Para contornar os perigos desta concepção, utiliza-se o conceito de trajetória a partir da perspectiva de Bourdieu (2006, p. 189), uma “série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente [...] num espaço social que é ele próprio um devir, estando sujeito a incessantes transformações”. A respeito dos acontecimentos biográficos, são estabelecidos como as colocações e deslocamentos do agente no espaço social do qual ele faz parte, e para analisar a trajetória de um determinado agente deve-se construir “os estados sucessivos do campo no qual ela se desenrolou e, logo, o conjunto das relações objetivas que unificaram o agente considerado ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo” (BOURDIEU, 2006, p. 190).

Assim, para a aplicação da noção de trajetória bourdieusiana, primeiramente tendo como ponto de partida a noção de tricontinentalidade – a qual o diretor utiliza ao relatar a sua vida –, serão identificados os elementos que compõem o *habitus* primário e o *habitus* secundário de Ruy Guerra, e que podem ser diretamente relacionados com a sua formação de cineasta. Por conseguinte, será investigada a trajetória de Ruy Guerra no espaço cinematográfico carioca, apontando as suas tomadas de posição e as disputas de poder pelas quais ele buscava a sua legitimidade como um cinemanovista, isto é, como um componente legítimo do Cinema Novo.

3.1.1. A tricontinentalidade presente na formação do cineasta

Em *A janela*, crônica presente na obra *20 navios*, Ruy Guerra (1996) aborda o seu sentimento de deslocamento no que se refere ao pertencimento a uma identidade nacional. Afirmado que considerou, durante muito tempo, a nacionalidade como um sentimento adiado e somente um passaporte azul, enfatiza a dor de ser um eterno estrangeiro dentro de si mesmo. Aponta para como a pertença a uma nacionalidade tornou-se uma ideia abstrata. O cineasta desenvolve uma relação conflitante entre a sensação de fingir pertencer a uma nacionalidade específica e a identificação a cada um dos três países pelos quais perpassa a sua trajetória: Portugal, Moçambique e Brasil. Segundo Borges (2017), Ruy Guerra alega a presença de uma tricontinentalidade na sua vida, marcada pelas experiências de vida nos continentes Europeu, Africano e Americano. Deve-se observar que, além de Portugal, a França também foi um importante local para o cineasta, já que foi em Paris que estudou cinema no IDHEC, onde iniciou a sua formação profissional. Além do Brasil, Cuba foi outro país latino-americano ao qual Ruy Guerra conferiu grande relevância e afeto. Conforme o diretor afirma: “nasci moçambicano, continuo português, me escolhi brasileiro e me descobri

cubano” (BORGES, 2017, p. 317). Esta tricontinentalidade influenciou diretamente a formação de Ruy Guerra como cineasta, devendo ser observada como um aspecto importante de seu trabalho.

Filho de portugueses, Ruy Alexandre Guerra Coelho Pereira nasceu em 22 de agosto de 1931 em Lourenço Marques – atual Maputo –, em Moçambique, então colônia portuguesa. Tido como português de segunda classe, ele viveu a infância e a adolescência em um contexto marcado pela violência do neocolonialismo sob o continente africano. Ambos os pais, Clara Guerra e Mário João Coelho Pereira, nasceram em Lisboa e provinham de famílias com *status* econômico e social. Enquanto sua mãe vinha de uma família provinciana, originária da aldeia de Maxial, seu pai era filho de João Maria Pereira Júnior, um importante pintor português. De acordo com Borges (2017, p. 48), o avô de Ruy Guerra, também conhecido como Pereira Cão, convivendo e realizando obras para a nobreza, foi responsável por diversos “painéis figurativos em azulejos e afrescos de temática histórica ou religiosa, contribuindo para o aparecimento da geração de pintores historicistas e nacionalistas portugueses”. Ao se mudar para Lourenço Marques em busca de emprego, o pai de Ruy Guerra se tornou tesoureiro-chefe dos “caminhos de ferro de Moçambique”, cargo sobre o qual Borges (2017) afirma que era “um quadro médio alto do funcionalismo colonial”. Além de seus pais, a família de Ruy Guerra era constituída também por um irmão e uma irmã mais velhos, Mário Luis e Maria Clara.

A respeito do *habitus primário*, Ruy Guerra e seus irmãos não receberam uma educação religiosa por partes dos pais. Conforme Borges (2017) afirma, Mário João Coelho Pereira buscou introduzir os filhos na cultura francesa, apresentando-lhes livros e revistas de autores franceses que chegavam juntos a outros produtos importados. A autora aponta, então, que o contato de Ruy Guerra com a cultura europeia ocorreu desde a infância por meio da criação oferecida pelos pais. Outro ponto relevante é a observação do cineasta de que a sua recusa ao racismo se organizou também em torno do afeto por três trabalhadores negros com os quais convivia cotidianamente, entre os quais se destaca Rosa, a qual se refere como a sua “mãe negra”. Todavia, apesar de a condição socioeconômica da família de Ruy Guerra ser indicada por Borges (2017), não é realizada uma problematização referente à relação desta própria condição e o contexto de exploração colonial dentro do qual estava não só a ocupação profissional de Mário João Coelho Pereira, mas também a própria criação de Ruy Guerra e seus irmãos. Este apontamento não é feito como crítica à autora, mas sim como uma possibilidade de pesquisa, visando a importância de se ter em vista a complexidade do cenário político-social em que se deu a colonização portuguesa no continente africano.

Sobre o *habitus secundário*, Ruy Guerra realizou o ensino primário em uma escola pública laica. Segundo Borges (2017), Guerra confere importância a certos professores do liceu em relação ao desenvolvimento do seu posicionamento político. Alguns destes, deportados da Portugal salazarista, teriam sido responsáveis por um ensino mais crítico. Após o término do liceu, sob ordens do pai, ele chegou a trabalhar na administração dos “caminhos de ferro” ocupando o cargo apenas graças à posição de Mário João. No que se refere a sua formação cultural, Guerra afirma a Borges (2017) que negava a produção da ditadura salazarista, indicando a relevância do contato que teve com produções culturais brasileiras ainda em Lourenço Marques, entre as quais a autora destaca:

Romancistas mais lidos, Jorge Amado e Érico Veríssimo; poetas, Jorge de Lima, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade. Ruy destaca que lia algumas revistas brasileiras como O Cruzeiro, Cena Muda (na qual leu críticas de Alex Viany, depois seu amigo) e até Alterosa, revista de literatura mineira mais rara (BORGES, 2017, p. 66).

As experiências com a realização cinematográfica iniciaram-se em Lourenço Marques aos seus dezesseis anos. Com um câmera 8 mm, filmava “a realidade portuária dos cais Gorjão, o mais importante escoadouro da região da África Austral” (BORGES, 2017, p. 69). Contudo, ao serem enviados à África do Sul para serem revelados, os filmes muitas vezes não voltavam. Ruy Guerra, tendo em vista a atuação dos movimentos negros pela independência, suspeita que possam ter sido interditados pelo governo colonial sul-africano ou até mesmo pelo governo português. Sem a confirmação desta suposição, Ruy Guerra passou a revelar os filmes em casa a partir do estudo de manuais próprios para esta prática e com o auxílio de um amigo, Ricardo Rangel, que se tornou um fotógrafo profissional de importância em Moçambique. Com dezoito anos, Ruy Guerra passou a escrever críticas de cinema.

De acordo com Borges (2017), Ruy Guerra, conscientizando-se a respeito das contradições e violências do contexto no qual vivia, criticava fortemente o colonialismo português através de suas produções escritas e fílmicas. Por conta desta sua atuação política individual – no sentido de que não chegou a fazer parte de nenhum movimento propriamente dito – foi alvo de interrogatórios e detenções pela polícia especial da ditadura. Borges (2017) aponta a existência de documentos da censura portuguesa que atestam um processo referente ao cineasta que terminou apenas em 1966 – a autora não indica a data em que tal processo teria sido iniciado. No documento consta que Ruy Guerra teria integrado uma sociedade secreta, Jovens Democratas Moçambicanos, da qual, segundo o próprio cineasta, nunca fez parte.

Em 1951, Ruy Guerra perdeu a sua mãe, que veio a falecer em decorrência de um acidente de avião enquanto viajava para Lisboa, trauma que iria se repetir com a morte de Leila Diniz, em 1972.⁴³ Saindo de Lourenço Marques entre 1952 e 1954, Ruy Guerra estudou Cinema no IDHEC, em Paris. Como afirma Borges (2017), ele viveu das heranças da mãe, de uma das avós e de um tio de parte materna, além de receber auxílio financeiro do pai. Ademais, as suas finanças eram administradas à distância por seu pai e seu irmão. Como trabalho de conclusão do curso, realizou o curta-metragem intitulado *Quand le soleil dort* (*Quando o sol dorme*), obra inspirada no romance do italiano Elio Vittorini *Homens e não* (1945) sobre a resistência ao nazifascismo em Milão. Mesmo após ter se formado, trabalhou apenas em ocupações associadas à arte, principalmente cinema e audiovisual. De 1954 a 1955, participou de um curso de formação de atores no *Théâtre National* de Paris e, em 1955, estagiou como assistente de direção em *Chiens perdus sans collier*, de Jean Delannoy. Em 1957, estagiou novamente como assistente de direção, além de ter atuado como ator, em *SOS Noronha*, de Jean Delannoy. Contudo, o ano de 1955 também foi marcado pelo falecimento do pai em Lourenço Marques, tendo Ruy Guerra continuado em Paris.

A formação profissional do cineasta no IDHEC ocorreu em meio às transformações do cenário cinematográfico francês a partir da atuação dos “jovens turcos” através da política dos autores, que viria a desencadear no florescimento da *Nouvelle-Vague*. Apesar de apresentar características oriundas do movimento francês em *Os cafajestes* (1962), Ruy Guerra, conforme Borges (2017) aponta, criticava fortemente os integrantes da *Nouvelle-Vague*. Os acusava de serem “politicamente despolitizados”, alienados à conjuntura política do período, principalmente quanto aos conflitos armados entre a França e suas colônias, destacando-se a revolta da Frente de Libertação Argelina, iniciada em 1954.⁴⁴

A presença mais constante de Ruy na França – de 1952 até final da década de 1980 – coincidiu ainda com os anos finais da *sale guerre* [guerra suja] da Indochina e com os anos iniciais da Guerra da Argélia. Ruy, nascido numa colônia, jamais poderia aceitá-las nem conviver tranquilamente com elas. Criticou a *Nouvelle Vague* como movimento “constituído por jovens intelectuais de uma classe média francesa”, dos quais ele, como imigrante, se sentia muito diferente. O movimento “sempre teve uma marcada posição direitista, e eu [...] tinha uma posição nitidamente de esquerda... condenava aos intelectuais franceses justo um apolitismo bastante político, nunca falavam da guerra da Argélia, dos imigrantes”. Não podia aceitar essa falta de posicionamento, sobretudo numa França que se proclamava paladina de

⁴³ Leila Diniz (1945-1972) foi uma atriz brasileira. Ruy Guerra e Leila Diniz tiveram um relacionamento amoroso, do qual nasceu Janaína, primeira filha de ambos. Em 1972, quando voltava para o Brasil de uma viagem à Austrália, Leila Diniz faleceu devido a um acidente aéreo. Com sua morte, Ruy Guerra dividiu a criação de Janaína com a família da atriz e com o casal Chico Buarque e Marieta Severo, esta última amiga muito próxima de Leila Diniz.

⁴⁴ Em meio ao contexto da violência e da exploração do neocolonialismo, a Argélia foi colonizada pela França em 1830, tendo se tornado independente em 1962, após oito anos de guerra contra a França.

todas as liberdades - imagem transmitida desde a adolescência pelo pai (BORGES, 2017, p. 128).

Após ter morado um ano em Madri, em 1956, e em Atenas, em 1957 – onde iniciou o roteiro que daria origem a *Os fuzis* –, Ruy Guerra viajou até o Brasil em 1958, aos vinte e seis anos, a convite de Vanja Orico⁴⁵ para dirigir *Joana maluca*. O filme, contudo, não chegou a ser produzido por conta da ausência de financiamento. Antes de dirigir *Os cafajestes* (1962), Ruy Guerra participou da realização de duas obras. Primeiramente roteirizou e dirigiu, sob a encomenda de Carlinhos Niemeyer, o curta-metragem documental *Orós* (1959), sobre a barragem do açude Óros, localizado no Ceará. O filme nunca chegou a ser distribuído. Depois, em 1960, em parceria com Miguel Torres e com produção também de Carlinhos Niemeyer, iniciou as filmagens de *O cavalo de Oxumaré*. O filme apresentava a história de uma mulher branca que, ao se apaixonar por um homem negro, se convertia para o candomblé para que ficassem juntos. No entanto, além de haver desentendimentos com o produtor, houve também críticas por parte da Igreja Católica e, inclusive, de Glauber Rocha, que acusou Ruy Guerra de plágio. De acordo com o diretor baiano, a cena na qual a protagonista raspava a cabeça era idêntica a uma cena de *Barravento* (Glauber Rocha/1962). Por conta destes conflitos, as filmagens foram interrompidas e o filme nunca foi finalizado.

A partir de *Os cafajestes* (1962), Ruy Guerra se integra ao Cinema Novo. Em decorrência dos conflitos internos dentro do movimento, principalmente após o lançamento de *Os fuzis* (1965), o cineasta realizou diversas viagens internacionais a trabalho que, como Borges (2017, p. 218) observa, “certamente aumentaram a distância entre ele e os cineastas brasileiros, tornando-o cada vez mais outsider”. A convite do cineasta francês Chris Marker, que estava produzindo um filme coletivo a respeito da guerra do Vietnã – *Loin du Vietnam* (Chris Marker, Joris Ivens, Alain Resnais, William Klein, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Claude Lelouch/1967) –, Ruy Guerra dirigiu o curta-metragem *Chanson pour traverser une rivière*. No entanto, a obra foi recusada por ultrapassar a duração encomendada pelo produtor e pela escolha do cineasta de não cortar nenhuma cena. Ainda na França, Guerra atuou como conselheiro para as séries *Carnets Brésiliens* (Pierre Kast/1966) e *Walmy* (Abel Gance, Jean Chérasse/1967), e em 1968 foi lançado o seu primeiro longa-metragem em cores, *Sweet Hunters*, uma produção entre Brasil, França e Panamá, filmada na França. Segundo Borges

⁴⁵ Vanja Orico (1931-2015) foi uma atriz e cantora carioca.

(2017), a obra foi responsável por abrir um caminho profissional internacional para o cineasta, tendo, inclusive, se tornado um filme *cult* na França.⁴⁶

Já o início da década de 1970 foi marcado pelo seu retorno às filmagens no Brasil, com o lançamento de *Os deuses e os mortos* (1970). Em 1976, realizou *A queda*, que lhe rendeu seu segundo Urso de Prata no Festival de Berlim. Mas um ano antes, em 1975, o cineasta havia voltado, após vinte e três anos, para uma Moçambique então independente, iniciando uma colaboração com o novo Instituto Nacional de Cinema (INC) do país que duraria até a década de 1980. Dentro dessa colaboração, Ruy Guerra dirigiu os curtas-metragens *Operação búfalo* (1978); *Mueda, memória e massacre* (1980); *Danças moçambicanas* (1979); *Um povo nunca morre* (1980); e a série documental *Os comprometidos: atas de um processo de descolonização* (1982-1984). Fundou, também, em uma parceria entre Rio de Janeiro e Maputo, a companhia produtora *Kanemo-Austra*. Fazendo referência ao estudo de Ros Gray a respeito do desenvolvimento do INC e do seu objetivo de descolonizar o meio cinematográfico moçambicano, Borges (2017, p. 98) aponta que a influência de Ruy Guerra foi essencial na visão e nas políticas do Instituto, podendo ser considerada como “elemento central para explorar as intersecções entre o cinema enquanto arte das massas, as raízes da memória coletiva e a prática revolucionária”. Apesar de não ter trabalhado como funcionário público do órgão, o cineasta ministrou aulas no INC para estudantes de cinema, além de organizar questões vinculadas à compra de equipamentos para filmagem e de firmar contatos internacionais.

Conforme Borges (2017) infere, os anos 1980 significaram um período em que Ruy Guerra abriu mão dos roteiros próprios e passou a roteirizar adaptações de obras literárias, fenômeno que o acompanhou ao decorrer de sua carreira. Há o detalhe de que dois dos autores dos quais realizou adaptações cinematográficas são figuras com as quais estabeleceu tanto amizade quanto uma longa parceria profissional: Chico Buarque e Gabriel García Márquez. A respeito do primeiro, Guerra dirigiu *Ópera do malandro* (1985) e *Estorvo* (2000), além dos espetáculos teatrais nos quais ambos trabalharam juntos. Quanto ao segundo, foi responsável pela direção de *Erêndira* (1983), *A bela palomera* (1987), a série *Me alquilo para sonhar* (1992) e *O veneno da madrugada* (2006). Deve-se observar que todos estes filmes se caracterizam por serem produções internacionais ou de coprodução com outros países: *Ópera do malandro* é uma produção entre Brasil e França; *Estorvo* entre Brasil, Cuba e Portugal; *Erêndira* entre Brasil, Alemanha, França e México; *A bela palomera* entre Brasil, Espanha e

⁴⁶ Apesar de haver uma cópia preservada no Arquivo Nacional, o filme não chegou a estrear comercialmente no Brasil e até mesmo nunca chegou a ser exibido publicamente no território nacional.

Cuba; *Me alquilo para soñar* é uma produção espanhola; e *O veneno da madrugada* é uma produção entre Brasil e Argentina. Além destas obras, Ruy Guerra também realizou *Kuarup* (1989), inspirado no romance de Antônio Callado, e *Quase memória* (2015), baseado no romance de mesmo nome de Carlos Heitor Cony.

Na década de 1990, Ruy Guerra viveu anos fora do país, o que pode ser associado à crise pela qual o cinema nacional estava passando. Após vencer as eleições, o então presidente Fernando Collor implantou o Decreto nº 99.226/90, responsável pela extinção da Embrafilme. Assim, entre 1991 e 1992, Guerra morou em Havana, período no qual dirigiu a série *Me alquilo para soñar*. Em 1993, o cineasta partiu para Portugal, onde passou a morar em Lisboa. Já em 1996, durante o momento compreendido como a retomada do cinema brasileiro, Ruy Guerra voltou ao Rio de Janeiro. Entre 1996 e 2001, escreveu crônicas para uma coluna do “Caderno 2” do impresso *O Estado de S. Paulo*, das quais algumas foram selecionadas para o livro *20 navios*. A partir do final dos anos 1990, entrou nas salas de aula atuando como professor universitário de Cinema. Entre 1998 e 2000, lecionou na Universidade Estácio de Sá, e de 2001 até 2008, exerceu o cargo de professor na Universidade Gama Filho.

Tratando brevemente para além da formação de cineasta, deve-se atentar que Ruy Guerra realizou trabalhos tanto no teatro quanto na música brasileira, além de participar como ator em diversos filmes nacionais e estrangeiros. Em parceria com Edu Lobo, foi responsável pelas composições do musical *Woyzeck* (1970), de Georg Büchner e dirigido por Marilda Pedroso; e, junto a Chico Buarque, traduziu o musical *O homem de La Mancha* (1972) e escreveu o texto e as músicas da peça *Calabar: o elogio da traição* (1973), dirigida por Fernando Peixoto. Em relação ao cinema nacional, atuou em *Os mendigos* (Flávio Migliaccio/1962); *Nifrapo* (Ricardo Bravo/1985); *Retrato do artista com um 38 na mão* (Paulo Halm/2000); *Casa de areia* (Andrucha Waddington/2005); *5x favela – agora por nós mesmos* (Cacau Amaral, Cadu Barcelos, Rodrigo Felha, Wagner Novais, Manaira Carneiro, Luciana Bezerra, Luciano Vidigal/2010); e *Sangue Azul* (Lírio Ferreira/2014). Também atuou em filmes franceses filmados no Brasil: *Benito Cereno* (Serge Roullet/1968), *Le Maître du temp* (Jean-Daniel Pollet/1969) e *Le Soleil de l’île de Pâcques* (Pierre Kast/1972). Por fim, atuou em *Aguirre* (Werner Herzog/1972), realizado na Amazônia que pertence ao território peruano.

Retomando o conceito de trajetória e a noção de acontecimentos biográficos de Bourdieu, pode-se afirmar que a tricontinentalidade, a qual Ruy Guerra afirma acompanhar a sua vida, marcou de maneira significativa a sua formação profissional. A sua atuação como

cineasta está diretamente associada aos continentes africano, europeu e americano – especificamente o subcontinente latino-americano – já que o seu *habitus* secundário foi constituído durante a sua vivência em tais territorialidades. O desenvolvimento da sua consciência política se deu em Lourenço Marques, onde viveu a infância e a adolescência dentro de um contexto marcado pela violência da colonização portuguesa da qual ele e a sua família faziam parte, já que seu pai ocupava um cargo administrativo relativamente importante. Durante a sua juventude, posicionou-se contra a ditadura salazarista, defendendo a independência moçambicana e a descolonização de demais territórios no continente africano e asiático. Desta forma, seu posicionamento político, apontado pelo próprio cineasta como “pertencente à esquerda”, o acompanhou no decorrer da sua trajetória e das suas tomadas de posição, se fazendo presente no conjunto de sua obra.

Ruy Guerra tem a sua “nacionalidade oficial” como portuguesa e foi criado pelos pais a partir de uma base cultural europeia. A França foi onde realizou a sua formação profissional em cinema e trabalhou em diversas produções. Porém, como o próprio cineasta colocou: “meu passaporte é português, mas sou latino-africano” (BORGES, 2017, p. 289). A sua entrada na América Latina se deu através do Brasil, onde, integrando-se ao movimento cinemanovista, filmou os seus dois primeiros longas-metragens. Foi nesse país que acabou se estabelecendo, tornando-se uma das principais figuras do cinema brasileiro, além de participar tanto do meio teatral como musical. A respeito de Cuba, Borges (2017) afirma que o afeto e o interesse de Ruy Guerra pelo país, assim como muitos outros intelectuais e artistas de esquerda dos anos 1960, se deu desde a revolução, mas foi apenas a partir da década de 1980 que o cineasta começou a viajar para Havana.

Em relação ao seu *habitus* primário, deve-se observar que nasceu em uma família de classe alta e foi educado por pais com acúmulo de capital cultural. Foi a condição financeira de sua família que o permitiu estudar cinema no IDHEC, assim como realizar as demais viagens pela Europa e se estabelecer no Brasil. Além disso, como Borges (2017, p.182) aponta, “o Rio de Janeiro onde Ruy viveu foi sempre o da Zona Sul”, ainda que por muito tempo tivesse morado na casa de amigos – ponto que pode ser associado à questão do capital social, isto é, as relações sociais que o cineasta foi constituindo. Esse capital social deve ser relacionado aos contatos e parcerias profissionais firmados ao decorrer do tempo, que permitiram a realização de seus filmes e de seus projetos. A sua vinda para o Brasil ocorreu por meio do convite de uma conhecida cantora e atriz brasileira, Vanja Orico, que o apresentou a demais figuras relevantes da cena cultural da época, e conforme ia internacionalizando a sua carreira, ia adquirindo um cada vez maior capital social. Neste

sentido, é possível indicar os festivais de cinema que Ruy Guerra participou como locais importantes de socialização e como eventos responsáveis pela consagração do seu nome enquanto cineasta.

Tendo construído uma longa carreira internacional, Ruy Guerra continua sendo um dos nomes mais importantes do cinema brasileiro, estando ainda em atividade aos seus oitenta e oito anos. Em janeiro de 2020, lançou, no Festival Internacional de Cinema de Roterdão (*International Film Festival Rotterdam*), o seu filme mais recente: *Em pedaços*. Foi premiado e homenageado em diferentes festivais, tanto nacionais como internacionais. Se o início da consagração do seu nome enquanto cineasta está diretamente associado à sua participação dentro do Cinema Novo, a sua relação com os demais cinemanovistas foi marcada por certos conflitos. Sendo um estrangeiro em meio à constituição de um movimento que buscava revolucionar o cinema nacional, Ruy Guerra enfrentou problemas quanto à legitimidade de sua pertença ao movimento.

3.1.2. Um estrangeiro entre os cinemanovistas: as tomadas de posição de Ruy Guerra durante o desenvolvimento do Cinema Novo

Em entrevista a Alex Viany, inserida no livro *O processo do Cinema Novo* e datada de 1984, Ruy Guerra aborda os conflitos que teve em relação ao movimento cinemanovista, principalmente com Glauber Rocha. Em determinado momento, enfatiza que “eu também sou parte do Cinema Novo, não admito que ponham essa entidade fora de mim” (VIANY, 1999, p. 384). Nesta afirmação, Ruy Guerra faz referência a desentendimentos que, de acordo com ele, resultaram em uma tentativa de sua exclusão do movimento. Todavia, deve-se considerar que todas as colocações feitas foram realizadas a partir do seu ponto de vista sobre os acontecimentos do período. Além disso, o rumo da entrevista segue as questões feitas pelo entrevistador. As principais perguntas foram:

Como era a sua transa com as pessoas do Cinema Novo? [...] Então não era verdade que você falava mal do Cinema Novo lá fora? [...] Rui, você falou do Cinema Novo, essa briga toda. Eu também briguei com o Glauber. Quando ele morreu estávamos brigados. Ele fez umas coisas que não dava para esquecer. Ele fala de você no livro *Revolução do Cinema Novo*. De mim, fala diversas vezes. Mandou recados de conciliação, mas não aceitei (VIANY, 1999, p. 381-384).

A respeito da primeira pergunta, Ruy Guerra responde que a sua relação com os demais cinemanovistas era boa, com exceção de Glauber Rocha, com quem teve certas brigas. Contudo, é interessante observar a ambiguidade presente no relato do cineasta, pois logo após responder esta determinada questão, disse que os integrantes do Cinema Novo se

comportaram de maneira bastante intransigente com ele e que, inclusive, acabou pagando um preço muito alto por conta da reputação que foi construída acerca do seu respeito. O primeiro conflito ao qual se refere está relacionado à premiação de *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos/1963) pela CAIC. Conforme diz Ruy Guerra, em 1963 os cinemanovistas estavam lutando pelo adicional de bilheteria, mas, ao invés de ceder às demandas da classe cinematográfica, Carlos Lacerda, então governador da Guanabara, implantou um decreto que fundava tal premiação. Ruy Guerra posicionou-se contrário a este prêmio, pois o julgava como um instrumento de manipulação e uma forma de instigar a competição entre os cineastas. Segundo o relato do cineasta, quando ele se negou a ir à festa de comemoração da premiação de *Vidas secas* afirmando o seu posicionamento, muitos o criticaram, citando os nomes apenas de Leon Hirszman e Mário Carneiro. O decreto mencionado se trata do Decreto nº301/64, datado, na verdade, do ano de 1964. Esta questão é levantada por Randal Johnson (1984), indicando os desentendimentos causados pelas divergências de opinião acerca da premiação realizada pelo CAIC como um dos fatores que causou o distanciamento de Ruy Guerra com os demais cinemanovistas.

Em relação à segunda questão, pode-se observar já pela pergunta de Alex Viány que havia um rumor de que Ruy Guerra falava mal do Cinema Novo fora do Brasil, ponto que o próprio cineasta esclarece: de acordo com Ruy Guerra, durante uma entrevista ao *Cahiers du Cinéma* ele desenvolveu uma crítica em termos gerais acerca de “um processo dentro do Cinema Novo” (VIANY, 1999, p. 382). Afirma, também, que Jean Narboni havia dito que os seus dois filmes, *Os cafajestes* e *Os fuzis*, eram mal vistos pelos cinemanovistas, sendo elogiados apenas por Walter Hugo Khouri. Guerra ainda menciona, sem citar nomes, que certos profissionais do impresso afirmaram a existência de uma carta de Gustavo Dahl na qual este interrogava o *Cahiers du Cinéma* por elogiar Ruy Guerra associando-o ao Cinema Novo, pois ele nem seria brasileiro. Ruy Guerra, no entanto, afirma que Gustavo Dahl desmentiu esta carta, a qual ele mesmo nunca chegou a ler; isto é, nunca soube se esta carta é verdadeira ou não.

A respeito dos desentendimentos com Glauber Rocha,⁴⁷ Ruy Guerra aponta situações de grosseria por parte do cineasta baiano e o caso da entrevista que aquele tinha concedido à

⁴⁷ Nasceu em Vitória da Conquista, na Bahia, em 14 de março de 1939. Foi a principal figura do Cinema Novo e um dos mais importantes cineastas do Brasil. Glauber Rocha foi responsável por uma produção tanto cinematográfica como teórica original e diretamente relacionada com a conjuntura político-social na qual estava inserido, adotando o cinema como uma arma política contra a repressão presente na América Latina e contra as amarras coloniais. Deste modo, como Peter W. Schulze e Peter B. Schumann (2011) observam, a atuação de Glauber Rocha ultrapassou o cinema brasileiro, seguiu para o continente latino-americano e se expandiu posteriormente para o Terceiro Mundo. Sobre Glauber Rocha, ver XAVIER (1983).

Visão em 1974. Todavia, partindo da indicação de Alex Vianny sobre os textos em que Ruy Guerra é mencionado em *Revolução do Cinema Novo*,⁴⁸ pode-se ir além da entrevista, buscando compreender os conflitos entre Ruy Guerra e Glauber Rocha a partir dos escritos deste último. Foram localizados quinze textos nos quais estão presentes o nome ou os filmes de Ruy Guerra: *Cinema Novo* 62; *Tricontinental* 67; *O cinema novo e a aventura da criação* 68; *Cahiers du Cinéma* 69; *Das sequóias às palmeiras* 70; *Rocha Anecy* 76; *Farias Marcos* 76; *Xyca da Sylva* 76; *A campanha contra a Embrafilme é mais um episódio da velha luta contra o nosso cinema* 78; *Kynerama* 78; *Viana Zelito* 80; *Guararapes* 80; *Borges Barreto Carlos Luiz* 80; *Guerra Ruy* 80 e *Jabor Arnaldo* 80. Observa-se que Glauber Rocha (2004) associa Ruy Guerra ao Cinema Novo em nove destes textos, sendo seis datados da década de 1960 até o ano de 1976, e os demais dos anos 1980.

É a partir de *A campanha contra a Embrafilme é mais um episódio da velha luta contra o nosso cinema* 78 que Glauber Rocha afirma que Ruy Guerra jamais pertenceu ao Cinema Novo, tendo apenas se beneficiado do movimento a fim de conseguir financiamentos para os seus filmes. Defende que *Os cafajestes* e *A queda* não são obras cinemanovistas, além de enfatizar que Ruy Guerra não seria nem um bom cineasta. Deixa claro que vai apagar o nome de Ruy Guerra de sua literatura, afirmando que este traiu o Cinema Novo em Paris – talvez uma referência à entrevista concedida para a *Cahiers du Cinéma* em que, aparentemente, Ruy Guerra criticou o movimento. O interessante é que nos textos posteriores, todos datados da década de 1980, Glauber Rocha (2004) volta a associar Ruy Guerra ao movimento cinemanovista. Rocha ainda afirma que Guerra teria explorado certos brasileiros com quem trabalhou, como Miguel Torres e Nelson Xavier, o que pode ser relacionado à sua nacionalidade portuguesa.

Em *Guerra Ruy* 80, Rocha elabora uma breve biografia de Guerra, comentando sobre os seus filmes. O texto é marcado pela ambiguidade característica do primeiro, pois, ao mesmo tempo em que elogia Ruy Guerra enquanto cineasta, segue fazendo acusações. É interessante notar a acusação de Glauber Rocha (2004) de que Guerra teria atacado o Cinema Novo em 1965, durante a crise do CAIC, porque teria “transado com Carlos Lacerda”. Além disso, levantando a questão da condição de estrangeiro de Ruy Guerra, Rocha novamente afirmaria que este “nunca contemporizou com o cinema novo” (ROCHA, 2004, p. 429), mas

⁴⁸ Trata-se do livro publicado por Glauber Rocha em 1981. A obra reúne um conjunto de diversos artigos publicados pelo cineasta e de entrevistas concedidas por ele. Nesta dissertação utilizou-se a segunda edição, publicada em 2004, com coordenação editorial de Ismail Xavier e Augusto Massi e pesquisa de Eduardo Morettin e Maria Helena Arrigucci.

apenas tirado proveito do movimento. Ademais, fazendo menção até mesmo ao seu posicionamento político – indicando que nunca falava da ditadura salazarista –, Glauber Rocha (2004) deixa claro que Ruy Guerra teria criticado o movimento cinemanovista na Europa.

Conforme diz Borges (2017) e como consta na entrevista que Ruy Guerra concedeu a Viany (1999), em decorrência dos conflitos surgidos em torno de *Os fuzis* e da entrevista à *Cahiers du Cinéma*, o cineasta passou cerca de cinco anos sem filmar. Sem dirigir nenhum filme no Brasil, partiu para a França, onde havia conseguido trabalhos como conselheiro para séries televisivas. Durante este período, entre 1966 e 1968, conheceu Claude Giroux que, no papel de produtor, tornou possível a realização de *Sweet hunters* (1968). O seu retorno às filmagens no Brasil, no entanto, ocorreria por conta de um evento de 1969. Durante o Festival de Veneza, no qual apresentou *Sweet hunters*, Guerra encontrou Paulo José e Dina Sfat, casal de atores que estavam no evento representando *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade/1969). A partir de uma conversa com Paulo José a respeito da possibilidade de realizar um filme, este o informou sobre um grupo de pessoas que estavam interessadas em investir em cinema. Assim, Guerra voltou ao Brasil para as filmagens de *Os deuses e os mortos*. Paulo José se tornou produtor da obra enquanto Dina Sfat participou como atriz no papel da “mulher doida”.

A posição de Ruy Guerra no Cinema Novo dentro do campo cinematográfico carioca era peculiar justamente por ele ser, não apenas um estrangeiro, mas um português nascido em uma colônia. O movimento cinemanovista se desenvolveu em simultaneidade às lutas de libertação nacional na África e na Ásia e à atuação contra o imperialismo norte-americano. Além disto, o próprio movimento se colocava contra as relações coloniais que o Brasil mantinha não apenas com a Europa, mas também com os Estados Unidos. Como foram utilizados como fontes apenas a entrevista concedida à Viany (1999), a biografia escrita por Borges (2017) e os textos de Glauber Rocha (2004), não há como se ter noção da dimensão que a nacionalidade portuguesa de Ruy Guerra o prejudicou na sua atuação dentro do movimento cinemanovista.

O levantamento de tais acontecimentos e desentendimentos não teve como objetivo indicar qual caso seria verdadeiro ou não, mas sim observar a maneira como Ruy Guerra se encontrava dentro do movimento. Pois, como Marc Ferro (1992) afirma, o cinema envolve relações de poder, conflitos e lutas de influência. Os atritos com Glauber Rocha e com demais cinemanovistas exemplifica bem este apontamento. Tendo uma visão mais clara sobre as tomadas de posição do cineasta durante o desenvolvimento do Cinema Novo, é possível,

então, descrever com mais profundidade os filmes aqui tratados como objetos-fontes. A realização de tais obras perpassa a trajetória de Ruy Guerra no campo cinematográfico carioca, no qual realizava as suas ações pertencendo ao polo erudito, isto é, ao Cinema Novo.

3.2. *Os cafajestes* (1962): um filme *Nouvelle-Vague* em meio ao Cinema Novo

Em 1962, a partir de sua estreia, *Os cafajestes* chocou a sociedade carioca. Apresentando o consumo de drogas ilícitas, violência e a primeira cena de nu frontal feminino do cinema brasileiro, o filme foi alvo de censura. De acordo com o impresso *Tribuna da Imprensa*, datado de 14 e 15 de abril de 1962, após poucos dias em cartaz no estado da Guanabara, todas as cópias foram retiradas dos treze cinemas em que a película estava sendo exibida. Consta que a justificativa do chefe de polícia Newton Marques da Cruz era de que a obra seria imoral, incentivando a juventude ao uso de entorpecentes e promovendo a violência contra a mulher. O ato censório gerou resposta da classe cinematográfica, que se organizou contra a ação. No dia 18 de abril, na Associação Brasileira de Imprensa (ABI), ocorreu um ato em protesto à censura, além da criação da Comissão Permanente em Defesa do Cinema Nacional.⁴⁹ Dois meses após a estreia, no entanto, o juiz Laurindo Ríbas concedeu o mandado de segurança liberatório ao filme, permitindo que voltasse a ser exibido.

Lançada em um momento de experimentações cinematográficas que vinham sendo realizadas com o objetivo de inovação estética e temática, a película foi inserida no movimento que estava sendo denominado como Cinema Novo. Todavia, por conta da formação profissional de Ruy Guerra em Paris, no IDHEC, e da aproximação do diretor com o movimento cinematográfico francês que então emergia, *Os cafajestes* apresenta uma estética muito mais ligada à *Nouvelle-Vague*. A polêmica cena do nu frontal, caracterizada pelo momento em que a personagem de Norma Bengell é sexualmente abusada, marcou a história do cinema nacional. Ocupando o quadragésimo lugar, o filme foi inserido na lista das

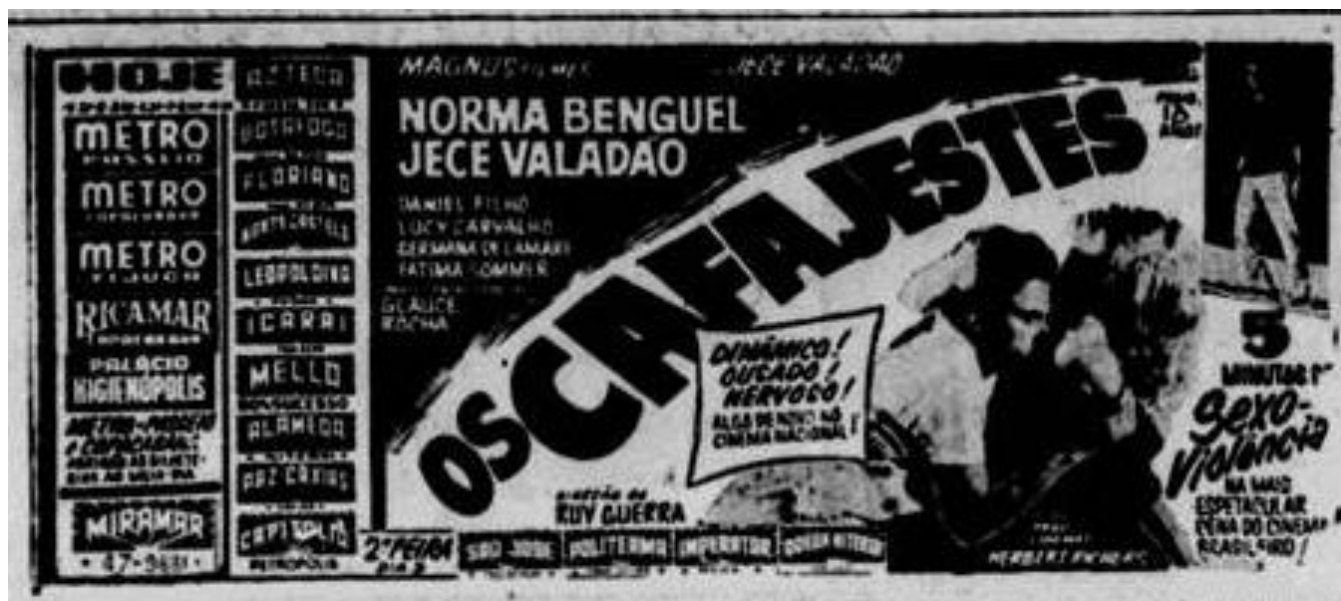
⁴⁹ A matéria “Gente do cinema vai lutar contra a censura”, inserida na *Tribuna da Imprensa* e datada de 18 de abril de 1962, consta que a Comissão tinha como objetivo desenvolver uma série de medidas em defesa do “novo cinema brasileiro”. É informado, também, que a Comissão era formada por dezenove membros. Contudo, ao serem apontados os nomes dos participantes, são vinte: Glauro Couto, Ely Azeredo, Joaquim Meneses, Sérgio Augusto, Wálter Lima Júnior, David Neves, Clóvis Ramon, Francisco de Assis, José Sanz, Norma Bengell, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Miguel Torres, Heitor Moniz, Misael Silveira, Aloísio T. de Carvalho, Hugo Carvana, Célio Gonçalves, Ivonilde (?) e Édson (?). A respeito dos dois últimos, não foi possível identificar o sobrenome. Entre os que estavam envolvidos na realização de *Os cafajestes*, estão Miguel Torres, argumentista, Norma Bengell e Hugo Carvana, que atuaram na obra.

cem melhores obras do cinema brasileiro, publicada no livro *Os 100 Melhores Filmes Brasileiros*, organizado pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE).

O enredo de *Os cafajestes* é baseado no plano desenvolvido por Jandir (Jece Valadão) e Vavá (Daniel Filho) para conseguir dinheiro de maneira fácil e rápida. Os dois jovens decidem chantagear o tio de Vavá com fotos comprometedoras de sua amante, Leda (Norma Bengell), também prima de Vavá. Este último consegue a participação de Jandir no plano oferecendo o seu carro como forma de pagamento. Assim, Jandir seduz Leda e a leva para uma praia deserta, incentivando-a a entrar no mar nua, o que a jovem acaba cedendo. Desta maneira, o plano é posto em prática: Jandir e Vavá, dentro do carro, perseguem Leda até a sua exaustão, com o primeiro no volante e o segundo fotografando do porta-malas. Ao revelarem o motivo do ataque, Leda afirma que foi largada pelo amante e que ele não vai se importar com a chantagem. Todavia, visando recuperar as suas fotografias, sugere que ambos realizem o mesmo plano com a filha do homem, Vilma (Lucy Carvalho), também prima de Leda e Vavá, por quem este último é perdidamente apaixonado. Apesar de Vavá se opor a ideia, acaba cedendo às pressões de Jandir. Por conseguinte, os três seguem a Cabo Frio ao encontro de Vilma, e nas dunas do local, mais um abuso sexual é cometido. No entanto, com o plano arruinado pela câmera fotográfica quebrada e em meio a conflitos, o filme finaliza com os personagens encarando o vazio de suas vidas.

Em entrevista concedida ao *Canal Curta!*, para a série *Grandes cenas*, Ruy Guerra aborda três questões essenciais para compreender *Os cafajestes*. Aponta que ele e Miguel Torres desejavam realizar um filme de baixo orçamento a partir de uma nova linguagem e em oposição às chanchadas. Afirma que a ideia em torno do enredo surgiu através da leitura de notícias sobre casos de “curras” – termo pejorativo da época para estupro – e infere que havia o objetivo de atrair a classe A, pois se visava lucrar em cima da película. O próprio diretor, então, associa a inserção de nudez feminina com este propósito. Glauber Rocha, comentando a respeito de *Os cafajestes*, observa que este foi lançado “debaixo de uma inédita onda publicitária: Norma Bengell, em quatro minutos de *travelling* frenético, girava completamente nua na praia” (2003, p. 134). Por meio da Figura 1, é possível observar como o plano-sequência da praia foi utilizado como um meio para a promoção da obra. A frase “cinco minutos de sexo-violência na maior espetacular cena do cinema brasileiro” indica como a relação entre sexo e violência foi feita, de forma apelativa, com o intuito de atrair o público. Além disto, a imagem de Jandir (Jece Valadão) e Leda (Norma Bengell) auxilia na venda de *Os cafajestes* como um filme erótico.

Figura 1: Propaganda de *Os cafajestes* no jornal Tribuna da Imprensa, 5 de abril de 1962, p.9.



Fonte: Hemeroteca digital da Biblioteca Nacional.

A reação à película, entretanto, foi dupla. Enquanto foi elogiada e inserida junto ao conjunto de filmes que representam o novo cinema brasileiro que então emergia, grupos conservadores, além de realizarem diversas críticas negativas, também lutaram pela sua retirada dos cinemas no estado da Guanabara. O filme desafiava as normas de boa conduta e os bons costumes da época. Tendo gerado a organização da classe cinematográfica, a censura à obra, realizada pela retirada das cópias dos cinemas, foi fortemente combatida. O principal argumento em torno da liberação do filme era que ele já havia sido liberado pela Censura Federal, o que impossibilitava a ação da Censura Estadual. Porém, somadas à polêmica que já envolvia a película em decorrência das cenas de violência sexual, de relações sexuais e de consumo de drogas ilícitas, a censura e a reação a ela colaboraram para que a publicidade de *Os cafajestes* fosse ainda maior.

Em relação à produção, consta em Borges (2017) que, inicialmente, a proposta era de que fosse cooperativa, com Ruy Guerra, Norma Bengell, Tony Rabatoni, Jece Valadão, Gerson Tavares e João Elias como sócios. Contudo, a partir da fundação da produtora *Magnus Filmes*, Jece Valadão tornou-se o produtor executivo. Gerson Tavares e João Elias atuaram, então, como diretores de produção. De acordo com Borges (2017), o filme teve a maior parte de suas filmagens em Cabo Frio e, por ser uma produção de baixo custo, o roteiro foi organizado com base na ideia de poucos atores e locações exteriores. A distribuição ficou encarregada pela *Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.* Já a revelação e o acabamento laboratorial foram realizados no Laboratório Líder.

A equipe é majoritariamente masculina, tendo apenas três mulheres atuando na realização: Zélia Feijó⁵⁰ na montagem, junto com Nelo Melli;⁵¹ Rosana Toledo⁵² como voz entre os instrumentistas; e Germaine Monteil⁵³ na maquiagem. Destaca-se a câmera e a direção de fotografia, de responsabilidade de Tony Rabatoni. A música foi composta por Luiz Bonfá. É interessante, também, notar a presença de Ziraldo⁵⁴ como o criador dos letreiros. Tendo apontado certos nomes que participaram da realização de *Os cafajestes*, busca-se atentar para como, apesar de ser o primeiro longa-metragem dirigido por Ruy Guerra e marcado por um caráter experimental, teve uma equipe formada por profissionais que já tinham experiência e que continuariam atuando no meio cultural brasileiro.

Filmado em preto e branco, e com duração de noventa e três minutos, o filme se destaca pela câmera e pela direção de fotografia de Tony Rabatoni. Diferente de outras obras do momento de emergência do Cinema Novo, *Os cafajestes* apresenta uma condução de câmera muito bem realizada e uma fotografia bastante próxima ao padrão europeu, o que condiz com a formação europeia de Rabatoni, mas que também foge dos princípios cinemanovistas que estavam sendo formulados. Outro aspecto relevante é a montagem, feita por Nelo Melli e Zélia Feijó, que utiliza recursos referentes à *Nouvelle-Vague* para trabalhar com a ideia de descontinuidade de tempo e espaço. Como Carvalho (2006) bem aponta, a banda sonora é extremamente valorizada e “com sua profusão de sons, promove uma rica interlocução entre temas musicais de jazz e bossa-nova” (CARVALHO, 2006, p. 319).

Desta maneira, como afirma Randal Johnson (1984), *Os cafajestes* se destaca dos demais filmes cinemanovistas que estavam sendo realizados no período pela sua estética de forte referência à *Nouvelle-Vague* francesa; pela ambientação no cenário urbano da zona sul do Rio de Janeiro e pela sua crítica à classe média e classe média alta carioca. Para o autor, a película é sobre vidas sem sentido, sem objetivos e sem expectativas positivas para o futuro,

⁵⁰ Segundo Luiza Lusvarghi e Camila Vieira da Silva (2019), o nome completo da cineasta é Zélia Feijó Costa. De acordo com a autora, Costa havia dirigido o seu primeiro longa-metragem, *As testemunhas não condenam*, em 1961. Anteriormente, havia trabalhado como continuísta de Tico-tico no fubá (Adolfo Celi/1952) e assistente de montagem em *Trabalhou bem*, *Genival* (Luiz Barros/1955). Além disto, participou de *Karla, sedenta de amor* (Ismair Porto/1974) como assistente de direção. Conforme consta na base de dados da Cinemateca Brasileira, também atuou como montadora em *Vagabundos no society* (Luiz Barros/1962) e *Em ritmo jovem* (Mozael Silveira/1969).

⁵¹ Nascido na Argentina, Nelo Melli (1923-1986) trabalhou como montador em diferentes obras do Cinema Novo: *Porto das caixas* (Paulo César Saraceni/1962), *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade/1962), *A falecida* (Leon Hirszman/1965), *El justicero* (Nelson Pereira dos Santos/1967), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman/1967) e *Brasil, anos 2000* (Walter Lima Jr./1969).

⁵² Rosana Toledo (1934-2014) foi uma cantora brasileira.

⁵³ Foram localizadas menções à Germaine Monteil apenas na base de dados da Cinemateca Brasileira. Consta que atuou como maquiadora em *Bonitinha, mas ordinária* (J. P. Carvalho/1963), *O desafio* (Paulo César Saraceni/1965) e em *A falecida* (Leon Hirszman/1965).

⁵⁴ Nascido em Caratinga, Minas Gerais, em 24 de outubro de 1932, Ziraldo Alves Pinto é um artista, escritor e jornalista brasileiro. A sua menção foi realizada tendo o intuito de atentar para a aproximação de artistas visuais do movimento cinemanovista, que realizavam não só os letreiros dos filmes, como também os cartazes.

elaborando, assim, uma crítica ao sistema capitalista e à reificação dos sujeitos inseridos neste. Pode-se complementar esta exposição a partir do apontamento de Carvalho (2006, p. 317), alegando que o filme apresentaria “uma visão crua e cruel do mundo urbano contemporâneo – seus valores, comportamentos, sentimentos e distorções – por meio de personagens representativos de determinado universo da Zona Sul [...]”. A respeito deste determinado universo da Zona Sul carioca, como Carlos Eduardo Pinto de Pinto (2013) infere, a obra ambienta-se no bairro de Copacabana, pois na cena em que Jandir aborda a prostituta (Glauce Rocha), esta faz o seu ponto em frente a uma farmácia cujo nome é Drogaria Copacabana Palace.

Sobre os personagens, Jandir é muito bem introduzido na sequência referente ao seu encontro com a prostituta (Glauce Rocha). O espectador é apresentado a Jandir, um homem que além de não sentir remorso por enganar uma mulher, se diverte com a situação. Segundo Borges (2017), Ruy Guerra descreve Jandir como: “um personagem das praias cariocas, um homem que vive de calção de banho porque é bem constituído de corpo, bastante bonito, que se deita com homossexuais e joga charme para cima das mulheres” (BORGES, 2017, p. 194). Em relação aos demais, é o que se encontra em uma condição social e financeira menos favorável. Na cena em que discute com Vavá sobre repetir o plano com Vilma, enquanto um fotógrafo (Hugo Carvana) fotografa uma modelo em segundo plano, Jandir justifica a realização do esquema apontando a diferença de classe entre os dois, comentando os momentos em que não tinha moradia, tendo que dormir no trem, as vezes que passou fome e os trabalhos que teve.

Já Vavá é apresentado pela primeira vez na cena em que Jandir está no telefone com Leda, combinando de se encontrar com ela no cinema Alvorada. De classe média alta, o que o motiva a realizar o plano é conseguir uma quantia de dinheiro que o seu pai precisa para que o banco do qual ele é dono não quebre. Tanto antes quanto durante e depois da violência praticada com a sua própria prima, Vavá, além de não se sentir culpado, demonstra estar se divertindo com a situação. Desta maneira, o personagem é apresentado como um homem debochado e cínico. Contudo, Vavá entra em conflito quando Leda sugere que o mesmo plano seja realizado com Vilma. A partir deste instante, o personagem torna-se mais sério e passa a demonstrar incerteza e agonia sobre a efetivação da violência contra Vilma.

Acerca de Leda e Vilma, ambas serão analisadas com profundidade no Capítulo 4, e em relação aos personagens no geral, como afirma Borges (2017, p. 194), Ruy Guerra atenta para como “construiu diálogos plausíveis, daqueles entreouvados nas ruas, com um linguajar também carioca, para aumentar a sensação de realidade”. A respeito desta questão, pode-se

apontar o frequente uso de gírias e expressões da juventude carioca da época. Outro ponto relevante sobre a relação entre os personagens é a ligação familiar entre Vavá, Leda e Vilma, que são primos. Apesar de não ser dito explicitamente durante o filme, levando em consideração que Leda e Vilma são primas, o antigo amante de Leda, pai de Vilma e tio de Vavá, também seria tio de Leda. Desta forma, tanto as relações entre Leda e o antigo amante e entre Vavá e Vilma são incestuosas. Tal questão, então, pode ser compreendida como uma crítica à hipocrisia presente na moral e nos bons costumes defendidos pela classe média alta. É por esta razão que Glauber Rocha (2003; 2004) associa *Os cafajestes* com as obras de Nelson Rodrigues.

Quanto à influência da *Nouvelle-Vague* francesa, pode-se citar alguns pontos específicos. Primeiramente, o filme faz referências a certas obras do movimento. O nome de Leda é o mesmo de uma personagem de *À double tour* (Claude Chabrol/1959), no qual esta, uma mulher admirada por sua beleza, é amante de seu vizinho, um homem rico e casado, mas acaba sendo assassinada. Também em relação à Leda, um de seus figurinos, composto de uma blusa meia manga listrada e uma saia midi drapeada, é bastante semelhante ao da personagem Patricia Franchini (Jean Seberg) de *À bout de souffle* (Jean-Luc Godard/1961). Em segundo lugar, foram utilizadas técnicas referentes à *Nouvelle-Vague* francesa. Na cena em que Jandir, Vavá, Leda e Vilma estão no carro indo para as dunas, pode-se destacar a utilização do *falso raccord*, que permite a descontinuidade de tempo e de espaço. Isto é, por meio dos cortes entre os planos, os lugares ocupados por cada personagem se alternam, explicitando a presença do corte e, assim, quebrando as regras do *raccord clássico*, ou seja, de continuidade. Outro recurso característico do movimento francês para trabalhar a descontinuidade temporal e espacial em *Os cafajestes* é o uso frequente de *jump cuts*.

Outros aspectos do filme também merecem destaque. Em relação às cenas noturnas que se passam em Cabo Frio, Borges (2017) afirma que foram realizadas a partir da técnica intitulada *noite americana*, o que fez com que os atores se movimentassem o mínimo possível para que não saíssem do campo de luz. Esta técnica permitiu também um realce entre a areia iluminada e a noite escura. Além disso, como Randal Johnson (1984) aponta, Ruy Guerra elabora em *Os cafajestes* uma relação entre ficção e documentário. Para o autor, as três sequências iniciais, que justapõe dois planos documentários entre um de ficção, servem para situar o contexto social no qual Jandir está inserido.

The film opens with a documentary brilliance typical of the director, as the camera, rolling with apparent instability, tracks through a tunnel. All that is seen at first are the lights on the tunnel roof, first out of focus, then in focus. Out of the tunnel and once again out of focus, the camera tracks down a street, lit only by street lamps and the lights from store windows. As the image comes back into focus, showing

anonymous faces in the Copacabana night, a jazz sax begins to accompany the image. The hand-held camera focuses on faces in the crowded street, some aware that they are being filmed. Suddenly a car comes into view, and the fiction invades the documentary as two of the film's characters, Jandir (Jece Valadão) and a prostitute (Glauce Rocha), come into play. After they make a deal and drive off, the camera, once again in a documentary mode, focuses on mannequins in a store window (JOHNSON, 1984).

Johnson (1984), citando a análise de Rogério Sganzerla, ainda associa a cena da passagem pelo túnel como uma representação da passagem para o submundo, “um mundo de pessoas vazias (os rostos anônimos na cidade noturna), de violência (a luta, a perseguição e a prisão) e de prostituição” (JOHNSON, 1984). O autor atenta para como a mesma cena pode ser interpretada a partir da conotação sexual da penetração, fazendo referência ao abuso que Leda e Vilma sofrerão. Desta maneira, Johnson (1984) infere que a violência sexual praticada por Jandir e Vavá está correlacionada com a violência social deste submundo urbano.

Da mesma forma que a justaposição entre planos documentários e de ficção é utilizada com o intuito de situar socialmente o personagem de Jandir, Johnson (1984) aponta para como também serve como recurso para indicar a alienação dos personagens à realidade social à sua volta. A transição da cena da praia para a próxima é realizada a partir de um corte feito no momento em que Vavá tira outra fotografia de Leda e passa, desta maneira, para um fotograma estático de um grupo de pessoas em uma escadaria com um caixão branco, o que indica que a falecida era virgem. A partir de um *jump cut*, a cena ganha movimento e apenas mostra o grupo caminhando com o caixão em direção à câmera até atravessar a rua, passando pelo carro no qual estão Jandir, Vavá e Leda. Porém, a cena é organizada a partir da sucessão de planos por meio de *jump cuts*. Após esta cena, inicia-se, novamente, uma sequência composta por planos documentários que apresentam ruas, lojas e um grupo de trabalhadores. Em voz *over*, dá-se o diálogo entre Jandir e Vavá sobre como conquistar uma mulher. Além desta questão, a presença da voz *over* é outro indicativo relativo à *Nouvelle-Vague* francesa.

Outro recurso é usado para indicar a alienação dos personagens aos problemas político-sociais, tanto nacionais como internacionais: a frequente indiferença às notícias transmitidas pela rádio, principalmente por parte de Jandir. O primeiro exemplo é a cena em que Jandir está no carro com Leda, se dirigindo para a praia. Notícias estão sendo transmitidas até que Jandir muda a rádio e começa uma música de Tom Jobim, *Dindi*.⁵⁵ Ao mudar a rádio, Jandir comenta como não aguentava mais, enquanto Leda se mostra encantada pela canção. É interessante que a música seja pertencente à Bossa Nova, que era compreendida como a “música da elite”. Esta questão se associa perfeitamente ao universo da juventude de classe

⁵⁵ No filme é utilizada uma versão cantada por uma artista que não foi possível identificar.

média alta a qual o filme busca criticar. Já o segundo exemplo seria no final da obra, em que Jandir se encontra sozinho no carro com o rádio ligado. Uma série de notícias é transmitida sem qualquer reação do personagem. Mesmo quando a gasolina do automóvel acaba e Jandir passa a caminhar na estrada, as notícias continuam em voz *over*. Destaca-se a informação a respeito de um grupo de cinquenta mil retirantes no Recife que, abordando a seca no Nordeste, pode ser entendida como um indicativo da próxima película de Ruy Guerra: *Os Fuzis*.

Tendo sido o primeiro longa-metragem de Ruy Guerra, *Os cafajestes* chocou a sociedade da época, desafiando a moral burguesa. Apesar da estética claramente ligada à *Nouvelle-Vague*, o filme pertence, sim, ao Cinema Novo. Associado aos demais cinemanovistas, Ruy Guerra pretendeu retratar o Brasil. Contudo, diferentemente da maioria, deixou a favela e o Nordeste de lado e optou por um cenário urbano, tendo como personagens jovens da classe média alta. Sua crítica se voltou justamente para essa camada da sociedade, atentando para a reificação das relações sociais e denunciando o sistema capitalista. Assim como os primeiros trabalhos de outros cinemanovistas, *Os cafajestes* caracterizou-se pelo experimentalismo. Todavia, aproximando-se da estética do Neorrealismo Italiano e partindo para o Nordeste para pensar o país, Ruy Guerra realizaria o seu segundo longa-metragem: *Os fuzis* (1965).

3.3. *Os fuzis* (1965) e a afirmação cinemanovista de Ruy Guerra

Em conjunto com *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos/1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha/1964), *Os fuzis* compõe o que ficou delimitado como a trilogia do sertão. Estes três filmes consagraram o Cinema Novo como movimento e tiveram *Os fuzis* como a afirmação de Ruy Guerra enquanto cinemanovista. A obra, contudo, tendo estreado após a película de Glauber Rocha, foi comparada diretamente a esta, com Ruy Guerra sendo acusado de plagiar o diretor baiano. Contudo, *Os fuzis* foi a representante brasileira no Festival de Berlim de 1964, no qual garantiu o Prêmio Extraordinário do Urso de Prata, além de ter sido indicada ao Urso de Ouro, que remete à categoria de melhor filme.

Ambientado em Milagres, no ano de 1963, *Os fuzis* apresenta a chegada de um grupo de soldados do exército brasileiro com a missão de proteger um armazém de comida de um grupo de retirantes que sofre com a fome. A alienação religiosa é colocada por meio de um boi sagrado e de um beato (Maurício Loyola). O protagonista Mário, um dos soldados,

reencontra Gaúcho, que abandonou o serviço ao exército anos atrás e agora trabalha como caminhoneiro. Gaúcho encontra-se na cidade porque o seu caminhão, que está transportando um carregamento de cebolas para o sul do país, está quebrado. Mário também acaba conhecendo Luiza, moradora de Milagres, por quem compartilha um interesse amoroso. Quando alguns dos soldados decidem realizar uma aposta envolvendo atirar em uma cabra, um deles, Pedro, acaba matando um dos moradores. Desta maneira, sob as ordens do sargento, os soldados decidem mentir que o verdadeiro assassino fugiu e escondem da cidade o que realmente aconteceu. A partir deste momento Mário entra em conflito, não concordando com a decisão de seu superior, mas também não tomando uma atitude diante da situação. No velório, Luiza demonstra entender que foram os soldados os responsáveis pela morte do cidadão, entrando em conflito diante da simultaneidade entre a tristeza e o ódio em relação à atitude dos soldados e a atração que sente por Mário. Os dois ficam juntos em uma cena marcada por uma suposta ambiguidade entre desejo e violência.

A única tomada de ação ocorre no dia em que os soldados estão partindo com os caminhões transportando comida. Enquanto Gaúcho e Zé, outro soldado, estão no bar, um homem, segurando o seu filho morto no colo, entra pedindo um caixote para enterrar a criança. Diante da situação, Gaúcho se revolta, tomando a arma do soldado que ali estava e parte para tentar impedir a saída dos caminhões, mas ele acaba perseguido e assassinado pelos soldados. A população não toma posição diante do acontecimento. Assim, os soldados partem da cidade junto aos caminhões. A missão fora cumprida. No entanto, o filme finaliza com o início do processo de tomada de consciência de Mário e com os retirantes famintos devorando o boi sagrado que os acompanhava.

Os fuzis foi produzido pela *Copacabana Filmes*, tendo como produtor Jarbas Barbosa, que produziu simultaneamente *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha/1964). Consta na base de dados da Cinemateca Brasileira que houve também a associação com as companhias produtoras *Inbracine Filmes* e *Daga Filmes*. De acordo com Borges (2017), a *Copacabana Filmes* de Jarbas Barbosa detinha 40% da produção, enquanto Ruy Guerra – fundador da *Daga Filmes* – possuía 30% e Manoel Lopes os outros 30%. Contudo, não foi localizado nem na base de dados da Cinemateca e nem nos créditos da película o nome de Manoel Lopes, assim como também não foram localizadas informações sobre os donos da *Inbracine Filmes*. Conforme consta nos créditos iniciais do filme, houve o financiamento por parte do Banco Nacional de Minas Gerais a partir da figura de José Luiz de Magalhães Lins. A direção de produção foi de responsabilidade de Raimundo Higino. A obra contou com Nelson Dantas, Wilmar Menezes e Romulo Almeida como assistentes de direção e teve a

produção coordenada por J. P. de Carvalho. A distribuição foi realizada pela *Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.*

Novamente, a equipe é formada majoritariamente por homens, com exceção de Maria Adelia, maquiadora. No elenco, tem-se apenas Maria Gladys, intérprete de Luiza. As outras mulheres que compõem a figuração não são atrizes profissionais, mas pertencentes ao povo de Milagres, de Tartaruga e de Nova Itarana. Um aspecto comentado tanto por Borges (2017) quanto por Ramos (2018) como inovador para a época é o trabalho de laboratório a partir do qual os atores desenvolveram os seus personagens. A utilização deste método visava “incluir a percepção da realidade singular do Nordeste na interpretação, transformando-a em matéria do filme” (RAMOS, 2018, p. 80-81). Mais uma vez, destaca-se a condução da câmera e a direção de fotografia, agora realizadas por Ricardo Aronovich, que contou com dois assistentes de câmera, Affonso Henriques e Hugo Kusnetzoff. Como Borges (2017) aponta, a trilha sonora é de Moacir Santos, composta por “benditos, sentinelas e canções nordestinas” (BORGES, 2017, p. 205-206).

Segundo Borges (2017), houve atraso no lançamento do filme em decorrência do prolongamento do processo da montagem realizada por Ruy Guerra, que durou nove meses. Todavia, como se pode observar pelos apontamentos da autora, já havia dificuldades em torno da realização da película, pois após o término das filmagens, houve “o fechamento da carteira de empréstimo do Banco de Minas Gerais” (BORGES, 2017, p. 203). Mesmo exibido e premiado no Festival de Berlim, que aconteceu entre junho e julho de 1964, o filme continuou inédito no Brasil. Conforme Ramos (2018) aponta, o caráter pouco comercial do filme preocupou Jarbas Barbosa, que exigiu a realização de cortes com os quais Ruy Guerra não concordava. Contudo, os cortes foram feitos. Submetida à censura em 18 de dezembro de 1964, a obra foi liberada em 6 de janeiro de 1965, com a permissão de sua exibição por cinco anos e classificação para maiores de dezoito anos por conta das cenas de violência. A respeito desta questão, é bastante curioso que *Os fuzis*, apresentando uma crítica clara ao exército brasileiro, tenha sido permitido pela censura em meio ao recente regime militar. Acredita-se ser pertinente relacionar este caso com o fenômeno observado por Napolitano (2017) acerca de uma atuação, até certa medida, mais contida da censura durante o início da ditadura. Além disto, a película, como Borges (2017) afirma, foi um fracasso de bilheteria no Brasil, não tendo sido capaz nem de pagar pelas cópias do filme. Por consequência, Ruy Guerra chegou à falência depois de ter pagado todos os juros devidos ao Banco.

É bastante interessante observar que o roteiro havia sido escrito originalmente para ser ambientado na Grécia, e a história apresentava um grupo de soldados enviados para

proteger a população local de uma alcateia. Adaptando o roteiro para a realidade brasileira, a alcateia foi transformada no grupo de retirantes nordestinos. Acerca deste ponto, como Johnson (1984) afirma, a principal crítica do filme é justamente o fato de que os soldados foram enviados não para auxiliar a população local, caso do roteiro original, que sofre com a seca e a fome, mas sim os interesses do dono do armazém. Como o autor bem observa, um dos maiores êxitos de *Os fuzis* é como Ruy Guerra trabalha com a distinção do exército enquanto instituição e os soldados como os indivíduos que o constituem. A partir da figura de Gaúcho, o papel do exército e a atividade dos soldados no local são questionados. A respeito desta questão, concorda-se tanto com Johnson (1984) quanto com Rocha (2004) sobre o caráter antimilitarista da obra.

O primeiro plano de *Os fuzis* é o sol cercado de nuvens com a pregação em voz *over* do beato.⁵⁶ Conforme a fala vai sendo dita, a claridade da imagem vai ficando mais estourada, o que pode ser observado como uma alusão ao “sol do sertão” e à seca. Esta última é colocada na pregação como castigo divino diante da descrença em Deus. O beato, contudo, indica que em resposta à sua angústia, Deus lhe ouviu e lhe respondeu que: “aquele que tiver maior desespero e sofrer mais do que eu sofri [...] será o portador de minha vontade” (OS FUZIS, 1965, 2:10-2:29). A partir deste momento há o corte que segue para o título do filme e os créditos iniciais, ambos apresentados com a reza da Ave Maria em voz *over*. Dos créditos, se introduz um grupo de retirantes com o boi santo. Esta cena é ambientada em uma estrada de chão batido, cujos arredores são marcados pela flora típica da caatinga. Por meio da legenda “Nordeste, 1963”, situa-se onde a obra é ambientada. Tendo descrito as sequências iniciais do filme, enfatiza-se elas que constroem uma imagem agora estereotipada do Nordeste: local da seca e do messianismo religioso.

Tendo em vista Durval Muniz de Albuquerque Júnior (2011), afirma-se que *Os fuzis* faz parte de um conjunto de obras produzidas por intelectuais de esquerda da classe média urbana que tomam o Nordeste como território de revolta. Segundo Albuquerque Júnior (2011), a escolha do Cinema Novo de realizar filmes que tematizassem o Nordeste foi extremamente relevante. No período anterior ao golpe civil-militar, o movimento buscou compreender a realidade brasileira a partir do Nordeste. Como o autor elabora:

Em vez de olhar o subdesenvolvido a partir do desenvolvido, o sertão a partir do mar, pretende-se olhar a cidade a partir do sertão, desenvolvido a partir do subdesenvolvido, como fizera Guimarães Rosa. Pretendia-se olhar o Brasil não a partir da sociedade urbano-industrial, sociedade burguesa que se queria superar. Não

⁵⁶ Antônio Pitanga está creditado como Antônio Sampaio em relação à voz. Contudo, não se sabe ao certo se ele dubla o beato ou os personagens interpretados pela população local que têm falas.

olhar o Brasil a partir de São Paulo, como fizera a Vera Cruz, ou a partir da Praça Tiradentes, como fizera a Atlântida, mas queria-se olhá-lo a partir do Nordeste. *Mudar a posição do olhar, olhar o país pelo avesso*, fazendo um cinema tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, sociologicamente imperfeito como a própria sociologia nacional, e politicamente revoltado, agressivo e inseguro como as próprias vanguardas políticas do país. *Queria traduzir uma cultura na sua relação com a história, invertendo os critérios de produção da imagem no país, superando o complexo de inferioridade e medo do espelho desta cultura* (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 310-311, grifo nosso).

Em oposição às produções cinematográficas anteriores e contemporâneas, o Cinema Novo se dirigia ao Nordeste com o objetivo de discutir os problemas político-sociais do país. Entretanto, Albuquerque Júnior (2011) também aponta como o movimento colaborou com a manutenção de uma imagem do Nordeste como uma região homogênea e parada no tempo. Para o autor, o Nordeste tomado como objeto de qualquer obra nunca será neutro, pois a região “já traz em si imagens e enunciados que foram frutos de várias estratégias de poder que se cruzaram; de várias convenções que estão dadas, de uma ordenação consagrada historicamente” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 217). Por conseguinte, há a presença de tipos e estereótipos que são tidos como essenciais quando se fala e se pensa no território nordestino. Conforme Albuquerque Júnior (2011, p. 217) enfatiza, “o Nordeste é uma criação imagético-discursiva cristalizada, formada por tropos que se tornam obrigatórios, que impõem ao ver e ao falar dele certos limites”, e o Cinema Novo se utilizou de tais tipos e estereótipos para retratar o Nordeste.

Desta maneira, por mais que houvesse, a partir da década de 1930, a construção de um “outro Nordeste”, os intelectuais e artistas responsáveis por esta nova imagem do território se valeram da mitologia que já havia sido instituída anteriormente pela produção tradicionalista (ou oligárquica). O uso desta mitologia, contudo, foi claramente diferente e teve em vista outros interesses. A produção discursiva e imagética sobre o Nordeste passou a ter um caráter fortemente marcado pela denúncia político-social. De acordo com Albuquerque Júnior (2011), tanto o romance dos anos 1930 como a pintura de caráter social da década de 1940 e o Cinema Novo, apresentaram o Nordeste como um espaço homogêneo devastado pela miséria, pelo subdesenvolvimento e pela alienação.

Os romances de Graciliano Ramos e Jorge Amado, da década de trinta, a poesia de João Cabral de Melo Neto, a pintura de caráter social, da década de quarenta, e o Cinema Novo, do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, tomarão o Nordeste como o exemplo privilegiado da miséria, da fome, do atraso, do subdesenvolvimento, da alienação do país. *Tomando acriticamente o recorte especial Nordeste, esta produção artística “de esquerda” termina por reforçar uma série de imagens e enunciados ligados à região que emergiram com o discurso da seca, já no final do século passado. Vindo ao encontro, em grande parte, da imagem de espaço-vítima, espoliado; espaço da carência, construído pelo discurso de suas oligarquias. Eles lançam mão de uma verdadeira mitologia do Nordeste, já*

fabricada pelos discursos anteriores, e a submete a uma leitura “marxista” que a inverte de sentido, mantendo-a, no entanto, presa à mesma lógica e questões. Do Nordeste pelo direito, passamos a vê-lo pelo avesso, em que as mesmas linhas compõem o tecido, só que, no avesso, aparecem seus nós, seus cortes, suas emendas, seu resto menos arrumado, embora constituinte também da própria malha imagético-discursiva chamada Nordeste (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 216-217, grifo nosso).

Desta maneira, Albuquerque Júnior (2011) defende que o Cinema Novo acabou produzindo uma imagem unificada do Nordeste. Os cineastas se utilizaram de fenômenos tomados como permanentes do espaço: o coronelismo, o cangaço, a seca e o messianismo religioso, mas os apresentaram de forma generalizada em relação a todo o território nordestino, “eliminando as diferenças internas deste espaço, pensando-o como um espaço unificado da miséria e da injustiça, da seca e da fome” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 224). Sobre esta questão, *Os fuzis* trabalha com a seca e o messianismo religioso. Porém, inserido em todo este contexto, conforme foi estabelecido, apresenta tais aspectos a partir dos interesses que estavam em voga no momento e em total relação com os objetivos do movimento cinemanovista.

Os soldados são apresentados enquanto estão na estrada, viajando em um jipe. Nota-se que a cena anterior se passa em uma casa pobre, onde o dono da casa, um senhor cego, conversa com um homem que está ali de favor. O senhor oferece comida e água para o homem. O idoso fala sobre o boi santo, que recém havia passado pelo local junto a um grupo de retirantes. Ao ser perguntado pelo homem se haveria algum serviço, o senhor responde que o único serviço disponível é a reza. A transição para a cena de apresentação dos soldados ocorre através de um corte abrupto, quando um menino indica para o homem o caminho seguido pelo boi santo. Esta cena, por meio de um plano-sequência, desenvolve-se devagar, apontando a pobreza da região e a esperança da solução da seca a partir do boi santo. Em contraposição, a cena seguinte é marcada pela mobilidade dos soldados, o barulho do motor do jipe no qual estão e a conversa alta entre eles, que falam de maneira descontraída a respeito de mulheres com as quais se encontraram anteriormente. Aqui, a condução da câmera na mão é rápida e segue o diálogo conforme cada personagem vai falando. A transição de uma cena para a outra demonstra que tanto os retirantes como os soldados estão indo na mesma direção até a cidade de Milagres.

Em contraponto com os retirantes e a população local, com exceção de Luiza e Vicente Ferreira – o dono do armazém –, os soldados apresentam personalidade. Esta afirmação é feita no sentido de que reagem emocionalmente diante das situações. Já os retirantes e a população local, interpretados pelos próprios moradores da região, apenas

observam apáticos. Além de comporem a figuração, retratam a alienação a qual o povo nordestino estaria condicionado. Levando em consideração Albuquerque Júnior (2011), afirma-se que o povo é compreendido como o “outro” exótico e curioso, visto sempre à distância. Desta maneira, não há empatia e identificação com este. Há, conforme Schwarz (1966) observa, compaixão diante da fome e da miséria, mas a identificação do público, como Schwarz (1966) indica, ocorre em relação aos soldados, ou pode-se, ainda, ampliar esta identificação aos personagens de Gaúcho e Luiza.

Sabe-se, por meio da cena em que Mário está na casa de Luiza contando sobre o que já viveu no exército, que ele e Gaúcho já haviam servidos juntos em uma situação semelhante à que ocorre em Milagres. Mário mostra-se arrependido das mortes pelas quais foi responsável. Afirma que o povo era bom. Diz ainda achar engraçado que o povo achava que a terra era deles. Descobre-se também que Gaúcho salvou a vida de Mário. A cena termina com Mário falando que Gaúcho está mudado. A próxima cena é justamente um diálogo entre Mário e Gaúcho, onde ambos discutem a respeito das suas divergências sobre o papel do exército. A cena é realizada através de um plano-sequência. Inicia com um plano fechado do carregamento de cebolas do caminhão de Gaúcho, mostrando a quantidade de cebolas podres. Mário ri de Gaúcho:

Gaúcho: Cê ainda me goza, não é?
 Mário: O que você quer que eu faça?
 Gaúcho: Porque as cebolas não são tuas. Cê não tá duro como eu.
 Mário: Quem mandou abandonar a farda pra cuidar de cebola?
 Gaúcho: Tá, to com as cebolas podres, mas você tá com a farda podre. Você mesmo está ficando podre e nem tá sabendo.
 Mário: Olha aí, tem muita cebola boa, ein?
 Gaúcho: As boas roubaram. Que que você está fazendo aqui?
 Mário: Não viemo guardar as cebola. Viemo manter a ordem.
 Gaúcho: Ordem? Que ordem?
 Mário: Ordem! Nunca viu na a bandeira? Ordem! Olha aí, não tá tudo em ordem?
 Gaúcho: Tá todo mundo morrendo de fome e você tem a coragem de dizer que tá tudo em ordem?
 Mário: Não tá ninguém reclamando.
 Gaúcho: Eu to reclamando! Eu to perturbado. Vá, faz alguma coisa!
 Mário: Você tá dando uns gritinhos aí. Isso não tem importância não.
 Gaúcho: Não? E se todos eles começarem também a dar gritos?
 Mário: Por que? Ninguém roubando nada deles. Ou tá?
 Gaúcho: Roubam o trabalho. Mas eles nem sabem disso. Só sabem que sem chuva não tiram nada da terra. Comida é o que eles querem. Em vez de comida, mandam vocês pra manterem a ordem. Vocês tão aqui é para garantir o armazém do Vicente Ferreira (OS FUZIS, 1965, 34:39 - 36:06).

Do carregamento de cebolas, a câmera é conduzida em direção aos personagens que se afastam do caminhão e seguem para a parte mais elevada do terreno. Mário se posiciona acima de Gaúcho. Contudo, apesar da hierarquia estar afirmada por meio da posição de autoridade que Mário ocupa em relação a Gaúcho, este não deixa de se opor. O diálogo se dá

em meio à presença em grande número de retirantes que, entre mulheres, homens e crianças, se encontram sentados no chão batido. Em meio à conversa de ambos, há a reza dos retirantes pela chuva. A diferença entre o tom de voz dos dois personagens enfatiza ainda mais como cada um enxerga a situação. A calma de Mário contrasta com a inconformidade de Gaúcho. A cena desenvolve muito bem a crítica central do filme: o papel do Estado e do exército diante da miséria e da fome no Nordeste.

Ao apontar a podridão da farda usada por Mário, Gaúcho deixa clara a sua opinião e a razão pela qual abandonou o exército. Ao responder Gaúcho sobre o porquê de estar em Milagres, Mário afirma que ele e os outros soldados haviam ido manter a ordem, buscando mostrar que tudo estaria conforme deveria estar. Gaúcho o questiona sobre esta ordem, indicando a fome dos retirantes. Para ele, estes sujeitos não entendem a complexidade da situação, a única coisa que compreendem é que necessitam da chuva para ter comida. Ainda critica que, ao invés de auxiliar estas pessoas com comida, o Estado envia o exército para garantir os interesses do dono do armazém. Já os retirantes, apesar de ouvirem toda a discussão, mostram-se apáticos. Relacionando este momento com a situação sobre a qual Mário falava na cena anterior, pode-se compreender o motivo da saída de Gaúcho do exército como a tomada de consciência diante das atrocidades que cometia em nome da ordem e do progresso, lema positivista inserido na bandeira nacional.

Apesar de mostrar ter consciência acerca da situação que ocorre em Milagres, Gaúcho nada faz além de questionar os soldados Mário e Zé, que se mostram em conflito em decorrência das colocações do caminhoneiro. A cena no bar, após a cena na Igreja, demonstra bem esta questão. Apesar de Luiza também apresentar ter consciência sobre o real motivo da morte do campesino, é Gaúcho quem acaba tomando uma ação diante dos acontecimentos. Isso acontece no dia da partida do exército, com a entrada do homem com seu filho morto no bar, o único momento em que um popular é interpretado por um ator profissional (Joel Barcelos). A ação de Gaúcho frente à passividade popular pode ser associada com o apontamento de Albuquerque Júnior (2011, p. 224) de que “o Sul é o caminho da libertação do nordestino”. A consciência política parte de Gaúcho, cidadão do Sul. Além disto, como Schwarz (1966) bem observa, a perseguição de Gaúcho pelos soldados e o seu assassinato causado por Zé podem ser vistos como a exterminação da própria consciência e liberdade destes sujeitos.

A passividade da população local e dos retirantes é trabalhada a partir do documentário enquanto dispositivo narrativo que, como *Os cafajestes*, é justaposto à ficção. Como Roberto Schwarz (1966) observa, a população é tida como paisagem. Para o autor, é

possível identificar dois filmes diferentes em *Os fuzis*: um documentário a respeito da seca e um filme de ficção sobre os soldados. Isto é, não se trataria de uma justaposição, mas sim de uma espécie de contraposição, pois o filme apresentaria estes dois blocos separados. Concorde-se com Schwarz (1966) sobre o documentário ser utilizado com o intuito de retratar realisticamente a seca, a miséria e a fome do sertão nordestino. Contudo, discorda-se aqui de que haveria estes dois blocos separados. Em diversas cenas em que há o uso dos planos documentários, os personagens interpretados por atores profissionais aparecem. Em outras palavras, não há uma contraposição, pois os personagens estão inseridos em meio aos momentos que estariam sendo documentados a partir da técnica de documentário. Conforme Mendes (2019, p. 195) salienta, “a justaposição dos registros (documental e ficcional) surge mais como complementaridade e não como oposição”. Observa-se este recurso como uma influência clara da estética neorrealista italiana, presente em demais obras cinemanovistas.

Como aponta Ramos (2018), *Os fuzis* realiza um trabalho minucioso em relação à apresentação da passividade da população e do grupo de retirantes. Para o autor, é por meio desta passividade que o cineasta elabora a sua crítica acerca da alienação popular. A própria religiosidade é apresentada como um fator alienante. Para Schwarz (1966), a miséria e a pobreza, apesar de terem presença forte, não são explicadas, pois o filme se recusaria a compreendê-las mais do que como uma inadequação. Porém, se o Nordeste é colocado como uma região homogeneizada pela miséria, o sertão retratado na película é tido como “síntese da situação de subdesenvolvimento, de alienação, de submissão” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 311). A obra não oferece ao espectador uma história fechada com a justiça sendo feita no final, e nem uma solução pronta para a situação, mas, sim, indica problemas político-sociais “característicos” do Nordeste: a fome decorrente da seca, o descaso do Estado frente à população faminta e a alienação religiosa. Mostra a “ordem” sendo mantida a partir da atuação do exército brasileiro, que age de acordo com os interesses econômicos e políticos do Estado, e da violência dos militares em relação à população local. Assim como demais obras cinemanovistas, conforme Albuquerque Júnior (2011) salienta, *Os fuzis* recorre aos temas que mais chocam. Sobre a passividade da população e dos retirantes, “a falta de lógica e sentido da cultura sertaneja é ressaltada, já que toda a lógica, a consciência e a capacidade de racionalização da realidade vêm de fora, da cidade, do litoral” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 312).

Por mais que *Os fuzis* busque realizar uma crítica da suposta superioridade do sul, diante da atuação corrupta dos soldados que vem da capital, a consciência política parte de Gaúcho. Desta maneira, é a partir de um cidadão do sul que a consciência política e a ação

chegam até Milagres. Contudo, apesar da tentativa de Gaúcho em impedir a saída dos caminhões com comida, o povo não reagiu. Observa-se que ao longo do filme a quantidade de retirantes na cidade apenas aumenta. Conforme Schwarz (1966, p. 219) salienta, “a massa dos miseráveis fermenta mas não explode”. Pode-se associar este ponto com a colocação de Albuquerque Júnior (2011) sobre o tipo de discurso no qual *Os fuzis* se encaixa, onde “o Nordeste era um barril de pólvora, mas faltava quem acendesse o pavio, quem viesse retirar aquela população dos limites impostos à sua consciência pelo universo social em que viviam”. E quem deve acender este pavio é o sul.

O fim da obra se destaca por mostrar que, apesar da ação de Gaúcho não ter impulsionado a reação do povo, houve mudanças. A primeira é a respeito de Mário. Percebe-se que, na cena em que os soldados estão se preparando para partir após a morte de Gaúcho, Mário se encontra distante dos outros, além de não estar fardado, mas com uma camiseta branca. A falta do uniforme nesse momento e a distância em relação aos demais soldados demonstram, conforme Johnson (1984) aponta, que o personagem não estaria mais em tanta sintonia com a instituição militar como antes. Da mesma forma que havia dito que Gaúcho mudara, Mário se mostra mudado. Acerca da segunda mudança, trata-se da última cena do filme, onde o boi sagrado é devorado pelos retirantes. Esta situação significa uma quebra com a alienação religiosa. Por mais que não haja uma transformação em nível coletivo e a ordem tivesse sido mantida, houve transformação no nível individual, que diz respeito a Mário, e em relação aos retirantes que, a partir do devoramento do boi santo, talvez alcançassem a transformação.

Se, como afirma Glauber Rocha (2004), *Os fuzis* apresenta a destinação popular das armas, discorda-se de Albuquerque Júnior (2011) que, apesar de concordar com Rocha (2004), também descreve o filme como uma apologia à violência. Contudo, tal apontamento, além de ser simplista, desconsidera o uso que o Cinema Novo fazia da violência. A violência não é colocada com o intuito de glorificá-la ou enaltecê-la, mas sim, buscando o choque, a inconformidade e a conscientização do público a respeito dos problemas político-sociais apresentados, para que assim houvesse ação e transformação.

Os fuzis faz parte do conjunto de filmes que, na primeira metade da década de 1960, apresentam a proposta original do Cinema Novo. Carrega influência direta do Neorrealismo Italiano, o que o aproxima ainda mais das demais obras cinemanovistas do período. A partir do Nordeste, se propõe a pensar o Brasil, discutindo problemas político-sociais do país. Apesar de ter sido realizado em meio a uma democracia, foi lançado em plena Ditadura Civil-Militar, fato que chega a ser irônico dado o caráter claramente antimilitarista da obra. Porém,

se *Os fuzis* termina com um final um tanto quanto otimista, demonstrando a possibilidade de transformação, *Os deuses e os mortos* (1970), realizado seis anos depois, irá apontar justamente para a continuidade das relações de poder e de violência enraizadas na história brasileira.

3.4. *Os deuses e os mortos* (1970) e o retorno às filmagens no Brasil durante a Ditadura Civil-Militar

Após anos sem dirigir um filme no Brasil, Ruy Guerra lançou, em 1970, *Os deuses e os mortos*. Em plena Ditadura Civil-Militar, sob o governo de Emílio Garrastazu Médici (1969-1974), o cineasta realizou uma obra complexa que dialoga fortemente com a conjuntura político-social do período. Apesar de o enredo ser situado na zona da mata, no sul da Bahia dos anos 1920, e abordar a crise do cacau, a crítica apresentada pela película se direciona ao contexto no qual a obra foi produzida e ao que se pode determinar como colonialidade. Marcado pela violência de suas imagens, *Os deuses e os mortos*, como Xavier (1996, p. 131) aponta, busca “expor uma estrutura mais permanente de dominação, dentro da polarização nacional/estrangeiro”. Porém, o filme não deixa de lado aspectos críticos concernentes ao regime militar. É neste sentido que paira a complexidade construída por Ruy Guerra. A obra lança mão da alegoria para explorar a continuidade das relações coloniais entre o Brasil e países ditos desenvolvidos, associando este fenômeno com a Ditadura Civil-Militar.

O enredo se baseia no conflito entre duas famílias, donas de engenhos, em meio à crise do cacau do final dos anos 1920: de um lado os Santana da Terra, de outro os D'Água Limpa. Em relação aos primeiros, tem-se o coronel Santana (Jorge Chaia), sua amante, Soledade (Norma Bengell), e sua filha, Jura (Vera Bocaiúva). Já a respeito dos segundos, tem-se o coronel Urbano (Rui Polanah) e os seus dois filhos, Aurélio e Valu (Nelson Xavier). A relação de poder entre ambas as famílias ocorre dentro de um contexto específico: a depressão da economia cacaueira, diretamente relacionada ao controle inglês dos preços internacionais. Acerca desta questão, há a presença de dois personagens relevantes: o banqueiro e o homem de terno branco (Freedly Klemmann). É dentro deste cenário que três figuras se destacam, Sereno (Ítala Nadi), o Homem/Sete Vezes (Othon Bastos) e a Mulher Doida (Dina Sfat).

Sereno teve o marido morto e a casa incendiada pelos D'Água Limpa. Ao exigir não só vingança ao coronel Santana, para quem ela e o seu marido trabalhavam, mas também a escritura das terras que este devia a eles, teve os dois negados. Assim, Sereno parte para o bordel da cidade, onde inicia a sua vingança contra ambas as famílias. O homem/Sete surge como forasteiro que, conforme Xavier (1997, p. 132) indica, “parece emergir do universo dos deuses e dos mortos para fazer com que a lógica da vingança escape ao controle dos coronéis”. Sem nome, é chamado apenas de “o homem” ou de “Sete Vezes”, já que no momento em que é apresentado, leva sete tiros, mas sobrevive. Também sem nome, a Mulher Doida, grávida, é a única que enxerga a presença dos deuses e dos mortos.

Apresentando um caráter mais teatral, *Os deuses e os mortos* foi realizado, em grande parte, a partir de improviso e experimentação, já que, como consta em Borges (2017), Ruy Guerra afirma que o roteiro era pouco rígido e os diálogos eram escritos de última hora. Além desta questão, a obra foi lançada já em meio ao contexto pós-AI-5, marcado pelo recrudescimento da censura. Assim como demais películas da mesma época, *Os deuses e os mortos* apresenta uma complexidade resultante da tentativa de driblar a censura, pois como o próprio diretor relata em entrevista, cujo trecho está transcrito em Borges (2017, p. 247), o período foi marcado pela constituição de um cinema de metáforas visuais.

Ruy Guerra teve como assistentes de direção Rui Polanah, que também atua no filme como Urbano D'Água Limpa, Rose Lacrete, Roberto Carvalho e Ronaldo Bastos. A produção foi da *Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros* e da *Daga Filmes Produções Cinematográficas*. O produtor foi J. Fredy Rosemberg e o produtor executivo foi Paulo José. Houve ainda a atuação de companhias produtoras e produtores associados: *Grupo Filmes, Vera Cruz, K. M. Eckstein* e Cesar Thedim, respectivamente. A assistência de produção ficou a cargo de Mario Fiorani, Marcello Albuquerque, Ana Thereza Mariani, Geraldo Silva, José Roberto Tavares, Max Lopes Chaves. Em relação ao financiamento, consta nos créditos iniciais agradecimentos ao Banco Cidade de São Paulo S.A. A distribuição foi realizada pela *Columbia Filmes*. E em relação ao roteiro, o argumento e os diálogos foram escritos por Ruy Guerra e a adaptação foi feita em parceria entre Flávio Império, Paulo José e Ruy Guerra, já que o filme é baseado no romance de 1943, *Terras do Sem-Fim*, de Jorge Amado.

A câmera e a direção de fotografia ficaram a cargo de Dib Lutfi, este último tendo como assistentes de câmera Ronaldo Nunes e Celso da Silva. A fotografia de cena ficou de responsabilidade de José Antonio Ventura. Delmindo Peçanha e José Vieira atuaram como eletricitistas e José P. Carvalho como maquinista. Além de interpretar Valu, Nelson Xavier ficou a frente da direção de som, enquanto José Tavares, Nelson Ribeiro, Luiz Tavares e Luiz

C. Brandão trabalharam como técnicos de som. Nelson Mendes ficou responsável pela engenharia de som e os efeitos sonoros foram realizados por Geraldo José e Antonio Cezar. A montagem foi realizada por Ruy Guerra, Sérgio Sanz, Rose Lacreta, Roberto Carvalho, Nazareth O'hana e Isabel Câmara. Marcos Weinstock atuou como figurinista e cenografista e Nena como maquiadora. A programação visual está creditada com o nome do *Estúdio Noguchi*, e a música foi composta em parceria entre Milton Nascimento e Ruy Guerra, tendo tido como intérprete o cantor e o Som Imaginário.

Como se pode perceber, a equipe é bem maior do que os filmes brasileiros anteriores de Ruy Guerra, *Os cafajestes* (1962) e *Os fuzis* (1965). Outro ponto é a maior presença de mulheres trabalhando na realização. Da mesma forma, com a presença de diferentes personagens, o próprio elenco também se destaca pelo seu tamanho. Assim como em *Os fuzis*, houve também a participação de moradores da região, especificamente de Ilhéus, Itajuípe, Rio do Braço, Aritaguá e Milagres, conforme consta nos créditos iniciais. Além das grandes produções cinematográficas serem uma característica da transição dos anos 1960 para os 1970, Xavier (1997, p. 131) aponta para como o “tema da decadência na representação da experiência de grandes famílias ligadas à propriedade da terra e à monocultura ganhou relevo no cinema brasileiro” no mesmo período, havendo o lançamento de obras como: *Os Herdeiros* (Carlos Diegues/1969), *A casa assassinada* (Saraceni/1971) e *O Dragão da Maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha/1969).

Antes de partir para a discussão acerca do filme, é necessário contextualizar brevemente a cultura cacauera do sul da Bahia. Primeiramente, conforme aponta Meine (2004), as plantações de cacau se iniciaram na segunda metade do século XIX a partir da chegada de famílias alemãs, fazendo parte da estratégia do governo de habitar a região. Foi apenas no final deste século, no entanto, que, com a utilização de novas variedades de cacau – Pará e Maranhão –, o cultivo de cacau realmente vingou, tornando-se mais produtivo, ocasionando um grande fluxo de migração de pequenos agricultores independentes para ocupar as terras disponíveis. Este primeiro momento de ocupação do território corresponde ao que Falcón (1983) denomina como “campesinato” ou “quase-campesinato”.⁵⁷

De acordo com Meine (2004), na última década do século XIX o cacau se tornou uma importante fonte de riqueza e adquiriu um caráter monocultor. Posteriormente, entre a transição do século XIX para o XX, se deu o aumento populacional e a diminuição de terras

⁵⁷ Falcón (1983) elabora a noção de “campesinato” ou “quase-campesinato” tendo em vista que a ocupação das terras para o cultivo de cacau pelos pequenos produtores independentes foi realizada, diferentemente de outras monoculturas, sem qualquer vínculo com a mão de obra escrava.

produtivas. Desta forma, os maiores produtores, muitos dos quais eram coronéis, passaram a buscar a apropriação de terras que já tinham donos, seja pelo meio legal – compra e venda – ou pela força. Isto se deve ao ponto indicado por Falcón (1983) de que o que assegurava o poder econômico era a exploração efetiva da terra e a organização da produção. Segundo Falcón (1983), o cacau foi responsável pela maior parte da formação da renda estadual, tendo Ilhéus como o maior produtor.

Apesar de o filme abordar a crise do cacau durante os anos 1920, o início se passa no presente (1970). O primeiro plano é um plano geral dos deuses e dos mortos em uma árvore, quase como abutres, observando um motorista convencendo um grupo de retirantes a seguirem para o sul. Este homem apresenta uma imagem da região como um paraíso prometido, afirmando haver chuva, comida, dinheiro fácil e trabalho. Em contraponto, estabelece o sertão nordestino como local da pobreza e da miséria. Após o discurso do homem, a massa de pessoas inicia a caminhada, acompanhada dos deuses e dos mortos. Na próxima cena têm-se, novamente, essas figuras míticas caminhando em uma rodovia, onde aparecem bares, caminhões e um posto da *Shell*, mesmo local onde terminou Antônio das Mortes em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha/1969). O último momento desta temporalidade é a conversa entre dois motoristas que também levam retirantes, um partindo para São Paulo e o outro indo em direção às plantações de cacau. É após este diálogo que ocorre a passagem para o passado.

O diálogo entre os dois motoristas faz referência não só à migração de nordestinos para o sul, mas também às migrações que ocorreram dentro do próprio estado baiano, especificamente em direção às plantações de cacau. Como Johnson (1984) elabora, a sequência inicial indica a continuidade da crise na região do Nordeste, abordando a violência e a exploração pelas quais passam retirantes que partem em busca de melhor condição de vida. Conforme Xavier (1997) afirma, a presença dos deuses e dos mortos, além de reforçar essa ideia de continuidade, estabelece o universo sobre qual o filme se propõe a discutir, marcado pela morte e habitado por fantasmas. É interessante associar a apresentação de maneira crítica da questão da migração com o contexto da época, marcado pelo “milagre econômico”. Levando em consideração Almeida e Weis (2000), pode-se afirmar que, em meio a um momento em que houve um surto da expansão econômica nacional – coincidindo e amparando o aprofundamento do autoritarismo –, Ruy Guerra indicou que uma boa parte da população ainda se encontrava em situação de miséria.

Tanto os Santana da Terra como os D'Água Limpa fazem referência às oligarquias cacauceiras do sul da Bahia da década de 1920. Conforme Johnson (1984) observa, enquanto o

Coronel Santana da Terra se mostra mais preocupado com a posse da terra e com a produção de cacau, Urbano D'Água Limpa também lida com a comercialização do produto. A cena em que os D'Água Limpa são apresentados se caracteriza justamente por abordar a crise econômica referente ao preço do cacau e a luta em torno do controle político da região. Urbano promete dinheiro para a campanha de Venâncio, candidato à eleição do município, tendo em vista a queda de Santana da Terra. De acordo com Xavier (1997), o armazém onde se passa a cena, a caracterização dos D'Água Limpa e o diálogo que se estabelece apontam para a pouca tradição de posse da terra e do caráter mais citadino e comercial desta família.

Esta questão pode ser associada ao ponto levantado por Gabriel José Brandão de Souza (2015) acerca das mudanças políticas, econômicas e sociais, em Ilhéus, geradas pelas plantações de cacau na transição do final do século XIX para o início do século XX. Durante este período, houve, dentro da elite, a constituição de dois grupos antagônicos. O primeiro era formado por conservadores e liberais que, com o advento da República, tornaram-se federalistas e constitucionalistas. Já o segundo grupo tratava-se dos novos ricos que enriqueceram com a expansão do cacau, cujo desenvolvimento se deu em maior parte durante a Primeira República. Segundo o autor, ambos os grupos disputavam entre si o controle político e econômico da região, já que “a produção do cacau possibilitou a formação e consolidação de inúmeras fortunas individuais em um período de tempo relativamente curto” (SOUZA, 2015, p. 2). Desta forma, pode-se observar na família Santana da Terra o pertencimento ao primeiro grupo, enquanto os D'Água Limpa pertenceriam ao segundo. É interessante pensar no próprio nome “Santana da Terra”, já que Santana é um nome tradicional de família, originário da península ibérica, indicando, assim, a própria tradição com a posse da terra. Da mesma forma, o nome de Urbano faz referência ao caráter mais citadino do personagem.

Os personagens dos coronéis fazem alusão ao coronelismo, que, como Gustavo Aryocara de Oliveira Falcón (1983, p. 17) enfatiza, é o sistema que estabelece, durante a Primeira República, “as bases representativas para o jogo político-eleitoral subjacente ao controle do poder político”. Já a preocupação em relação às eleições por parte tanto do Coronel Santana da Terra quanto do Coronel Urbano D'Água Limpa está diretamente associada à luta em torno do controle do panorama político, marcada pela violência política, pois como Souza (2015) afirma:

A concentração de cargos públicos nas mãos de apenas um grupo acaba por gerar uma relação conflituosa entre a situação e os grupos de oposição. Ter acesso à liberação de crédito, construção de ferrovias, ou mesmo influenciar nos impostos cobrados pelos coletores poderia ser um artifício de opressão e retaliação para com

os grupos rivais e, de certa forma, uma negação na assistência a distritos comandados pelos adversários (SOUZA, 2015, p. 5-6).

Como Meine (2004) elabora, no caso da sociedade do cacau, o poder político dos coronéis provinha do seu poder econômico, e, conforme Falcón (1983) indica, o título de coronel, além de agregar status à posição social do sujeito, lhe garantia o direito de formar e utilizar um “exército particular” de jagunços. A patente de coronel era concedida muito mais em decorrência do prestígio e poder do homem, do que da obtenção oficial pela Guarda Nacional – lembrando, também, que poderia ser comprada. Ainda segundo Falcón (1983), as figuras dos coronéis centralizavam poder econômico, poder político e poder militar, e é através deste último, concedido e legitimado pela obtenção do título, que havia a prática de ações violentas para fins próprios. Assim, é neste sentido que o autor aponta:

[...] tal poder conferia ao fazendeiro a temeridade suficiente para fazer valer interesses fundiários expansionistas numa região onde a autoridade formal do Estado era plenamente substituída pelo uso de Winchesters: o papo-amarelo. A violência constituía a retaguarda fundamental para inúmeras incorporações ilícitas de glebas, muitas vezes maquinadas pelo próprio aparelho judiciário e firmemente cumpridas pela imposição da força (FALCÓN, 1983, p. 79).

No entanto, como Xavier (1997) afirma, é através da ação de Sete, que interfere na sucessão dos crimes de retaliação, que a narrativa se move. Como o autor observa, a apresentação do personagem é realizada simultaneamente à cena em que Sereno aparece pela primeira vez, o que estabelece a conexão entre os dois, que serão unidos por meio da violência e da vingança. Na cena em que Sete surge como um forasteiro, à distância dos dois jagunços que atiram em sua direção, pode-se ouvir o som de cinco tiros; os outros dois podem ser escutados na cena em que Sereno aparece. Ao longo do filme, Sete repete “quero o rei, quero a rainha, quero o palácio; quero o engenho, quero a cana, quero o bagaço; eu quero o pai e quero a mãe, e quero o fio; quero o tampo da cumbuca do palácio”. Trata-se do trecho da música *Mulher caipira*,⁵⁸ de Rolando Boldrin,⁵⁹ músico sertanejo. Xavier (1997, p. 148) equivale esta fala como uma oração, “que expressa ambição e promete violência porque tem assimilada a lição das coisas num mundo afastado de Deus e dominado pela lei do mais forte”.

Na cena em que mata um porco, Sete realiza um monólogo onde se apresenta. Afirmando não ter nome, se autoneomeia como Sete Vezes, por conta das sete vezes que foi baleado. A sua fala é marcada pela ideia de que o caminho a ser percorrido deve ser feito por

⁵⁸ Não foi possível localizar a data em que a música foi lançada.

⁵⁹ Nasceu em São Joaquim da Barra, interior paulista, no dia 22 de outubro de 1936. É cantor, compositor, ator e apresentador de televisão. Por meio do seu trabalho, divulgou a música sertaneja brasileira.

meio da violência, pois “para quem traz as mãos nuas de ferro e sangue, as ideias se perdem no som das palavras de protesto”. Enfatiza não se importar com o porquê, apenas aceita que “se a lei é o sangue e o jogo é o ouro, no sangue e no ouro vou achar a resposta”. Após ter matado os homens dos clãs dos D’Água Limpa e dos Santana da Terra, Sete decide se assumir enquanto Santana da Terra. A promessa do casamento com Jura, feita por Soledade a Sete, não só legitimaria Sete como o novo patriarca da família, como também colocaria em questão a continuidade da tradição e assim, do próprio coronelismo, que, como Falcón (1983) atesta, expandiu-se pelo sangue dos descendentes. O caminho preconizado por Sete é realizado. Alcançou a sua resposta assumindo o lugar de Santana da Terra. Tendo participação na morte do seu antecessor e tendo estuprado Soledade, chegou a esta posição por meio da violência a partir da lei, que é o sangue, e conforme as regras do jogo, que é o ouro.

No filme, a presença dos jagunços se dá em diversos momentos. Logo quando ocorre a transição do presente para o passado, têm-se dois jagunços, entre eles Dim Dum (Milton Nascimento). Entende-se ao longo da sequência que foram eles que mataram o marido de Sereno e incendiaram a sua casa. Em plano-sequência, a cena inicia com um plano geral dos personagens remexendo os pertences de um padre que acabaram de assassinar. Dim Dum inicia a leitura de um texto que aborda questões acerca da economia brasileira do período. Enquanto lê, caminha em direção à câmera e conforme vai se aproximando, passa a caminhar para a esquerda, com a câmera seguindo o seu movimento. No momento em que a câmera se movimenta para a esquerda, tem-se o corpo do padre pendurado em uma árvore. Quando Dim Dum chega à frente do padre, lê olhando fixamente para ele: “justa, na verdade, é a guerra, quando a guerra é necessária. Ipia-se as armas quando a esperança está nas armas”. Ao terminar de ler, joga as páginas no corpo. Tem-se aí uma referência à resistência armada contra o regime civil-militar, realizada a partir de organizações guerrilheiras clandestinas. A figura do padre indica também a própria participação de setores da Igreja Católica na oposição. Porém, tendo em vista o corpo sem vida do padre e a própria forma violenta como Dim Dum joga os seus escritos sobre ele – jogando fora, desta forma, tanto as suas ideias como os ideais –, deve-se pensar que esta parte da cena indica o destino de diversos sujeitos que optaram pela luta armada durante a ditadura.

O poder dos coronéis pode ser compreendido também por meio do caso de Sereno. Ao negar a venda de suas terras ao coronel Urbano D’Água Limpa, o marido de Sereno é morto e tem a sua casa incendiada. Tal momento demonstra bem o poder dos coronéis sobre a vida e a morte na sociedade da cacauicultura. Dentro desta mesma lógica, têm-se os privilégios de segurança e estabilidade, conforme Falcón (1983) aponta, que a relação de compadrio com

um coronel pode oferecer. Acerca desta questão, pode-se colocar como exemplo a cena em que Sereno está na casa do coronel Santana da Terra e este lhe promete segurança e arcar com os custos do enterro, pois, como ele mesmo diz, olhando fixamente para Sereno e em tom de autoridade: “e que não se diga que o Santana da Terra deixa a viúva de um de seus burareiros⁶⁰ sem teto e sem comida”. Paíra nesta questão a subversão que marca a personagem de Sereno. Ao buscar cumprir a vingança que deseja por meio das próprias mãos, Sereno desafia a ordem dos dois coronéis, inclusive a de Santana, que havia lhe prometido segurança. Parte então para o bordel, onde encontra aliança com a cafetina e com Sete. Matou Aurélio D’Água Limpa, seduzindo-o na floresta de cacau, e matou por último Santana da Terra. Sereno se volta, assim, contra a própria ordem da sociedade do cacau.

Em relação ao poder inglês sobre o preço do cacau, Xavier (1997) observa que esta questão já é trabalhada na abertura do filme a partir da imagem sobre a qual desfilam os créditos iniciais. Tem-se o cacau já triturado e em ponto líquido, atingindo o ponto de ebulição. Aqui, então, o produto se encontra longe dos domínios das duas famílias, tendo sofrido “já seu destino de matéria prima nas mãos de quem decide o seu valor como mercadoria” (XAVIER, 1997, p. 134). A partir do personagem do homem de terno branco, *Os deuses e os mortos* apresenta de maneira direta a vinculação entre a cacauicultura e o comércio internacional, evidenciando as relações de poder e, principalmente, a subordinação frente ao empresariado estrangeiro. Este fenômeno é muito bem explicado por Falcón (1983):

[...] as vinculações da economia baiana com o comércio internacional, crescentes em termos quantitativos e indicadoras de mudanças qualitativas expressivas, evidenciam como as relações sociais e econômicas que se processam no seu interior são, em grande parte, influenciadas pelas iniciativas e estratégias para a reprodução local do capital externo. Na verdade, os principais agentes comerciais que operam na praça estão subordinados a empresas européias e, posteriormente, norte-americanas, de tal sorte que, parte representativa do excedente econômico captado é drenado para fora da Bahia (FALCÓN, 1983, p. 23).

No final da obra, descobre-se que Santana da Terra estava endividado. Desta maneira, Sete Vezes, que agora assumia a posição de Santana, cede as terras. Observando a cena em que Sereno está na casa dos Santana da Terra no início do filme, deve-se considerar o diálogo entre o coronel e o banqueiro. Este último diz ao coronel que, se ele se vingar dos D’Água Limpa de forma violenta, o seu banco não irá poder lhe ajudar. Pode-se presumir, então, que o coronel utilizou um recurso muito comum da época, denominado crédito hipotecário, apesar de ser utilizado com maior frequência por pequenos proprietários. Tratava-se de hipotecar a propriedade em troca de dinheiro, o que, no caso de Santana da Terra, significava a sua

⁶⁰ De acordo com Meine (2004, p. 28), burara trata de “uma pequena roça inicial, considerada o limite micro da propriedade cacauceira”.

decadência. Como Falcón (1983, p. 64-65) afirma, entre as décadas de 1920 e 1930 houve o “aumento extraordinário do raio de influência das grandes casas exportadoras tanto no que se referia ao maior controle do comércio propriamente dito, quanto na submissão da atividade produtiva”. Em decorrência deste fenômeno, houve tanto o crescimento do comércio na região através da presença de representantes do capital internacional – caso do homem de terno branco –, como a atuação das maiores casas comerciais em direção ao objetivo de dominar o comércio de cacau.

[...] Estimuladas pelos preços no mercado exterior e favorecidas pela excessiva dependência da lavoura dos seus créditos, essas casas comerciais, iniciaram um verdadeiro processo de expropriação aproveitando-se da descapitalização dos produtores e das crises de preços, entre outras coisas, que ora eram forjadas especulativamente, ora resultavam de contrações inegáveis no comércio mundial (FALCÓN, 1983, p. 65).

Em sequência à cena no armazém dos D'Água Limpa, um banqueiro, no bordel, fala sobre a situação econômica da produção brasileira de cacau dentro do panorama internacional. Segundo Xavier (1997), a composição da cena indica uma alegoria acerca do estrangeiro a negócios em um país tropical. Cercado por vegetação e com uma prostituta aos seus pés, o banqueiro, falando diretamente para a câmera, trata dos assuntos enquanto come uma melancia. O sujeito apresenta como a principal casa exportadora a *Whitaker & Son*. Não foi localizada nenhuma informação sobre a veracidade deste estabelecimento. Porém, Falcón (1983) destaca a extrema relevância da *Wildberger & Cia.*, firma de origem suíça que representava capitais de outros países e que foi fundamental para a formação e a expansão da cacauicultura. De acordo com o autor, trabalhando com a compra de cacau desde o final do século XIX, a firma controlou aproximadamente todo o comércio da região. A partir da ação de tais casas comerciais diversos proprietários foram expropriados. Apesar de Falcón (1983) afirmar que eram, em sua maioria, pequenos agricultores, houve casos de grandes proprietários, e fazendas de cacau foram utilizadas como forma de pagamento das dívidas destes proprietários. A partir desta contextualização pode-se compreender de que maneira Santa da Terra e, conseqüentemente, Sete, perdeu as suas terras, que se tornaram propriedade dos londrinos que o homem do terno branco representa.

Os deuses e os mortos é marcado pelo uso frequente de planos-sequências longos, utilizados em parceria com o movimento da câmera que acompanha a mobilidade dos atores. Outro ponto que chama a atenção é o movimento circular que a câmera realiza diversas vezes em torno de Sete, trabalhando com a ideia do “ciclo de cacau”. Ainda sobre a cena do banqueiro no bordel, Xavier (1997) atenta para a imobilidade do plano-sequência, divergindo, assim, dos anteriores:

A imobilidade deste último plano-sequência contrasta com a inquietação da câmera nos planos anteriores, onde o próprio movimento do diálogo ou das “grandes sentenças” se refletia na exploração dos rostos e dos ambientes, com uma constante movimentação que transferia ao espectador um senso de instabilidade. O movimento do corpo e das palavras dentro de espaços bem marcados trazia o peso da experiência passada e da relação com a natureza, pois todos na terra do cacau - dominantes e dominados - parecem se mover num mundo de relações em que o sensível e o inteligível ainda não chegaram àquela separação própria às abstrações citadinas (XAVIER, 1997, p. 141).

A partir da alegoria e apresentando personagens como Sete, a Mulher Doida e os próprios deuses e os mortos, o filme se aproxima do realismo fantástico. Por mais que seja uma obra de ambientação histórica, conforme a definição de Barros (2012), ela insere junto à representação das oligarquias cacaueiras da década de 1920 elementos míticos. Segundo Xavier (1997, p. 132), a obra dá “atenção às representações sincréticas do mundo rural brasileiro, com seu catolicismo rústico, seus traços de religião ameríndia e sua incorporação da cultura africana”. Deste modo, como Xavier (1997) aponta, Ruy Guerra constrói um enredo onde a cultura do cacau está diretamente associada a aspectos míticos e “mágicos”, mas também contrapõe este cenário com o quadro internacional.

[...] Deste modo, o mundo de relações mágicas interno à cultura do cacau, o mundo da tradição local onde a família é o princípio maior de organização política, econômica, religiosa; mas o contrapõe a um quadro mais amplo de relações, em particular a ordem econômica de dimensão planetária, o universo da mercadoria. Dado o seu objetivo de trabalhar um mundo “por dentro”, expondo ações e mentalidades, e “por fora”, expondo seus limites e seu encaixe numa ordem internacional, a narração opera aos saltos e nos coloca diante de figuras enigmáticas [...] (XAVIER, 1997, p. 133).

Tendo sido o primeiro filme colorido de Ruy Guerra realizado no Brasil, as cores são de extrema importância na obra, como aponta Johnson (1984). O azul seria associado aos D'Água Limpa; o verde e o branco aos Santana da Terra; porém, o autor atenta que as cores predominantes são o vermelho e o amarelo. Enquanto vermelho indicaria sangue e violência, amarelo faria referência a ouro e, conseqüentemente, a poder. Em entrevista concedida a Jean Gilli, publicada no impresso *Études Cinématographiques*,⁶¹ Ruy Guerra afirmou que o amarelo também estaria se referindo à doença e à morte. O predomínio destas duas cores indicaria como o poder está diretamente associado à violência. Além do caráter teatral – apontado por Borges (2017), marcado pelos longos monólogos, pela direção dos atores e pela direção de arte –, a violência marcante e o tom de absurdo tornam possível associar *Os deuses e os mortos* com as películas que estavam sendo produzidas pelo Cinema Marginal. Porém, negando totalmente o deboche, Ruy Guerra dá continuidade ao objetivo cinemanovista de

⁶¹ A entrevista foi publicada no impresso *Études Cinématographiques*, no número 93-96, datado de 1972, e foi transcrita na obra *Ruy Guerra: arte e revolução*, organizada por Adilson Mendes (2019).

retratar a realidade brasileira, partindo do experimentalismo e utilizando a violência como meio para chocar e despertar a tomada de consciência do público.

Considerando que um filme sempre fala mais do período em que foi realizado do que o período que retrata, deve-se ter em vista que a legitimidade do poder dos coronéis demonstrada na obra; a associação deles à política estadual e federal; e a violência praticada por eles podem ser consideradas referências à Ditadura Civil-Militar. É nos anos 1970, em meio ao contexto do pós-AI-5, que a violência se torna ainda mais presente no regime. A tortura era uma prática de caráter sistemático. Houve o aumento das perseguições políticas e o fortalecimento do aparelho censório. No início da década de 1970, sob o governo Médici, inauguraram-se os “anos de chumbo”.

Divergindo novamente de *Os fuzis* (1965) e de outros filmes do momento inicial do Cinema Novo, *Os deuses e os mortos* apresenta um final pessimista. As ações postas em prática por Sete, todas as mortes e toda a violência praticada de nada serviram. Como Xavier (1997, p. 132) infere, *Os deuses e os mortos* realiza “uma organização do tempo que ressalta o peso dos fantasmas do passado e do presente, numa incidência de mito e violência que não se desdobra, neste caso, em esperança revolucionária”. Para Johnson (1984), a obra estaria apontando para a inutilidade da ação política. Partindo desta questão, poder-se-ia pensar no próprio desgaste da guerrilha que ocorria no início dos anos 1970 e das formas de oposição ao regime, enfraquecidas pela implantação do AI-5. Porém, tal interpretação não parece tão assertiva se for considerado todo o contexto em que se desenvolve a história. O domínio estrangeiro, indicado ao longo do filme e enfatizado no final, deve ser relacionado à conjuntura político-social da qual a película é contemporânea. Isto é, deve-se ter em vista não apenas os empréstimos com empresas estrangeiras pelos quais o “milagre econômico” foi estruturado, mas também a própria interferência dos Estados Unidos na política brasileira do período, com ênfase na efetivação do golpe de 1964. Dito isto, defende-se que o filme se caracteriza muito mais pelo caráter de denúncia, configurando-se em uma obra de crítica ao regime, do que simplesmente um apontamento da inutilidade da ação política, algo totalmente fora da personalidade de Ruy Guerra.

A trilha sonora que acompanha a narrativa trata do *Tema dos deuses*, de autoria de Milton Nascimento e presente no álbum *Milagre dos Peixes*, lançado em 1973. A música cantada por Jura no final do filme, *Bodas*, de autoria de Milton Nascimento em parceria com Ruy Guerra, seria lançada de forma inédita no álbum *Milagre dos Peixes* ao vivo, gravado em 1974. A canção aborda justamente a intervenção violenta do capital inglês, dialogando perfeitamente com o desfecho da obra. Enquanto Jura canta dentro do riacho, Sete tem o seu

corpo levado pelos deuses e os mortos. A última cena é composta pelos deuses e os mortos cercado o corpo amarrado de Sete, que encontra-se de joelhos e com a cabeça posta ao chão. Novamente, tendo em vista o período e considerando a letra de *Bodas*, pode-se pensar no corpo amarrado e sem vida de Sete como uma alusão à tortura. A maneira como a canção realiza a associação entre a prática da violência com o ganho econômico, pode ser compreendida como o “milagre econômico” ocorreu simultaneamente e diretamente apoiado no autoritarismo do regime civil-militar.

Abordando a sociedade da cacauicultura dos anos 1920 e, assim, trazendo questões como o coronelismo, a violência política, a dependência brasileira do capital estrangeiro e a desigualdade social, Ruy Guerra desenvolve uma crítica elaborada e complexa da conjuntura político-social da qual era contemporâneo. Tal crítica se centra justamente no aspecto da continuidade. Ambientado durante a Primeira República, *Os deuses e os mortos* parte da sociedade do cacau para retratar um Brasil decadente. Se anteriormente enriquecia, dirigindo-se ao “progresso”, por mais que à base da violência e à custa da miséria de uma boa parte da população, agora se encontrava sucumbindo à crise econômica e se submetendo ao capital estrangeiro. Com o filme tendo sido realizado e lançado durante o período marcado pelo “milagre econômico”, a crítica pesa ainda mais por demonstrar o caráter cíclico deste fenômeno.

Nos três filmes apresentados e discutidos neste capítulo, Ruy Guerra, seguindo o objetivo cinemanovista, buscou retratar a realidade brasileira do período. Em *Os cafajestes* (1962) critica a classe média alta brasileira, expondo a reificação das relações sociais. Já em *Os fuzis* (1965) se aproxima ainda mais do Cinema Novo, se dirigindo ao Nordeste para tratar dos problemas político-sociais do país, realizando uma obra antimilitarista e denunciando o patrimonialismo e a corrupção que caracterizam a ação do Estado. Se este filme termina com um final otimista, afirmando a possibilidade de transformação, em *Os deuses e os mortos* (1970) desenvolve uma alegoria complexa a respeito das lutas em torno do político e da continuidade das relações coloniais, apresentando um final ausente de qualquer otimismo que alerta para a presença das forças estrangeiras no território nacional. Assim, tendo as obras sido descritas, contextualizadas e os seus aspectos gerais discutidos, cabe partir para a questão principal sobre a qual esta dissertação está voltada.

4. ANÁLISE DOS FILMES A PARTIR DA QUESTÃO DE GÊNERO

4.1. Mecanismos da manutenção da dominação masculina: o cinema enquanto tecnologia de gênero e o olhar masculino como uma violência simbólica

Os três filmes analisados neste estudo foram dirigidos por um homem, com equipes majoritariamente masculinas e com uma narrativa⁶² centrada em protagonistas masculinos. Poder-se-ia afirmar que Ruy Guerra realizou estas obras a partir de um olhar masculino. Mas o que realmente se quer dizer com isso? Com o intuito de responder a esta questão, parte-se de uma concepção de olhar a partir de Brasiliense (2017), Mulvey (2011), Kaplan (1983) e John Berger (1999), tendo em vista a noção de cultura visual de Nicholas Mirzoeff (2015) e Amelia Jones (2007), enfatizando a necessidade de sempre contextualizar o olhar em questão.

Como Mirzoeff (2015) elabora, cultura visual pode ser compreendida como “a cultura do visual”, pois envolve o que vemos, o modelo mental que temos de como ver e o que fazemos a partir do que vemos. Porém, a cultura visual também abarca o que está fora de vista: o invisível. Segundo o autor, organizamos uma visão de mundo que é equivalente ao que sabemos e ao que já vivenciamos. Aproximando-se desta perspectiva, John Berger (1999, p. 10) afirma que “a maneira como vemos as coisas é afetada pelo o que sabemos ou pelo que acreditamos”. Em relação a esta questão, Amelia Jones (2003) salienta que, sendo a visualidade um dos principais meios pelo qual o gênero se inscreve culturalmente, a perspectiva feminista é essencial para que seja possível identificar e compreender este fenômeno.

Como Brasiliense (2017) estabelece, o olhar é a principal ferramenta através da qual o cineasta constrói o filme como uma forma de expressão, e é justamente sobre o olhar que a teoria feminista do cinema, em seu início, se atentou – com ênfase, fundamentalmente, no olhar masculino. Por meio de um embasamento na psicanálise freudiana e laciana, Mulvey (2011) atenta para como, entre os prazeres proporcionados pelo cinema, está a escopofilia, que se refere ao prazer de olhar, onde se satisfaz o prazer sexual a partir do ato de olhar. Primeiramente, salienta que a própria experiência de assistir um filme em uma sala de cinema cria a ilusão de uma prática voyeurista, pois “as condições de exibição e as convenções da

⁶² De acordo com Vernet (1995, p. 106), “a narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Assim, em um filme o enunciado é construído a partir de imagens, palavras e sons. Enquanto a história de uma obra fílmica pode ser considerada “aberta” – quando o fim deixa em aberto as possibilidades do que aconteceu ou do que virá a acontecer –, a narrativa sempre possui um final.

narrativa dão ao espectador a ilusão de espreitar um mundo privado” (MULVEY, 2011, p. 122). Em segundo lugar, a autora aponta para como o cinema provoca a escopofilia em sua dimensão narcisista. Utilizando-se da teoria lacaniana da fase do espelho,⁶³ Mulvey (2011) afirma que o cinema convencional provoca no espectador homem a identificação com o protagonista masculino, fazendo com que o compreenda enquanto ego⁶⁴ ideal. Associando estas duas teorias ao cinema, a autora elabora ainda que a construção das personagens femininas pode ser entendida por meio do complexo de castração, concebido por Freud:⁶⁵

[...] em termos psicanalíticos, a figura feminina coloca uma questão mais profunda. Ela também significa algo que o olhar continuamente capta, mas nega: a ausência de um pênis implica uma ameaça de castração e, conseqüentemente, a ausência do prazer. Em última análise, o significado da mulher é a diferença sexual, a ausência notória do pênis, a evidência material na qual se baseia o complexo de castração, essencial para a organização da entrada na ordem simbólica e na lei do pai (MULVEY, 2011, p. 127).

Segundo Chaudhuri (2006), *Prazer visual e cinema narrativo* foi pioneiro no desenvolvimento da teoria feminista do cinema por investigar as respostas dos espectadores homens às imagens de mulheres no cinema, atentando, assim, para a interação entre o espectador e o filme através de uma perspectiva feminista. No entanto, marcada profundamente pela influência da psicanálise, Mulvey (2011) desenvolve a questão da representação feminina no cinema hollywoodiano a partir de uma noção universal de “mulher” e de um ponto de vista a-histórico. Desta forma, como Ferreira (2019) salienta, Mulvey (2011) privilegia a diferença sexual, desconsidera a intersecção entre raça, gênero, classe e sexualidade, e deixa de lado a necessária contextualização histórica. Contudo, Mulvey (2011) publicou o ensaio em 1975, em meio a um contexto no qual categorias de análise ainda estavam se desenvolvendo em relação à emergente teoria feminista. A sua

⁶³ De acordo com Elisabeth Roudinesco e Michel Plon (1998, p. 194), Lacan concebeu a fase do espelho como “um momento psíquico e ontológico da evolução humana, situado entre os primeiros seis e dezoito meses de vida, durante o qual a criança antecipa o domínio sobre sua unidade corporal através de uma identificação com a imagem semelhante e da percepção de sua própria imagem num espelho”. J. Laplanche e J.-B. Pontalis (1983) salientam que a fase do espelho estabelecerá a matriz e o esboço do que viria a ser o ego.

⁶⁴ Como David E. Zimmerman (2001) infere, a literatura psicanalítica trabalha com o termo ego por meio de diferentes concepções, ficando a critério do autor qual definição utilizar. Zimmerman (2001) afirma que Freud determinou o ego enquanto um conjunto de funções e de representações. Teriam dois tipos: o ego-função, e o ego-representação. Sobre ego ideal, o autor o define como uma subestrutura do aparelho psíquico e como o herdeiro do narcisismo original. Para Zimmerman (2001, p. 115), “os mandamentos internos obrigam o sujeito a corresponder, na vida real, às demandas provindas de seus próprios ideais, geralmente impregnados de ilusões narcisistas inalcançáveis”.

⁶⁵ Conforme Laplanche e Pontalis (1983) apontam, o complexo de castração se baseia na fantasia da castração, que é tida como uma resposta à dúvida da criança acerca da diferença anatômica dos sexos, atentando para a presença ou ausência do pênis. Segundo Roudinesco e Plon (1998, p. 105), Freud “denominou complexo de castração o sentimento inconsciente de ameaça experimentado pela criança quando ela constata a diferença anatômica entre os sexos”.

concepção de olhar masculino, envolvendo a ideia de prazer visual, ainda é de extrema relevância para os estudos envolvendo gênero e cinema. Conforme Chaudhuri (2006) infere, a representação de mulheres no cinema como um espetáculo voltado para o olhar masculino ainda permeia a cultura visual.

De acordo com Mulvey (2011), a exposição das mulheres nos filmes se dá de tal forma que são compreendidas como objetos eróticos tanto pelos personagens masculinos do universo diegético⁶⁶ quanto pelos espectadores homens da plateia. Segundo a autora, “as mulheres são simultaneamente olhadas e expostas, com a sua aparência codificada para provocar um forte impacto visual e erótico, de tal maneira que possam ser conotadas com a qualidade de serem olhadas” (MULVEY, 2011, p. 124). A estrutura da narrativa cinematográfica é construída a partir de uma concepção binária de gênero e do padrão heterossexual. Enquanto os homens desempenham papéis ativos, fazendo com que a história avance, as mulheres atuam em papéis passivos, existindo somente em relação a eles e servindo apenas para serem contempladas. Desta maneira, em conformidade com a lógica patriarcal, é o homem que detém o poder sobre a mulher. É neste sentido de poder e posse que Mulvey (2011 p. 124-125) pensa o olhar masculino em relação à representação feminina no cinema: “o determinante olhar masculino projeta a sua fantasia na figura feminina, que é moldada em conformidade [...] ela prende o olhar, representa para o desejo masculino e é dele significado”.

A respeito da aplicação do complexo de castração no cinema, Mulvey (2011) afirma que o cinema se utiliza de dois mecanismos próprios do inconsciente diante da ameaça da castração vinda da ausência do pênis característica da mulher: a escopofilia fetichista e o voyeurismo. Sobre o primeiro, seria a negação da castração e a transformação da ameaça em um fetiche, tornando-a tranquilizadora. Conforme Mulvey (2011, p. 128) estabelece, a escopofilia fetichista “valoriza a beleza física do objeto, transformando-o em algo satisfatório em si mesmo”. Já o segundo seria a desvalorização, punição ou salvação do objeto culpado, no caso, a mulher. Para a autora, o voyeurismo “tem associações com o sadismo: o prazer consiste em eliminar a culpa (imediatamente associada à castração), afirmando controle e subjugando a pessoa culpada através da punição ou do perdão” (MULVEY, 2011, p. 128). A respeito desta questão, Kaplan (1983, p. 53) salienta que “o voyeurismo é marcado pelo

⁶⁶ Como David Bordwell e Kristin Thompson (2004) estabelecem, a diegese é o mundo total da história do filme. Todos os elementos que existem neste mundo construído pelo filme são diegéticos. Já elementos que não existem neste mundo e que não são percebidos pelos personagens, como a trilha sonora, por exemplo, devem ser compreendidos como não diegéticos. Em outras palavras, a diegese pode ser concebida como o universo ficcional de uma narrativa.

sadismo, pois, diretamente vinculado à depreciação, implica o prazer que vem do controle, do domínio ou do castigar a mulher”. Neste sentido, a violência do olhar masculino se encontra justamente na ideia de uma relação de dominação, onde o homem, enquanto dominante, detém o poder em relação à mulher, que é submissa ao seu olhar.

Sobre esta questão, Kaplan (1983, p. 54) afirma que o ato de um homem olhar uma mulher não é algo simples e muito menos neutro, pois “em seu olhar está contido o poder de ação e de posse”. De maneira semelhante, Berger (1999, p. 49) simplifica a dominação masculina e a condição social das mulheres indicando que “os homens atuam e as mulheres aparecem”. Os homens olham as mulheres. As mulheres veem-se sendo olhadas”. Poder-se-ia, então, considerar esta noção de olhar masculino como uma violência simbólica. Segundo Bourdieu (2017), violências simbólicas são aquelas que ocorrem de maneira sutil ou até mesmo invisível às suas próprias vítimas, sendo exercidas “essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento” (BOURDIEU, 2017, p. 7). A eficiência desta violência se baseia no ponto de que “se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação)” (BOURDIEU, 2017, p. 47). Bourdieu (2017) justifica esta questão elaborando que o dominado não dispõe de instrumentos de conhecimento para compreender a dominação a qual está disposto, possuindo apenas instrumentos de conhecimento em comum aos do dominante, fator que indica a incorporação da relação de dominação, o dominado acaba compreendendo a relação como natural.

[...] em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes [...], resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto (BOURDIEU, 2017, p. 47).

Considerando o olhar masculino como uma violência simbólica e compreendendo que através deste são realizadas obras cinematográficas - também voltadas para o olhar masculino -, deve-se relacionar esta questão com a concepção de de Lauretis (2019) sobre o cinema enquanto uma tecnologia de gênero. Baseando-se na teoria foucaultiana, principalmente no que se refere à noção de tecnologia sexual, a autora propõe pensar o gênero como "produto de diferentes tecnologias sociais, como o cinema, por exemplo, e de discursos, epistemologias e práticas críticas institucionalizadas, bem como das práticas da vida cotidiana" (LAURETIS, 2019, p.144). Para de Lauretis (2019), o gênero é tanto "produto quanto processo de um certo número de tecnologias sociais". Em outras palavras, gênero é a sua construção. Pensar o cinema a partir desta perspectiva significa entendê-lo como responsável pela produção de saberes e conhecimentos acerca do gênero. Isto é, os filmes atuam na fabricação e na

legitimação de noções sobre os arranjos de gênero. Acerca deste ponto, de Lauretis (2019) atenta para a questão do público, pois o cinema produz representações de gênero, ao mesmo tempo em que essas representações são interpretadas e reconstruídas subjetivamente pelo espectador (ALVES; COELHO, 2015, p.161). Ademais, os filmes também devem ser entendidos como produtos da construção do gênero. Por esta razão, como a teórica salienta, deve-se conceber as obras fílmicas como testemunhos históricos desta construção.

4.2. *Os cafajestes*

Simultaneamente à efervescência cultural e social que ocorria no Brasil, iniciavam dois momentos fundamentais dos anos 1960 cujos efeitos se estendem até hoje: a “revolução sexual” e o movimento de libertação das mulheres. Sobre o primeiro, diz respeito à introdução da pílula anticoncepcional, desenvolvida e distribuída pelos Estados Unidos. Conforme Joelma Ramso Santana e Silvia Wasse (2016) apontam, a difusão da “pílula” foi responsável por amplos efeitos na dinâmica social. A partir deste medicamento, rompeu-se com a concepção de sexo apenas como reprodução, revolucionando a noção de sexualidade. A pílula anticoncepcional chegou ao Brasil em 1962, mesmo ano do lançamento de *Os cafajestes*. Permitiu que mulheres obtivessem maior controle sobre o próprio corpo e planejassem se gostariam ou não de ter filhos. Já acerca do movimento de libertação das mulheres, este se fortalecia principalmente nos Estados Unidos e, juntamente com outros movimentos sociais – como o movimento negro e o movimento LGBT+⁶⁷ –, lutava para conquistar as reivindicações que defendia.

Quando se aponta que *Os cafajestes* foi produzido a partir de um olhar masculino, está se afirmando que o filme foi realizado a partir de uma lógica patriarcal, onde quem detém o poder é o homem, estando a mulher submissa a ele. Este olhar, como Berger (1999) e Brasiliense (2017) estabelecem, diz respeito a um determinado tempo e espaço. Como será elaborado, *Os cafajestes* foi feito e lançado em um momento bastante peculiar. O Brasil, durante o início dos anos 1960, testemunhou a emergência de movimentos sociais e a ocorrência de eventos que provocaram transformações na ordem de gênero vigente. Normas

⁶⁷ Sabe-se do risco de anacronismo pelo uso desta sigla em relação aos anos 1960, contudo, acredita-se que ela dá conta da diversidade de sujeitos envolvidos no movimento em questão. Porém, atenta-se para o fato que, assim como outros movimentos sociais, não era um grupo homogêneo, havendo divergências e divisões.

sociais e arranjos de gênero que compunham a noção da moral e bons costumes da época passaram a ser desafiados com maior força na arena pública.

Sendo um cinemanovista e, assim, tendo como objetivo retratar a realidade brasileira, Ruy Guerra buscou desenvolver uma crítica à burguesia carioca e ao sistema capitalista, apontando, principalmente, para a questão da reificação como própria do capitalismo. A problematização da condição social feminina na sociedade inexistente na obra. Como testemunho da sociedade que o produziu, a obra apresenta questões bastante relevantes sobre os arranjos de gênero do período, mas deve-se levar em consideração que a película privilegia mulheres cisgêneras, brancas e heterossexuais de classe média alta. Por esta razão, é necessário atentar-se para outras possibilidades de análise da película, como no caso deste estudo, que concebe a objetificação feminina e a violência sexual enquanto aspectos específicos presentes na película.

4.2.1. Introdução à objetificação sexual e à violência contra as mulheres presente no filme

Em sequência à cena em que Jandir parte para casa com a prostituta (Glauce Rocha), a câmera passeia por uma vitrine, enfocando dois manequins femininos (fig.2). Quando ambos estão em seu apartamento, Jandir adianta o horário do seu relógio para fazer com que a mulher vá embora bem mais cedo do que o combinado, “artimanha” que a personagem descobre apenas quando está rua. Esta sequência inicial introduz ao público o tipo de homem que Jandir é: um cafajeste e um explorador de mulher, como a prostituta bem enuncia em meio a xingamentos. A montagem estabelece não só a maneira como Jandir vê a prostituta, como um mero objeto, mas também enuncia a objetificação que as demais personagens femininas sofrerão ao longo do filme. A partir do *frame* abaixo (fig.2), interpreta-se que os dois manequins também podem simbolizar a condição de objetos pela qual, especificamente, Leda e Vilma são concebidas na narrativa.

Figura 2: Cena de Os cafajestes. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Conforme Barbara L. Fredrickson e Tomi-Ann Roberts (1997) elaboram, a objetificação sexual ocorre quando uma mulher é desconsiderada, e o seu corpo, partes do seu corpo ou a sua sexualidade são reduzidos para meros instrumentos que tem como único objetivo servir ao prazer alheio. A mulher, então, não é compreendida para além do seu corpo e este é visto apenas como um objeto sexual a serviço dos outros:

[...] Sexual objectification occurs whenever a woman's body, body parts, or sexual functions are separated out from her person, reduced to the status of mere instruments, or regarded as if they were capable of representing her (Bartky, 1990). In other words, when objectified, women are treated as bodies - and in particular, as bodies that exist for the use and pleasure of others (FREDRICKSON; ROBERTS, 1997, p. 175).

Outro momento que deixa claro o comportamento de Jandir e Vavá em relação às mulheres é a cena em que estão no carro indo em direção ao Cinema Alvorada, local do encontro com Leda. Ao encontrar jovem, que Vavá julga ser “boa pacas”, a assediam em meio a risadas, gritando que ela está usando uma calcinha preta. Não há nenhum tipo de reação vindo da mulher. A câmera acompanha o movimento do carro e capta somente Jandir e Vavá rindo, deixando a mulher fora de quadro. A sua reação diante do assédio não importa. Além de pretender ter um tom cômico, como se o assédio sexual fosse apenas uma brincadeira sem nenhum efeito e consequência sobre a mulher violentada, o momento ocorre de maneira rápida, como uma situação passageira e sem importância. A banalização da violência contra as mulheres percorre o filme todo.

Na primeira cena em que Jandir e Vavá se encontram, os diálogos entre os dois e o revólver mostrado por Vavá indicam ao espectador que algo ruim irá acontecer com Leda, mas não se tem a dimensão do que de fato a espera. Na cena em que os dois homens a estão esperando no cinema e Vavá se esconde no porta-malas, Jandir diz a ele para que não se distraia com o corpo de Leda e, em meio a risadas, Vavá responde que já a viu nua quando bebê em um álbum de fotografias. Também rindo, Jandir diz a Vavá para se divertir, fechando o porta-malas e escondendo a presença deste de Leda. A futura agressão sexual de Leda, de maneira perversa, já é tratada como piada pelos personagens. No momento da chegada de Leda, Jandir, em tom de zombaria, anuncia a Vavá, “inimigo à vista”, deixando claro como os dois a enxergam. Apesar de dar indicações da violência que a personagem irá sofrer, não há construção de nenhuma tensão. Pelo contrário, há novamente um tom cômico, tanto pelas piadas em relação à nudez de Leda, como pela comparação entre o profeta Jonas e Pinóquio⁶⁸ e a presença de um homem, que observa curioso Jandir conversando com o porta-malas do carro. Acerca desta e da cena de assédio acima mencionada, o filme não problematiza o contraste entre a postura debochada dos personagens masculinos e a violência dos seus atos.

Elaborando um breve histórico sobre a violência contra as mulheres no Brasil, Lage e Nader (2012) contextualizam a opressão masculina sobre as mulheres partindo da ideologia patriarcal. Tendo a sua origem no estilo de vida de minorias dominantes, esta ideologia esteve presente desde o período colonial. A partir dela, relações conjugais e familiares eram estruturadas, concedendo ao homem o direito de exercer poder sobre as mulheres, o que justificava a violência praticada contra elas. Segundo as autoras, influenciando todas as outras camadas sociais, a ideologia patriarcal disseminou entre os homens um sentimento de posse sobre o corpo feminino, vinculando o comportamento das mulheres à honra masculina. Por esta razão, era da responsabilidade dos homens “disciplinar e controlar as mulheres da família, sendo legítimo que, para isso, recorressem ao uso da força” (LAGE; NADER, 2012, p. 287). Conforme Lage e Nader (2012) salientam, a dominação masculina foi legitimada pela ideologia patriarcal, institucionalizada e garantida por leis. Este fenômeno assegurou que a violência cometida contra mulheres fosse não apenas justificada, como também normalizada.

Além de refletir-se diretamente na legislação, a ideologia patriarcal banaliza e justifica diversas formas de violência cometidas contra as mulheres, criando na sociedade um sentimento de tolerância, que dificulta ou mesmo impede a punição desses atos, ainda que estejam tipificados como crimes nos códigos penais (LAGE; NADER, 2012, p. 288).

⁶⁸ Quando Jandir está esperando Leda chegar ao local do encontro, com Vavá já escondido no porta-malas, este último fala que está se sentindo que nem o profeta que foi engolido por uma baleia, Jonas. Porém, Jandir, em tom de piada, diz que este profeta é Pinóquio, respondendo esta que Vavá reage irritado.

É justamente essa normalização e tolerância da violência contra as mulheres que se verifica em *Os cafajestes*. Acerca da especificidade desta violência, Lourdes Maria Bandeira (2019, p. 294) aponta que “é pela perspectiva de gênero que se entende o fato de a violência contra as mulheres emergir da questão da alteridade como fundamento distinto de outras violências”. Atentando para a necessidade de se pensar na intersecção de gênero, raça, classe e idade, a autora salienta que esta violência “ocorre motivada pelas expressões de desigualdade baseadas na condição de sexo, a qual começa no universo familiar, em que as relações de gênero se constituem no protótipo de relações hierárquicas” (BANDEIRA, 2019, p. 294). A violência que as personagens femininas sofrem na obra se estende da violência moral à violência sexual. A primeira se refere a qualquer ação que envolva agressão emocional, compreendendo um grande e diverso conjunto “de tipos de gestos, atitudes ou olhares, uma vez que se inscreve no ambiente costumeiro” (BANDEIRA, 2019, p. 303). Já a violência sexual é qualquer ato ou tentativa – desde comentários sexuais a investidas indesejáveis – contra a sexualidade de uma pessoa por meio da coerção. Desta maneira, tendo em vista a violência dirigida às mulheres em *Os cafajestes*, deve-se considerar, como bem enfatiza Bandeira (2019), que a manutenção desse tipo de violência se impõe historicamente sobre os corpos femininos e que relações violentas continuam a existir por conta das relações desiguais de poder que transpassam no cotidiano.

4.1.2. Leda: a mulher leviana deve ser castigada

Além do uso da câmera na mão, a cena de introdução de Leda é realizada a partir da combinação dos dispositivos narrativos de documentário e ficção. A câmera em movimento e a partir de planos mais fechados acompanha a sua caminhada, sob o olhar dos passantes, até o Cinema Alvorada. Todos os olhares direcionados à Leda criam um diferencial, como que realçando a sua beleza. A trilha sonora, um canto “angelical” e delicado, indica certa inocência da personagem diante do que está para acontecer, efeito este que é intensificado pelas badaladas dos sinos de uma igreja pela qual Leda passa. Na primeira metade do filme, Leda veste um conjunto de roupa mais claro, formado por uma blusa listrada meia manga e uma saia midi com pregas. O figurino se assemelha bastante ao da personagem Patricia Franchini (Jean Seberg) de *Acochado* (Jean-Luc Godard/1961). Por meio da figura 3, é possível observar que o plano americano utilizado permite enquadrar parte do corpo de Leda, assim como os olhares direcionados à personagem, o que cria o efeito que realça a sua beleza.

Figura 3: Cena de Os cafajestes. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Além de ser prima de Vavá e Vilma e de ter sido amante do pai desta última, pouco se sabe sobre Leda. Por fazer parte da mesma família de Vavá e Vilma, sabe-se que Leda também pertence à classe média alta. Outro indicativo é o diálogo que ela tem com Jandir quando eles estão indo para a praia. Leda diz não levar a vida muito a sério e ir frequentemente a boates. Como Jandir, ela também demonstra não se importar com as notícias acerca da política da época que são transmitidas no rádio. No instante em que Jandir encontra uma rádio que toca bossa nova, Leda reconhece que se trata de uma composição de Tom Jobim, *Dindi*,⁶⁹ e fica encantada. Esses elementos sutis da personagem servem para incluí-la junto ao grupo de jovens da burguesia carioca que eram alheios à conjuntura político-social do período.

No que diz respeito à sexualidade e à vida pessoal da personagem, duas cenas essenciais oferecem algumas informações. A primeira é quando Leda e Jandir estão indo de carro em direção à praia. Com *Dindi* como elemento diegético e tocando em meio ao diálogo dos dois, Leda comenta sobre a noite em que conheceu Jandir em uma boate. De forma delicada e calma, diz que ele foi grosseiro, o que lhe deu a sensação de que pertencia a ele. Em resposta, Jandir justifica que não havia gostado do sujeito que a acompanhava e depois perguntou se já havia tido relações sexuais com ele. Tendo dito que sim, Jandir lhe rebate com mais uma pergunta: se faz muito tempo que dorme com quem quer. Leda responde que sim. O

⁶⁹ Composta por Tom Jobim e com letra de Aloysio de Oliveira, a canção é datada de 1959. No filme, é utilizada outra versão, interpretada por uma cantora que não foi possível de ser identificada.

diálogo acaba ganhando um caráter de interrogatório sobre a vida pessoal e íntima da personagem. Ademais, Jandir ainda lhe pergunta se ela sabe que vai dormir com ele. Mesmo afirmando que sim, Leda também lhe questiona: “e se eu não quiser?”. Porém, não há resposta. Há um corte para um plano geral do carro seguindo o caminho na estrada. Buscando um clima de suspense, a montagem já deixa implícito que uma situação contra a vontade de Leda virá a acontecer, indicando que o seu consentimento não tem importância para Jandir, aspecto este que está de acordo com a personalidade do personagem.

A segunda cena trata do momento em que já estão na praia. Quando Leda se aproxima de Jandir para lhe mostrar uma estrela do mar, ele segura a sua mão com delicadeza e lhe pergunta sobre a cicatriz que tem em seu pulso, que está tapada por um bracelete que usa. Fica implícito que a personagem já passou por uma tentativa de suicídio e que a causa estaria relacionada à relação amorosa com um homem. Percebe-se o desconforto e o sofrimento de Leda, que se apresenta tensa, com semblante sério e preocupado, e contraindo os ombros conforme Jandir se aproxima dela. Em meio a um jogo do som enquanto elemento diegético e não diegético,⁷⁰ se desenvolve um momento erótico entre Leda e Jandir, com este último a seduzindo e conduzindo o ato, a tocando lentamente. Ocorre neste momento a sugestão de Jandir de que Leda entre no mar nua, dando prosseguimento, assim, para a efetivação do plano.

É bastante significativo que a construção que é realizada sobre a personagem até o momento de sua agressão diz respeito à sua vida sexual e íntima, quase que tendo como objetivo criar uma explicação e justificativa para a violência que viria a sofrer. Tendo em vista os crimes sexuais conforme o Código Penal Brasileiro de 1940, vigente na época, Leda não se encaixaria no que consta como “mulher honesta”, pois como Marluce Dias Fagundes (2018, p. 42) afirma, “o que estava em questão em especial era a conduta das mulheres (ofendidas).” Segundo a autora, o Código Penal apresentava uma forte valorização da virgindade feminina e da violência masculina, com o estupro e demais crimes sexuais “diretamente ligados à honra e à moral” (FAGUNDES, 2018, p. 140). Por esta razão, apesar do delito de estupro⁷¹ não exigir que a mulher agredida fosse virgem, o seu comportamento seria julgado, pois as mulheres “tinham a sua honestidade e moral colocadas à prova”

⁷⁰ Deve-se notar que ao ir lentamente até Leda, Jandir assovia uma melodia, o que significava que esta deve ser compreendida como elemento diegético. Chegando por trás de Leda, Jandir começa a tocá-la, passando a mão sob os seus seios. Porém, quando para com a mão no ombro de Leda, também para de assoviar e a melodia torna-se trilha sonora, portanto, elemento não diegético. Depois, quando os dois se viram um para o outro e parecem que vão se beijar, Jandir volta a assoviar a melodia, tornando-a, mais uma vez, um elemento diegético.

⁷¹ O crime de estupro, conforme o art. 213 do Código Penal Brasileiro de 1940, estava inserido no título “dos crimes contra os costumes”, no capítulo “dos crimes contra a liberdade sexual”.

(FAGUNDES, 2018, p. 140). Portanto, apresentar Leda como uma mulher sexualmente ativa e que se permite ir constantemente a festas logo antes da sua agressão sexual é construir a sua imagem como de uma “mulher leviana”, de acordo com os termos utilizados na época. Segundo Carla Bassanezi (2000), em contraposição à “moça de família” – ou “boa moça” – a “mulher leviana” se dava a liberdade de ter intimidades físicas com homens, sendo classificada pela moral social entre a “moça de família” e a prostituta.

A cena da praia em questão é longa, tendo dezesseis minutos e quarenta e quatro segundos. Por esta razão, optou-se por dividi-la em três partes, com o intuito de melhor analisá-la. Assim, delimitou-se a primeira parte como do momento da chegada dos personagens à praia até o instante em que Leda entra nua no mar. A segunda seria o clímax, marcado pelo início da perseguição de carro, com Vavá fotografando Leda correndo em direção ao automóvel até o término do plano sequência circular. Por fim, a terceira parte trataria do momento após o plano-sequência circular, em que Jandir e Vavá estacionam o carro e Leda vai até eles, ocorrendo o esclarecimento entre os personagens até o corte para a próxima cena.

A primeira parte é composta por sete minutos e catorze segundos, e se dedica à construção da tensão. Jandir dá continuidade à farsa do encontro, seduzindo Leda, enquanto o espectador é lembrado da presença de Vavá no porta-malas. Assim que estacionam, Leda caminha rapidamente em direção à beira-mar. Aproveitando o momento, Jandir se posiciona apoiado na traseira do carro e dá uma batida no porta-malas, avisando Vavá que irá buzinar quando for a hora dele começar a fotografar. A *mise-en-scène* é bastante interessante. A partir de um plano americano, a câmera enquadra Jandir com o porta-malas, onde está Vavá e, em segundo plano, mostra Leda de corpo inteiro molhando os pés no mar (fig.4). A *mise-en-scène* revela, então, justamente essa intenção de construir a tensão, mostrando Leda despreocupada ao fundo, mas deixando em primeiro plano Jandir dialogando com Vavá, criando a expectativa que algo vai acontecer à Leda.

Figura 4: Cena de *Os cafajestes* (1962). Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

A presença de Vavá é reforçada também pelo uso da câmera subjetiva a partir do porta-malas, como se o personagem estivesse observando Leda e Jandir. Outro recurso utilizado dentro da narrativa para alertar o espectador sobre o perigo que Leda corre é o que Bordwell (2004) aponta como *motif*, que seria a repetição de qualquer elemento significante ao longo do filme. Enquanto Leda está olhando o mar, Jandir pergunta a ela se já tirou uma fotografia com o “bumbum” para cima quando bebê, fazendo referência ao seu diálogo anterior com Vavá instantes antes de Leda chegar ao cinema. Se na cena com Jandir e Vavá a referência à foto da infância de Leda é tratada enquanto piada entre os personagens, nesta outra cena a fotografia é trazida novamente por Jandir como uma provocação perversa a Leda – que se mostra apenas confusa com a pergunta – e como uma maneira de lembrar o público sobre a real natureza deste encontro.

O desenrolar dos acontecimentos se dá de maneira lenta, com pouca movimentação da câmera, sendo construído a partir da justaposição de planos abertos e planos fechados. Os planos abertos servem não só para ambientar onde os personagens estão, mas principalmente para mostrar como a praia está deserta. Já os planos fechados, colocando Leda e Jandir em foco, têm como função explorar as expressões dos personagens e salientar a intimidade entre os dois. Porém, é possível observar uma clara diferença entre as expectativas dos

personagens. Enquanto Leda espera um encontro romântico e prazer sexual, Jandir está interessado apenas no desenvolvimento do plano.

A segunda parte inicia com Jandir dirigindo o carro em direção ao mar. É composta por cinco minutos e quarenta e quatro segundos, sendo marcada pela aceleração da cena e o ápice da tensão. É bastante importante que o espectador vê a nudez de Leda junto com Jandir no instante em que termina a contagem e vira de frente para o mar. Porém, apesar de haver um movimento de *zoom-in*⁷² em direção a Leda, apenas a vemos de longe, de costas para a câmera e pouco se vê da sua nudez, estando exposto somente o dorso. Ou seja, no momento em Leda que está consentindo com a situação, a nudez do corpo da personagem é pouquíssimo exibida em tela. Contudo, no instante em que a agressão à Leda inicia, o seu corpo é exposto ao extremo.

A percussão presente na trilha acentua a tensão. A partir do momento em que Leda cai exausta na beira do mar, sendo o seu corpo coberto pela maré, a trilha chega ao fim. A cena segue a partir de um plano médio de Leda, com a câmera em um ângulo diagonal em relação ao seu corpo, colaborando para com a sensação de desequilíbrio e de perturbação. Neste instante, a banda sonora passa a ser composta pelo som do motor e da buzina do carro, pelos gritos e risadas de Vavá e pelo som do mar. Estes elementos sonoros fazem com que o espectador se ambiente ainda mais na cena, fazendo com que a sensação de desconforto se torne ainda maior.

O ritmo frenético das buzinas de Jandir e as risadas de Vavá indicam o sadismo dos personagens, que passam a cercar Leda com o carro. Novamente com a câmera subjetiva, este momento é realizado a partir de um plano-sequência⁷³ de, aproximadamente, quatro minutos, iniciado por um *travelling* circular.⁷⁴ O movimento circular da câmera remete à ideia de caça, já que o carro está cercando a personagem, encurralando-a. No *frame* abaixo (fig.5), observa-se que o plano geral, mostrando o território vazio, denota como a personagem está completamente sozinha diante dos seus agressores. A posição acuada de Leda e o gesto que faz em tentativa de esconder a sua nudez enfatizam o quão vulnerável ela está. Sobre esta questão é possível traçar um paralelo com a diferenciação que Berger (1999) elabora entre nu e nudez. Para o autor, estar despido é ser quem nós somos. Neste caso, a nudez revela a si

⁷² *Zoom* equivale ao movimento da objetiva. Por meio da lente do tipo *zoom* alterar o ângulo visual durante a filmagem. *Zoom-in* seria quando há a aproximação em direção à imagem, e *zoom-out* o afastamento.

⁷³ Plano-sequência pode ser compreendido como um plano longo que equivale a uma sequência onde ocorre a sucessão de acontecimentos.

⁷⁴ *Travelling* é o movimento a partir do qual a câmera se desloca em qualquer direção.

mesma. Porém, “estar nu é ser visto despido por outros e contudo não ser reconhecido como quem se é” (BERGER, 1999, p. 56). A concepção de Berger (1999) acerca do nu se aproxima da teoria da objetificação de Barbara L. Fredrickson e Tomi-Ann Roberts (1997). Assim, partindo dos três autores, poder-se-ia afirmar que Leda é desconsiderada enquanto pessoa e tem o seu corpo e a sua nudez utilizados por Jandir e Vavá como um meio para violentá-la. Além deste aspecto, a maneira como a personagem se posiciona para tapar os seios e a vagina indica o seu pavor diante da humilhação e degradação às quais está exposta.

Figura 5: Cena de *Os cafajestes*. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Enquadrando o corpo inteiro de Leda, inicialmente por meio de um plano geral, a câmera se aproxima consideravelmente da personagem a partir do *zoom*, ao ponto de desfocar em certos instantes, o que cria um efeito claustrofóbico. A câmera na mão causa agonia por tremer constantemente, sendo responsável pela sensação de instabilidade. O corpo de Leda é extremamente explorado pela câmera, tornando-se completamente erotizado (fig.6). Em contraponto à imagem, o som auxilia na manutenção da tensão, colaborando para que o erotismo não seja facilmente percebido. A própria forma como Leda se movimenta acentua a erotização de sua nudez. Caída na areia, passa a rolar de um lado pro outro lentamente. Se contorcendo, tenta levantar. O plano sequência termina com um plano estático de Leda, com os braços erguidos em direção à câmera, como que suplicando por ajuda. O plano estático estaria fazendo referência à fotografia tirada por Vavá.

Figura 6: Cena de *Os cafajestes*. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

A respeito da terceira e última parte da cena da praia, após o plano estático de Leda, há um corte que segue para um plano geral, enquadrando Leda caída e exausta. A partir da câmera subjetiva, o carro se distancia da personagem dando ré, deixando visíveis as marcas dos pneus do automóvel na areia, indicando o rastro da perseguição. O próximo corte parte para uma justaposição de plano das roupas e dos objetos de Leda sendo jogados do carro. Interpreta-se tal momento como uma referência à própria situação de descarte da personagem que, após ter sido usada, não teria mais utilidade.

Pensando na ideia de objetificação para além de Fredrickson e Roberts (1997), pode-se considerar Bourdieu (2017), que afirma que a violência contra as mulheres ocorre também quando são reduzidas a objetos no intuito de servirem aos interesses dos homens. Neste sentido, o autor analisa como as mulheres são utilizadas como instrumentos simbólicos da política masculina com o objetivo de elaborar relações entre os homens, produzindo e reproduzindo capital simbólico, cultural e econômico. Em outras palavras, da mesma maneira que Leda foi objetificada sexualmente por seu ex-amante que a largou, ela também é objetificada pelos personagens masculinos, que a utilizam como um meio para chegarem a um fim. Vavá pretende trocar as fotografias de Leda por uma quantia em dinheiro para poder salvar o banco do seu pai de ir da falência. Já Jandir oferece a sua ajuda no plano em troca do conversível de Vavá. Posteriormente, tendo em vista recuperar as suas fotos, até mesmo Leda objetificaria Vilma, elaborando um novo plano, agora com esta última como vítima.

Acerca do plano de Jandir e Vavá, tem-se como base a desvalorização da personagem por meio da exposição e da exploração do seu corpo. Entretanto, Leda conta que seu amante a deixou e não irá se importar com as fotografias. Isto é, por não estar mais com Leda, pouco importaria ao homem se a reputação da antiga amante fosse difamada, pois não iria atingir a sua própria. Lembrando que, neste caso, trata-se também de sua sobrinha. Desta forma, percebe-se como a personagem reconhece e reproduz essa desvalorização de si mesma, compactuando, mesmo que inconscientemente, com a violência gerada pela ordem de gênero da sociedade brasileira. Esta questão está diretamente relacionada com o que Bourdieu (2017) aponta como o valor simbólico associado às mulheres. Segundo o autor, este valor deve ser protegido da ofensa e da suspeita. A virgindade e a manutenção de uma boa reputação seriam meios para essa proteção.

Quando a aquisição do capital simbólico e do capital social constitui, de certo modo, a única forma possível de acumulação, as mulheres são valores que é preciso conservar ao abrigo da ofensa e da suspeita; valores que, investidos nas trocas, podem produzir alianças, isto é, capital social e aliados prestigiosos, isto é, capital simbólico. Na medida em que o valor dessas alianças, e portanto o lucro simbólico que elas podem trazer, depende, por um lado, do valor simbólico das mulheres disponíveis para a troca, isto é, de sua reputação e sobretudo da sua castidade [...] (BOURDIEU, 2017, p. 58).

Logo quando os homens estacionam, Vavá demonstra estar feliz e, em tom de deboche, faz analogias de caça e presa em relação à personagem. Primeiramente, enuncia “como dizem os filósofos modernos, uma lebre é uma lebre, [e] é sempre uma lebre”. Esta fala pode também ser associada à noção do período de que os arranjos de gênero seriam marcados por um caráter natural e permanente. Em outras palavras, Vavá estaria afirmando a condição social de Leda enquanto mulher e a sujeição característica desta condição. Os planos em que Vavá fala são intercalados com *close-ups* de Leda chorando e tentando se recuperar. A imagem indica nitidamente a perversão do personagem diante do sofrimento de Leda. Ademais, falando sobre a sua felicidade diante da situação, Vavá pontua todos os bens materiais que irá conseguir em função da chantagem, afirmando que tudo o que ele quer está dentro da máquina fotográfica, “como um passarinho preso na gaiola”.

Ao tratar da ordem de gênero da sociedade brasileira, fundamenta-se a análise nas concepções de Connell e Pearse (2016). Como foi visto na introdução, concebe-se gênero como uma estrutura social de longa duração. A ordem de gênero se trataria dos padrões maiores dos arranjos de gênero de uma determinada sociedade. Já os arranjos de gênero seriam formados por concepções sobre os comportamentos adequados às mulheres e aos homens. Constantemente, por serem tão familiares, os arranjos de gênero são entendidos e defendidos como naturais. Ademais, deve-se atentar para o caráter relacional do conceito de

gênero, pois como Connell e Pearse (2016, p. 47) salientam, “gênero é uma questão de relações sociais dentro das quais indivíduos e grupos atuam”.

[...] A manutenção de padrões amplamente difundidos entre relações sociais é o que a teoria social chama de “estrutura”. Nesse sentido, o gênero deve ser entendido como uma estrutura social. Não é uma expressão da biologia, nem uma dicotomia fixa na vida ou no caráter humano. É um padrão em nossos arranjos sociais, e as atividades do cotidiano são formatadas por esse padrão (CONNELL; PEARSE, 2015, p. 47).

Em entrevista concedida ao *Canal Curta!*, Ruy Guerra afirmou que utilizou a câmera subjetiva com o intuito de criar no espectador a sensação de que estaria participando da ação contra Leda, buscando uma tomada de consciência do público sobre o horror da violência praticada. Porém, apesar da intenção do cineasta, a câmera não estabelece uma relação de empatia pela personagem; isto é, a cena não é realizada a partir do ponto de vista de Leda, que é quem sofre a agressão, mas sim dos agressores. Este aspecto apenas reforça a violência praticada contra Leda de uma forma extremamente agressiva. O que está estabelecido é a ideia de “câmera-arma”. Segundo Carlos Eduardo Pinto de Pinto (2013, p. 156), a narrativa apresenta aspectos que “parecem querer discutir o status da fotografia na existência humana, sobretudo o alcance de sua força como elemento de coerção”. Concorda-se com o autor sobre como a câmera fotográfica é associada a uma arma de fogo e como é levantada pela narrativa a potencialidade da fotografia como um instrumento de opressão, principalmente em relação às mulheres. A respeito do primeiro ponto, pode-se utilizar como exemplo a cena em que Vavá lê o horóscopo para Jandir e diz que os nativos de leão devem estar atentos a acidentes com armas de fogo, ao que Jandir rebate perguntando se Leda é de leão.

Referente ao segundo ponto colocado, a cena em que Jandir, Leda e Vavá estão em um gramado exemplifica perfeitamente. No momento em que Leda começa a sugerir que o mesmo plano seja realizado com Vilma, Jandir apaga um cigarro em uma fotografia onde consta o rosto de uma mulher (fig.7). No instante em que este ato é realizado, tem-se como som não diegético o grito de uma mulher. A montagem estabelece o perigo que Vilma agora corre, pois a cena seguinte é justamente a da sua introdução, com a voz *over* dos outros três personagens discutindo o novo plano. Ademais, a relação entre fotografia e violência é feita novamente na cena em que os quatro personagens estão no carro, indo em direção às dunas e Jandir, provocando Vavá sobre sua insegurança, fala que “não é nada demais, fotografia não arranca pedaço de ninguém”. Além de ser possível considerar o comentário de Jandir irônico, deve-se atentar para como indica a indiferença do personagem diante da violência que exerce.

Figura 7: Cena de *Os cafajestes*. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

No *frame* acima (fig.7), tem-se o plano em que Jandir apaga o cigarro em uma fotografia rasgada do rosto de uma mulher. Deve-se atentar para o simbolismo presente. Interpreta-se que indica que a violência contra as mulheres é tão habitual para Jandir quanto apagar um cigarro, aspecto que pode ser observado a partir da indiferença do personagem diante das agressões pelas quais é responsável. O fato do grito em *over* ser um som não diegético evidencia a dor causada por Jandir, mas que ele mesmo não percebe ou escolhe ignorar. Outra forma de pensar este momento da cena é compreendê-lo enquanto um indicativo da violência que Jandir e Vavá pretendem cometer contra as personagens femininas a partir do uso de imagens.

No curso *O Trabalho de Ruy Guerra*, realizado pela *Mostra Internacional de Cinema de São Paulo* em outubro de 2020, Ruy Guerra declarou que buscou quebrar o erotismo da cena, centrado na nudez de Norma Bengell, por meio da saturação do tempo da cena. Seria desta maneira que o espectador compreenderia a violência sofrida por Leda. Comentou que a longa duração foi decidida também tendo em mente a censura, buscando impossibilitar os censores de cortar qualquer momento, pois senão o filme perderia o sentido. A extensão da cena em conjunto com a banda sonora realmente prolonga a sensação de incômodo e agonia. Todavia, a cena do estupro da personagem foi toda centrada na exibição do seu corpo, que é compreendido apenas como um “objeto erótico”. Ademais, no instante em que Ruy Guerra utiliza a saturação do tempo para romper com o erotismo da cena, deixa implícito que estava

considerando apenas o público masculino heterossexual. O público feminino e o impacto da violência causado pela cena para este são desconsiderados.

Sobre as fotos “comprometedoras” de Leda, estas são, na verdade, a prova da violência sexual que sofreu. Porém, tendo em vista a cultura do estupro vigente da época – como ainda vigente atualmente –, não importam os meios pelos quais as fotografias foram tiradas. O que importa é que Leda aparece nua e como isso vai contra a moral e os bons costumes em voga. Entra-se aí em uma interessante contradição. Da mesma forma que *Os cafajestes* foi amplamente criticado e perseguido pela censura por ser julgado como um atentado à moral e os bons costumes, também apresenta, mesmo que de modo sutil, como estes estão perpetuados na sociedade. Além disto, a publicidade do filme, responsável pelo sucesso de bilheteria, centrou-se na associação entre sexo e violência.

O filme trata a agressão sofrida por Leda como o momento da perda da sua inocência. Esta questão pode ser vista, primeiramente, pelo som. Quando Leda aparece em cena pela primeira vez, é acompanhada de um canto específico, que a acompanha até a sua chegada ao encontro de Jandir no cinema e novamente quando está no mar nua. No instante que Jandir dá início ao plano na praia, não se ouve mais o tema da personagem. Pinto (2013) argumenta que a cena em que Jandir, junto de Vavá e Leda no carro, dão passagem para um grupo de pessoas com um caixão branco, que indica o falecimento de uma mulher virgem, poderia tratar da morte da própria inocência de Leda. Em segundo lugar, esta perda ainda pode ser observada através da mudança de comportamento da personagem, que passa a demonstrar crueldade, já que negocia com Jandir uma maneira de obter as suas fotos, organizando o mesmo plano do qual foi vítima com Vilma como o novo alvo. Salienta-se que, quando está em Cabo Frio, além de estar com outra roupa, o tom do seu figurino se torna mais escuro, o que também indicaria esta transformação no comportamento de Leda.

4.2.3. Vilma: nem "a moça de família" é uma mulher honesta

Marcada pela descontinuidade temporal, a cena de introdução de Vilma se dá no momento em que é mencionada por Leda como uma “vítima em potencial” para a chantagem de Jandir e Vavá. Vilma aparece caminhando nos rochedos da praia em Cabo Frio. Usa um biquíni e encontra-se com os cabelos molhados. Em voz *over*, Leda, Jandir e Vavá dialogam, organizando o novo plano sob a orientação de Leda. Conforme os personagens vão discutindo, a câmera segue os movimentos de Vilma. Com planos mais fechados, a câmera

vai se distanciando e ambientando melhor o local onde Vilma está, permitindo que todo o seu corpo seja visto. Se a inocência de Leda era apresentada por meio de um canto, a inocência de Vilma em relação à situação é construída a partir do uso da voz *over*. Desta maneira, ao mesmo tempo em que uma violência sexual contra a personagem é planejada em voz *over*, o seu corpo, o principal alvo, é exibido para o espectador. A cena introdutória de Vilma é feita por planos fechados do seu rosto, o que serve para enfatizar a sua beleza, mesma estratégia utilizada para a inserção da personagem Leda. Sobre a figura 8, deve-se atentar para o apelo erótico que caracteriza a cena.

Figura 8: Cena de Os cafajestes. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Em comparação a Leda, o espectador sabe ainda menos sobre Vilma. Além do fato de possuir uma residência em Cabo Frio, a única informação sobre a personagem é relativa à sua vida sexual. É sexualmente ativa e já esteve com mais de um homem. Outra questão pode ser observada a partir da maneira pela qual é tratada por Vavá e por Leda: no momento em que Vilma é introduzida na narrativa, fica claro o desconforto de Vavá em envolvê-la no plano e em fazer-lhe algum mal. Ambos foram criados bastante próximos e fica subentendido que possuem uma boa relação. Ao longo da narrativa, Vavá revela ser apaixonado pela prima. Já sobre a relação entre Vilma e Leda, interpreta-se que, além das duas não serem próximas, Leda sente raiva de Vilma, ou não a teria sugerido como uma vítima em potencial. Na sequência do estupro de Vilma, no momento em que Jandir a puxa à força do carro, Leda diz

para Vilma em tom de deboche: “tá na hora do seu número”. Esta fala de Leda, por mais breve que seja, é carregada de violência e demonstra o desgosto de Leda por Vilma.

Pode-se interpretar que enquanto Leda é tratada como uma “mulher leviana”, Vilma é vista como uma “mulher de família”, por mais que suas ações se aproximassem do primeiro rótulo, conforme a concepção de Bassanezi (2000). Como a autora aponta, algumas mulheres conseguiam esconder os seus atos e permanecerem respeitadas. Talvez seja daí a origem do ódio de Leda em relação à prima. Apesar das duas desafiarem as normas da época, Leda é quem sofre as consequências, sendo desrespeitada por Vavá constantemente, o que talvez enuncie a forma pela qual a personagem é tratada pelo resto da família, já que o caso com o seu tio não aparentava ser um segredo, pois era do conhecimento tanto de Vavá como de Vilma.

Diretamente relacionada à questão da moral da época vinculada ao comportamento feminino, tem-se a cena da estátua em Cabo Frio. A cena inicia com um plano fechado da estátua de uma mulher e conforme vai abrindo, a câmera realiza um movimento suave de giro para a direita, mostrando que a estátua está completamente torta. Em voz *over*, Leda diz que há uma lenda local que afirma que a estátua irá acabar de cair quando uma mulher honesta passar por ela. Em resposta, Jandir ironiza que cada terra tem a torre de Pisa que merece. Pode-se interpretar esta cena como uma crítica ao caráter tortuoso da moral burguesa do período em relação ao comportamento feminino. Isto é, por mais que houvesse regras sociais rígidas sobre como as mulheres da classe média alta deviam se portar, também ocorria à subversão destas. Tendo em vista que há uma cena anterior a esta em que Vilma passa pela estátua, fica implícito que tanto ela quanto Leda não são consideradas, dentro dos padrões da época, “mulheres honestas”.

Apesar de a expressão “mulher honesta” constar nos Códigos Civil e Penal vigentes da época – Código Civil de 1916 e Código Penal de 1940 –, o termo não é explicado.⁷⁵ Porém, Iáris Ramalho Cortês (2012) salienta que a noção de honestidade era compreendida por ângulos diferentes quando relacionada à homens e à mulheres. Segundo a autora, um homem era considerado honesto quando não praticava atos ilícitos no espaço público. Em contraponto, uma “mulher era considerada ‘honestas’ em razão de sua pureza, discricção, vida sexual restrita ao casamento, ou seja, era avaliada por sua vida privada” (CORTÊS, 2012, p. 266). Esta questão está diretamente associada ao que Lage e Nader (2012) concebem como a

⁷⁵ Como Lage e Nader (2012) afirmam, o termo “mulher honesta” permaneceu no Código Penal de 1940, onde constava nos artigos 215 e 216, até 2003, ano em que foi banido da legislação em decorrência das comemorações do 25 de novembro, dia internacional da não violência contra a mulher.

dupla moral sexual característica do período. Esta era “permissiva para com os homens e repressiva com as mulheres – atrelava a honestidade da mulher à sua conduta sexual” (LAGE; NADER, 2012, p. 287). Caso uma mulher desafiasse este padrão – ou, em outras palavras, este arranjo do gênero –, não era mais concebida como “honesta” e seja qual fosse a razão para tal, isso poderia ser utilizado como justificativa para violentar esta mulher com o intuito de discipliná-la, colocando a mesma como culpada das agressões que sofreria. Este é um importante e infeliz exemplo da opressão causada pela ordem do gênero.

A sequência do estupro de Vilma é formada por duas cenas. A primeira tem duração de cerca de três minutos. A ação ocorre de maneira rápida, com a câmera seguindo o movimento dos personagens e com a trilha sonora marcada por uma percussão e uma momentânea batida de um baixo. Identifica-se o uso de planos mais abertos e da câmera objetiva, o que cria certo distanciamento diante da ação. Desta vez, Jandir tira Vilma do carro à força, pegando-a pelo braço, agressão da qual ela tenta escapar. Conforme Vilma luta contra Jandir e os dois caem duna abaixo, Leda e Vavá apenas olham apreensivos. Com exceção do primeiro plano da cena, em que chegam ao local, os quatro depois não são mais enquadrados juntos. Inicialmente, há uma justaposição dos planos com Jandir agredindo Vilma e dos planos de Leda e Vavá os observando, mas sempre com o olhar em direção para o que está fora do quadro. Nos momentos em que Leda e Vavá permanecem olhando o que está ocorrendo, é utilizado o *contra-Plongée*,⁷⁶ que denota a posição de dominância que ocupam, o que pode ser interpretado também como uma forma de mostrá-los também como agressores tanto quanto Jandir. Já nos instantes em que Vilma está lutando contra Jandir, é feito o uso do *Plongée*,⁷⁷ o que evidencia a vulnerabilidade da personagem e a violência pela qual está sofrendo. Desta cena, corta-se para o plano geral de uma paisagem que, do entardecer para o anoitecer, indica uma elipse temporal.

⁷⁶ Equivale à altura do ângulo da câmera quando esta está abaixo do nível dos olhos, direcionada para cima. O termo teria o sentido de “contra-mergulho”.

⁷⁷ Corresponde à altura do ângulo da câmera que está posicionada acima do nível dos olhos, direcionada para baixo. O termo significa “mergulho”.

Figura 9: Cena de *Os cafajestes*. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

O *frame* acima (fig.9) trata do momento em que Vavá desce da duna para fotografar Vilma, com Leda observando tudo de cima. O uso do *Plongée* com Leda em primeiro plano diante dos demais personagens denota a posição de poder na qual está em relação à Vilma, o que evidencia sua participação na agressão sexual. A postura de Leda, que segura os cotovelos, revela a sua tensão por conta do abuso que presencia. Os passos marcados na areia indicam o percurso da violência sofrida por Vilma, que tenta se libertar de Jandir. Já Vavá, encontra-se de frente para estes dois últimos, mostrando-se incomodado, mas ainda passivo no que diz respeito à agressão da prima.

Já a segunda cena, tem duração de dois minutos. Inicia com um primeiro plano de Leda olhando para fora do quadro, onde ocorre a agressão contra Vilma. Como se percebesse que anoiteceu e se dando conta que Jandir pretende dar continuidade ao estupro de Vilma, Leda deixa de observar a ação e se encaminha para outra direção. Em sequência, corta-se para Jandir jogando bruscamente Vilma na areia, para perto de Vavá. Jandir mostra-se completamente frustrado pela situação, pois a câmera quebrou quando Vavá havia a arremessado anteriormente, recusando-se a fotografar Vilma. Enquanto Jandir e Vavá iniciam uma discussão, Vilma encontra-se completamente exausta no chão, com o seu vestido rasgado e os seus seios e os seus glúteos desnudos. Com respiração ofegante e buscando forças para se levantar, a personagem olha com raiva para cada um dos seus abusadores fixamente. Jandir provoca Vavá para que estupe Vilma, violência que este se recusa a cometer.

Ao passo que os dois personagens masculinos se posicionam em primeiro plano, Vilma está ao fundo, em segundo plano (fig. 10). Através da luz de fundo (*backlighting*), aparecem apenas as silhuetas de ambos. A iluminação desta cena é bastante relevante, pois criou um efeito que remete diretamente ao voyeurismo e à noção de prazer visual analisados por Mulvey (2012). Com as silhuetas dos personagens masculinos em primeiro plano e Leda caída em segundo, o corpo da personagem parece estar em uma proporção maior em relação aos homens que a olham, dando a impressão de se tratar de dois homens assistindo a cena no cinema. O foco está no corpo erotizado de Vilma. A objetificação se faz presente novamente. Observa-se como a *mise en scène* evidencia a própria condição social das mulheres no filme: elas são secundárias, são o plano de fundo da história e acabam sendo reduzidas ao seu próprio corpo. Já em relação ao comportamento dos personagens na cena, salienta-se a presença de um humor sádico por parte de Jandir. Conforme Vilma vai mudando de posição, enquanto tenta se recuperar, e a câmera continua explorando o seu corpo, ele a assedia constantemente, realizando “elogios” à sua forma física.

Figura 10: Cena de *Os cafajestes*. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

A sequência de Vilma e Vavá, posterior à cena acima analisada, revela aspectos significativos da relação dos dois. Inicialmente, enquadrados por meio de um primeiro plano, conversam lado a lado. O plano mais fechado denota a intimidade entre os personagens. O

diálogo é acompanhado de um jogo de luz e da utilização do falso *raccord*,⁷⁸ já que a cada corte, os personagens trocam de lugar, com a luz se direcionando apenas no rosto de quem se encontra à esquerda, deixando o outro na escuridão. Vilma menospreza Vavá pela sua mediocridade, afirmando que ele nunca alcançou nada por conta própria. Porém, ele explica que é justamente por esta razão – provar que é capaz de realizar algo sozinho – que ele quer o dinheiro para salvar o banco do pai, mas que só irá conseguir este objetivo utilizando-se dela como “intermediária”. Porém, Vilma salienta que ela nunca ficou e nem ficará com Vavá.

No momento em que Vilma sobe na duna e Vavá a segura pelo tornozelo (fig. 11), ela o seduz, levantando parte do vestido, mostrando as pernas, e dizendo: “enquanto você pedir, não consegue [conseguirá] nada. Vamos! Uma vez na vida, coragem!”. Porém, Vavá a derruba e implora que ela apenas minta para Jandir que ele a estuprou, o que ela responde jogando areia em seu rosto e o chamando de covarde. Observando a figura 11, é possível identificar que a cena é filmada com a câmera na diagonal, o que remete o desequilíbrio da situação e a tensão entre os personagens. A posição na qual Vavá está, deitado na areia e abaixo de Vilma, sugere a sua inferioridade em relação à personagem. A provocação de Vilma em relação a Vavá para que ele a estupe, como se fosse um ato de virilidade e coragem, corrobora com a ideia da sexualidade masculina agressiva e o comportamento feminino submisso enquanto dados “naturais”, conforme apontado por Carla Cristina Garcia (2018). O fato de Vilma seduzir e provocar Vavá corrobora com a ideia da lógica patriarcal presente na ordem de gênero brasileira que a vítima de estupro pediu pela violência que sofreu. Além deste ponto, Vavá ser tratado como um covarde por se recusar a violentar Vilma novamente, tanto por ela mesma como por Jandir, é outro exemplo de como *Os cafajestes* reforça a lógica patriarcal e a associação entre virilidade e violência.

⁷⁸ Primeiramente, *raccord* se refere à noção de continuidade na sucessão de planos, isto é, na montagem. Está diretamente associado à ideia da transparência e da montagem invisível. Já o falso *raccord* diz respeito a qualquer erro proposital relativo à continuidade na mudança de plano. Porém, como Aumont e Marie (2006) salientam, o falso *raccord* continua sendo um *raccord*, pois não prejudica a compreensão da história e, assim, garante uma continuidade mínima da narrativa.

Figura 11: Cena de *Os cafajestes*. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

De acordo com Bourdieu (2017), a noção de virilidade está relacionada à ideia de virilidade física, principalmente no que diz respeito à comprovação da potência sexual. Como Lia Zanotta Machado (1998) coloca, o estupro é compreendido como um ato viril. Acerca desta questão, Key Carla March (2017) aponta o estupro como uma afirmação do poder masculino, demonstrada através “do controle sobre um corpo que não lhe pode ser negado” (MARCH, 2017, p. 99), resultando, assim, em uma agressão física e psicológica realizada por meio sexual. Para a autora, o estupro reorganiza o sexo enquanto uma arma. Em outras palavras, a violência sexual é utilizada como uma maneira dos homens reafirmarem o seu poder social sob as mulheres. Conforme Machado (1998, p. 253) salienta, a relação entre virilidade e violência se baseia em como “a virilidade aparece fundada na sexualidade masculina vivida como restauração contínua pela imposição de força, do seu lugar hierarquicamente esperado como superior e como realização de uma sexualidade naturalizada onde o objeto é a mulher”.

Esta noção de virilidade além de seguir a lógica patriarcal, é utilizada como um meio para reforçá-la, pois conforme hooks (2004) salienta, a violência serve como um instrumento para fortalecer e doutrinar a aceitação do patriarcado. Pensando na questão da masculinidade, hooks (2004) elabora como o patriarcado exige dos homens que eles sejam violentos e emocionalmente distantes, os negando acesso total à liberdade de escolhas. Como Connell e Pearse (2015, p. 35) apontam, “os homens estão desproporcionalmente envolvidos em

situações de violência parcialmente porque são preparados para isso”. Para as autoras, demonstrar ser capaz de perpetrar atos violentos torna-se um recurso social. Por esta razão, é extremamente difícil para que homens se rebelem contra o patriarcado. Desta forma, considerando hooks (2004), é possível afirmar que os personagens masculinos de *Os cafajestes* seguem um modelo de masculinidade patriarcal. Jandir e Vavá usam a violência e se apoderam do corpo de Leda e Vilma para alcançarem os seus objetivos e para reafirmar o seu poder sobre elas. Ademais, em diversos momentos os dois desafiam a virilidade um do outro, que está sempre à prova, com o ideal de “ser macho” relacionado constantemente com um comportamento agressivo frente às mulheres.

4.2.4. Crítica ao capitalismo a partir do reforço da dominação masculina

A última cena de Leda trata do momento em que é deixada por Jandir em sua casa e caminha até uma fonte, onde ela senta e fica olhando seu reflexo na água (fig. 12). A cena pode ser concebida como uma referência ao mito de Narciso e pensada a partir da relação entre narcisismo e capitalismo.⁷⁹ Sem se aprofundar nas complexidades tanto da psicanálise quanto do marxismo, pode-se apontar de maneira bastante simplificada que o capitalismo condiciona os sujeitos a se afogarem, a se perderem em si mesmos por meio da alienação. Além desta questão, há ainda o ponto levantado por Berger (1999) em relação a pinturas do renascimento, que tinham o espelho muitas vezes como símbolo da vaidade da mulher.

Porém, é interessante observar que, se na primeira cena em que aparece Leda é alvo de diversos olhares na rua, em sua última cena ela está olhando para si mesma por meio do seu reflexo. Após a violência sexual que sofreu e o estupro do qual ela mesma participou, Leda encontra-se sozinha com ela mesma, regressando aos eventos traumáticos que experienciou. No entanto, como já mencionado, o trauma do estupro experienciado pelas personagens femininas não é uma questão trabalhada pela obra. A película não se propõe a problematizar a violência sofrida tanto por Leda como por Vilma. *Os cafajestes* é sobre Jandir. O filme inicia explorando o ambiente deste personagem e a primeira cena de ficção é com ele, assim como a última cena. Ou seja, o filme inicia e termina com Jandir.

⁷⁹ Sobre, ver SILVEIRA (1990).

Figura 12: Cena de *Os cafajestes*. Produção: Magnus Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Ruy Guerra apresenta a burguesia carioca como corrompida e vazia. A moral e os bons costumes defendidos pela “família tradicional brasileira” são desafiados a partir das relações de incesto praticadas pela família de Vavá, Leda e Vilma, pelo consumo de drogas e pela exposição de violência, sexo e nudez. Apesar da crítica ao capitalismo se centrar na reificação, o filme, apresentando aspectos dos arranjos de gênero do período, segue a lógica patriarcal característica da sociedade brasileira. Considerando apenas o sistema capitalista, Ruy Guerra não problematiza a direta ligação entre este e o domínio masculino. Visando repensar o desenvolvimento do capitalismo através de uma perspectiva feminista, Silvia Federici (2017) analisa a acumulação primitiva a partir das transformações que esta principiou na posição social das mulheres e na produção da força de trabalho. De acordo com a autora, a caça às bruxas – enquanto uma guerra contra as mulheres e junto com o tráfico de escravos e os cercamentos – “constituiu um aspecto central da acumulação e da formação do proletariado moderno, tanto na Europa como no Novo Mundo” (FEDERICI, 2017, p. 30). Por esta razão então, deve ser compreendida como “tão importante para o desenvolvimento do capitalismo quanto a colonização e a expropriação do campesinato europeu de suas terras” (FEDERICI, 2017, p. 26). Por conseguinte, Federici (2017) salienta que o capitalismo está associado diretamente ao racismo e ao sexismo:

[...] o capitalismo, enquanto sistema econômico-social, está necessariamente ligado ao racismo e ao sexismo. O capitalismo precisa justificar e mistificar as contradições incrustadas em suas relações sociais – a promessa de liberdade frente à realidade da coação generalizada, e a promessa de prosperidade frente à realidade de penúria

generalizada – difamando a “natureza” daqueles a quem explora: mulheres, sujeitos coloniais, descendentes de escravos africanos, imigrantes deslocados pela globalização (FEDERICI, 2017, p. 37).

Pensando no caso brasileiro, Neuma Aguiar (2002) elabora como o patriarcado, enquanto um sistema de dominação, “incorpora as dimensões da sexualidade, da reprodução e da relação entre homens e mulheres no contexto de um sistema escravista”. Baseando-se na obra de Jeni Vaitsman, *Flexíveis e plurais: identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*, Aguiar (2002) aponta como o processo de modernização foi responsável por uma nova modalidade de patriarcado, criando a noção da família patriarcal burguesa.

[...] a família burguesa, de fato, é uma família patriarcal. Com a separação entre casa e trabalho, inaugura-se a divisão do sexual e do trabalho, com especialização das funções de provisão da casa e de cuidados com os filhos. O processo de modernização brasileiro, portanto, inaugura uma nova modalidade de patriarcado. A concepção de uma família patriarcal burguesa, portanto, permite explicar porque o desenvolvimento capitalista e a industrialização geram iniquidades de gênero. Transformações sociais em ampla escala, incluindo-se nestas o processo de urbanização, têm sido apontadas como responsáveis pela criação de novos conceitos de intimidade e de esfera doméstica. Todavia, a divisão sexual também é recurso de sustentação de hierarquia no contexto privado (AGUIAR, 2002, p. 326).

Tendo em vista, então, a direta relação entre o capitalismo e o domínio masculino, deve-se partir para como as relações de gênero são apresentadas por Ruy Guerra em *Os cafajestes*. Primeiramente, observa-se a questão da perda de inocência mencionada anteriormente e trabalhada brevemente por Pinto (2012). Apesar de ser uma ideia extremamente problemática, indica uma das maneiras pela qual o estupro e a violência sexual eram compreendidos no período. Como apontado anteriormente, os crimes sexuais constavam no Código Penal no título “dos crimes contra os costumes”, no capítulo “dos crimes contra a liberdade sexual”, o que indica como esses delitos não estavam associados à vítima em si, mas sim à moral, à honra e aos costumes. É possível relacionar este aspecto à “origem patriarcal do estamento burocrático no contexto de um patrimonialismo patriarcal” (AGUIAR, 2002, p. 327). Pode-se observar que o roteiro deixa claro que tanto Leda quanto Vilma não são virgens. Interpreta-se este ponto como uma forma de, a partir das crenças da época, amenizar o impacto da violência sexual que as personagens sofrem ou até mesmo culpá-las pelo próprio abuso do qual são vítimas já que, pela lógica do período, caso fossem mulheres honestas seria muito pouco provável que o crime tivesse ocorrido.

No entanto, deve-se considerar a conjuntura político-social em meio à qual o filme foi realizado, marcada pela emergência da revolução sexual e do movimento de libertação das mulheres. Leda e Vilma subvertem as expectativas acerca do “papel social” que lhes é imposto pelas normas da ordem de gênero na qual estão inseridas. Ambas escolheram ser

sexualmente ativas antes do casamento e, como são mostradas sem nenhuma interferência familiar, interpreta-se que têm bastante liberdade. Estas duas personagens são contemporâneas a este momento de maior conquista de direitos e do espaço público pelas mulheres da classe média e classe média alta no Brasil. Logo, tendo em vista que ambas são violentadas sexualmente justamente durante este momento, pode-se considerar os abusos do qual são vítimas como uma punição pelo comportamento transgressor das personagens.

Os cafajestes explora a ideia de competição e inimizade entre mulheres. Leda é a responsável não apenas por envolver Vilma, como também por organizar o plano. Além de ser uma forma de conseguir em troca as suas próprias fotos, Leda parece ser motivada pela vingança em relação ao ex-amante, pai de Vilma. Porém, a partir da observação dos diálogos entre Leda e Vavá, deve-se acrescentar a posição aparentemente relegada de Leda na família, ao passo que Vilma parece ser mais valorizada, o que poderia gerar na primeira um sentimento de ressentimento em relação à segunda. Ademais, o fato de Leda ter sido amante do pai de Vilma, seu tio, deve ter se tornado uma razão de desgosto por parte desta. Ambas pouco contracenam, tendo apenas um diálogo juntas no momento em que elas estão indo de carro para as dunas e se centrando no pai de Vilma. Basicamente, a relação entre Leda e Vilma acaba sendo centrada nos relacionamentos de cada uma com os homens de suas vidas.

Considerando o aspecto relacional do conceito de gênero, deve-se atentar para como o filme apresenta a associação direta entre virilidade e violência sexual. Na cena do forte, Vavá pergunta para Jandir se ele desistiria do plano contra Vilma caso ganhasse o carro naquele instante. No que Jandir responde que sim, questiona Vavá se ele está apaixonado pela prima. Mas este nega e diz se tratar apenas de uma brincadeira. Assim, no sentido da narrativa, o estupro de Vilma ocorreu porque Vavá sentia que deveria provar a sua masculinidade para Jandir. Na cena noturna do abuso de Vilma, as pressões por parte de Jandir para Vavá estuprar Vilma estão diretamente associadas a uma prova de virilidade.

A objetificação sexual presente tanto na produção de *Os cafajestes* quanto na narrativa do próprio filme está associada ao aspecto sádico do voyeurismo. Além de a nudez e a exposição do corpo feminino serem realizadas por meio de cenas de violência sexual, tanto no caso de Leda quanto no de Vilma, são feitas constantes piadas por parte de Vavá e Jandir, conforme foi analisado anteriormente. Outro aspecto da obra relevante de ser comentado é como as personagens femininas são violentadas sexualmente e, logo depois, se relacionam com os seus abusadores. Esta questão, como a própria violência sexual cometida, não é problematizada. Até mesmo as cenas com personagens secundárias – como a prostituta, as mulheres assediadas e as duas adolescentes do forte – ocorrem sob um contexto marcado pela

ação dos personagens masculinos, que buscam seduzir, conquistar, assediar e violentar. As mulheres presentes na obra não existem para além da composição destes personagens. As interações de Jandir e Vavá com as personagens femininas têm como função somente mostrar o quão cafajestes são. Apesar da sua conduta ser teoricamente desaprovada em relação à moral, é composta por práticas naturalizadas e associadas ao comportamento masculino.

A submissão das personagens femininas em relação aos personagens masculinos deve ser explorada tendo em vista a noção de cultura do estupro. Para além do que já foi elaborado a partir de Lage e Nader (2012), Carla Cristina Garcia (2018) aponta para como o comportamento feminino é fortemente relacionado a partir da conduta sexual masculina. Desta forma, enquanto a sexualidade masculina é vinculada à violência, o comportamento feminino é associado à submissão. O fato de Leda e Vilma se relacionarem sexualmente com os seus abusadores pode ser compreendido por meio do aspecto “natural” do modelo de sexualidade masculina agressiva que compõe relações heterossexuais. Para Garcia (2018), a naturalização do estupro ocorre justamente através deste modelo de uma sexualidade masculina agressiva. Ademais, deve-se pensar também em Jandir e Vavá, já que, conforme a autora, os homens passam por um processo de socialização onde são ensinados a exercer poder e deter controle sobre uma mulher, sendo uma das formas realizada através da violência sexual.

Buscando ampliar a perspectiva, deve-se salientar que a questão da submissão feminina presente em *Os cafajestes* se relaciona à manutenção da dominação masculina conforme elaborado por Bourdieu (2017). Para o autor, “a primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas” (BOURDIEU, 2017, p. 45). A base destas estruturas e atividades estaria na divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, e nos esquemas intrínsecos aos *habitus*. Desta forma, por serem construídos a partir da lógica da dominação, os *habitus* estão em total acordo com esta.

Segundo Bourdieu (2017, p. 45), os *habitus* atuam como “como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais”. Por esta razão, as mulheres vivem a partir de esquemas de pensamento que são, na verdade, produtos da incorporação da dominação masculina. Estes atos de conhecimento, então, são também atos de reconhecimento prático: “de adesão dóxica, crença que não tem que se pensar e se afirmar como tal e que ‘faz’, de certo modo, a violência simbólica que ela sofre” (BOURDIEU, 2017, p. 45). Por conseguinte, compreender a

submissão de Leda e Vilma através da concepção de Bourdieu (2017) da manutenção da dominação masculina envolve considerar que, tendo sido criadas em um período em que o domínio dos homens sobre as mulheres era não só naturalizado, como legitimado pela legislação brasileira, estas duas personagens agiram em concordância com esquemas de pensamento correspondentes à lógica da dominação.

Em uma entrevista concedida a Thomas Elsaesser durante o Festival de Cannes de 1970, Ruy falou brevemente sobre a sua compreensão acerca das relações entre as personagens femininas e os personagens masculinos em *Os cafajestes*:

[...] Os homens tomam a iniciativa, por assim dizer, são agressores, mas ao longo do percurso são expostos pelas mulheres que são mais fortes moralmente e emocionalmente. Mesmo enquanto as mulheres são vítimas, desmascaram os homens no seu processo de vitimização, e isso usualmente define a relação psicológica entre os sexos (MENDES, 2019, p. 41).

Por mais que Ruy Guerra afirme que construiu personagens femininas superiores aos personagens masculinos, esta questão não é identificada no filme. Muito pelo contrário, *Os cafajestes* estabelece relações de gênero baseadas na violência e na opressão masculina, sendo possível observar como o respeito associado às mulheres era – como continua sendo – desigual se comparado aos homens. Conforme Connell e Pearse (2015, p. 115) apontam, o assédio sexual deve ser compreendido “como um exercício de poder direcionado ao corpo da vítima”. Enquanto Jandir e Vavá assediam e violentam mulheres ao decorrer da narrativa, não havendo consequências para as suas ações, Leda e Vilma são estupradas. Ao passo que a masculinidade e a virilidade estão diretamente associadas à violência, o comportamento feminino é punido e vinculado à submissão. O contexto em que *Os cafajestes* se ambienta é marcado por uma hierarquia social que estabelece a superioridade masculina.

A erotização do corpo das personagens femininas, a consequente objetificação sexual que sofrem, e o humor debochado presente nos diálogos referente às cenas de violência sexual devem ser compreendidos como elementos constitutivos da narrativa fílmica que atestam como a violência contra as mulheres é normalizada e ausente de qualquer problematização. Se o Cinema Novo utilizou a violência como um recurso visando o choque e a tomada de consciência, a presença da violência contra as mulheres em *Os cafajestes* tem como função apenas servir de meio para a inserção de nudez feminina e para enfatizar o quão perversos são os personagens masculinos. Ao passo que a especificidade da violência cometida contra as mulheres não é elaborada na obra, as consequências psicológicas e físicas da experiência de um estupro sequer são introduzidas. Esta questão está vinculada à concepção de de Lauretis (2019) do cinema enquanto uma tecnologia de gênero.

Neste sentido, considerando *Os cafajestes*, pode-se afirmar que a película foi produzida e exibida em um momento particular. Tendo sido realizado por uma equipe majoritariamente masculina e lançado em 1962, o filme apresenta aspectos concernentes a arranjos de gênero do período. As mulheres solteiras e sexualmente ativas são violentadas pelos personagens masculinos ao longo da narrativa. O assédio e a violência sexual são normalizados e associados como características do comportamento masculino. Enquanto o comportamento feminino desviante é punido, nenhuma consequência ocorre em relação aos crimes e às perversões de Jandir e Vavá. A maneira como as personagens femininas se relacionam com os personagens masculinos se baseia na ideia da submissão vinculada às mulheres e da dominação vinculada aos homens. Porém, o início dos anos 1960 já testemunhava o fortalecimento dos movimentos feministas e a emergência da revolução sexual. Ao longo da década, diversos valores tradicionais referentes aos “papéis sociais” ditos “naturais” são desafiados pela luta das feministas. Em função do feminismo, questões antes pensadas como próprias da esfera privada, como a violência contra as mulheres, foram politizadas e levadas para o domínio público com o objetivo do movimento de debatê-las e, assim, conscientizar demais mulheres. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que *Os cafajestes* apresenta vestígios dos arranjos de gênero da época em que foi realizado, o filme foi lançado em um momento em que transformações oriundas da conjuntura político-social do período afetaram profundamente tais arranjos.

No momento em que Ruy Guerra tem como objetivo desenvolver uma crítica à burguesia carioca e ao capitalismo, no que diz respeito à reificação, ele não se atenta à especificidade da violência sexual contra as mulheres, e muito menos às consequências desta violência para as vítimas. O abuso sexual é tratado no filme como uma violência qualquer. Ademais, são nas cenas de estupro que a nudez e a decorrente objetificação das personagens ocorre. O foco em questão fica sobre os corpos expostos das atrizes, explorados pela câmera e objetificados sexualmente pelo cineasta. Como Ruy Guerra bem disse tanto à entrevista concedida para o *Canal Curta!* quanto para o curso da Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, a decisão de inserir as cenas de violência sexual estava diretamente relacionada com a intenção de mostrar nudez e, assim, chamar público e lucrar em cima da obra. Como foi exposto no subcapítulo 3.2, a publicidade de *Os cafajestes* foi construída em torno da violência sexual presente no filme. Em outras palavras, tanto as personagens da película como as próprias atrizes foram objetificadas. Desta forma, o cineasta acabou reforçando e reproduzindo violências de gênero.

Tendo em vista o cinema enquanto uma tecnologia de gênero, *Os cafajestes*, produzindo noções sobre os arranjos de gênero do período, apresenta violências simbólicas acerca da maneira como concebe as personagens femininas ao longo da narrativa fílmica. Porém, tais violências – como a objetificação sexual, a ideia do estupro como punição a mulheres “levianas”, a rivalidade feminina, a submissão feminina perante as vontades masculinas, e o assédio sexual e a agressividade considerados como naturais do comportamento masculino – já eram difundidas pelo cinema hegemônico. Considerando que a narrativa da obra é fundamentalmente sobre os personagens masculinos, o estupro e a violência contra as mulheres são inseridos como um mero dispositivo do enredo. Então, por mais que o Cinema Novo buscasse romper com a fórmula hollywoodiana, Ruy Guerra realizou o filme a partir de um olhar masculino, aplicando dispositivos de enredo (*plot devices*) a respeito das personagens femininas próprios de Hollywood, o que pode ser identificado pela presença do que foi denominado como prazer visual. Enfatiza-se, então, que *Os cafajestes* se utiliza da violência sexual contra as mulheres apenas com o propósito do desenvolvimento da trama, não se atentando para o desenvolvimento das personagens vítimas deste ato.

Sobre esta questão, é relevante comentar sobre a fala, já mencionada na introdução, do historiador Adilson Mendes durante o curso *O trabalho de Ruy Guerra*, promovido pela Mostra Internacional de Cinema de São Paulo em outubro de 2020. No segundo encontro, Mendes afirmou que, enquanto um cineasta do cinema moderno, Ruy Guerra seria responsável por personagens femininas que se oponham ao padrão da figura feminina do cinema clássico, podendo ser compreendidas como “mulheres emancipadas” ou “em emancipação”. No entanto, as personagens femininas de *Os cafajestes* não são um contraponto ao cinema clássico hollywoodiano e de maneira alguma Leda e Vilma devem ser vistas como “mulheres emancipadas” ou “em emancipação”. Por mais que rompam com valores sociais vinculados ao comportamento feminino da época, são brutalmente violentadas sexualmente e condicionadas à submissão pelos personagens masculinos. Não há emancipação alguma por meio violência sofrida por mulheres, muito menos através do estupro, apenas a reafirmação da lógica patriarcal.

Levando em consideração Bordewell (2003) e Mulvey (2011), defende-se que a objetificação sexual das mulheres pode ser compreendida como um *motif* de *Os cafajestes*. Em outras palavras, a objetificação feminina é um elemento significativo que se mostra constante na obra. Leda e Vilma são desprovidas de qualquer subjetividade. Tudo o que se sabe sobre elas diz respeito à sua vida sexual. É interessante que da mesma forma como as

personagens são objetificadas sexualmente na narrativa, o mesmo ocorre com Norma Bengell e Lucy Carvalho na produção. Ambas tiveram a sua nudez utilizada por Ruy Guerra como uma forma de promover o filme. Ademais, tendo em vista que a nudez se dá nas cenas de violência sexual contra as personagens, enfatiza-se a banalização desta violência. A cena do estupro de Leda, a primeira cena de nu frontal feminino do cinema brasileiro, foi usada como uma estratégia de marketing para a promoção da película.

Sobre este último ponto, é bastante significativo que, em meio à emergência da revolução sexual e do movimento de liberação das mulheres, a primeira cena de nu frontal feminino do cinema nacional tenha sido uma cena de violência sexual. Pensando o gênero como uma estrutura social de longa duração, conforme Connel e Pearse (2015) o elaboram, pode-se compreender o fato envolvendo a cena como um indicativo de como a violência contra as mulheres estava – como continua estando – intrínseca e normalizada dentro da ordem de gênero da sociedade brasileira. Apesar de ter sido realizada e lançada no início dos anos 1960, a obra infelizmente apresenta questões ainda atuais. Em relação ao enredo, a prática de chantagens com fotografias íntimas contendo nudez feminina ou apenas a exposição destas na *internet* tornou-se frequente no cenário brasileiro. Foi apenas em 2018 que o compartilhamento de fotos íntimas de terceiros sem consentimento – conhecido vulgarmente como “vazamento de nudes” – foi considerado crime por meio da Lei N. 13.718/18. A tolerância e a normalização da violência contra as mulheres continua presente em diversas produções cinematográficas e audiovisuais.

Os cafajestes foi realizado por um olhar masculino e para um olhar masculino. Enquanto um filme cinemanovista, propondo retratar a realidade brasileira, o filme apresenta as mulheres em posição subalterna em relação aos homens. Todas as personagens femininas, mesmo as secundárias e as figurantes, são tidas pelo roteiro somente como mecanismos do enredo para salientar a perversão dos personagens masculinos, sendo sempre vinculadas à esfera sexual. Há também a contradição de que, por mais que tenha sido criticado na época por ser considerado um atentado à moral e aos bons costumes, *Os cafajestes* reforça os arranjos de gênero, mostrando uma ideia de masculinidade baseada na associação entre virilidade e violência, e indicando que mulheres que subvertem as normas sociais serão punidas.

De maneira alguma está buscando-se afirmar que Ruy Guerra teve a intenção de reforçar o domínio masculino e de realizar um filme que banaliza a violência contra as mulheres. Como hooks (2004) salienta, o pensamento patriarcal molda os valores da cultura ocidental. Sendo possível associar os seus apontamentos com o que já foi estabelecido sobre a

manutenção da dominação masculina por Bourdieu (2017), a autora atenta para como tanto as mulheres quanto os homens são socializados dentro do sistema patriarcal, sendo ambos ensinados acerca de atitudes patriarcais desde o ambiente familiar. Ademais, considerando gênero como uma estrutura social de longa duração, conforme estabelecem Connell e Pearse (2015), o Brasil apresenta o sexismo, a desigualdade e a violência de gênero como intrínsecos a esta estrutura. Por conseguinte, sendo *Os cafajestes* datado de 1962, compreende-se a influência, por mais que inconsciente, do pensamento patriarcal sobre o cineasta.

Analisando a obra a partir de uma perspectiva feminista e se utilizando da teoria feminista do cinema, torna-se possível identificar e analisar aspectos componentes dos arranjos de gênero do período por mais que Ruy Guerra, assim como o restante do movimento cinemanovista, não tivesse objetivo nenhum em tratar da problemática da condição social das mulheres. Tendo sido o seu primeiro longa metragem, *Os cafajestes* proporcionou a Ruy Guerra reconhecimento como diretor. Porém, em razão da forte influência da *Nouvelle-Vague*, a consagração de Ruy Guerra enquanto integrante do Cinema Novo veio com *Os fuzis*. Este filme, partindo da estética neo-realista italiana, vai se voltar para a seca e para o messianismo religioso característicos do Nordeste e é sobre ele que o próximo capítulo irá tratar.

4.3. *Os fuzis*: “um filme de macho”

Em 1965, já em pleno regime civil-militar, Ruy Guerra lançava *Os fuzis* comercialmente no Brasil. Este evento foi marcado por uma certa ironia, já que a obra apresenta uma clara crítica antimilitarista. Então, por que o filme teria sido permitido pela censura do período? Indo além da explicação acerca da atuação mais contida da censura, já apontada no subcapítulo 3.3, deve-se indicar outra questão. Em entrevista à Jean-André Fieschi e Jean Narboni, representantes da *Cahiers du Cinéma*⁸⁰, o cineasta afirma que houve uma sessão realizada para o Comitê de Segurança, na qual ele não estava presente, apenas Jarbas Barbosa, o produtor. De acordo com Ruy Guerra, Barbosa teria contado que após o fim da exibição, um general teria dito: "esse é um filme de macho". O que é relevante nesta fala não é a verificação de sua veracidade, mas sim a definição, supostamente, feita pelo general acerca de *Os fuzis*. Mas caso for uma "mentira" de Barbosa, o produtor estaria justificando a aprovação do filme por este ser "de macho", considerando que os militares aprovariam uma

⁸⁰ A entrevista está traduzida e transcrita na obra Ruy Guerra: arte e revolução, organizada por Adilson Mendes (2019).

obre deste "tipo"; e se o caso realmente aconteceu, corrobora com a associação entre instituição militar e virilidade, que será melhor trabalhada adiante. Ademais, pode-se supor que a crítica ao exército brasileiro tenha passado despercebida pela razão do final da narrativa ser marcada pelo êxito dos soldados em sua missão. Ao reagir, Gaúcho foi eliminado e os caminhões com os alimentos partiram sem nenhuma revolta dos retirantes. No entanto, a ideia da película ser "um filme de macho" é bastante significativa.

Com um conjunto de personagens predominantemente masculinos, com apenas uma mulher, a obra apresenta uma narrativa em que os moradores da cidade e retirantes são constantemente oprimidos pelos soldados. Os fuzis são poderosos instrumentos de poder e controle sobre o povo, que caso fossem tomados por esse, serviriam para sua libertação. Eis aí o sentido do título do filme, que carrega em si a potencialidade das armas tanto para oprimir quanto para libertar. Porém, a partir de uma análise feminista, é possível destacar como a opressão também é realizada através da masculinidade concebida e praticada pelos soldados. Da mesma forma que *Os cafajestes*, há em *Os fuzis* uma associação direta entre virilidade e violência. Assim, compreende-se a fala do general como perceptiva (mesmo que de forma condescendente) deste aspecto da obra. De acordo com Connell e Pearse (2015), o padrão dos arranjos de gênero de uma instituição deve ser compreendido como o regime de gênero desta. Para as autoras, as Forças Armadas são instituições patriarcais que apresentam um regime de gênero opressivo e caracterizado pela construção de uma masculinidade hegemônica. Partindo de Frank Barret (1996) as autoras afirmam que este regime de gênero promove “competitividade, resistência física, conformidade e um senso de pertencimento”, aspectos estes que são evidenciados na narrativa do filme. Esta concepção ainda pode ser complementada pela noção que Rosemeri Moreira (2011) desenvolve sobre a ideia de militar:

A ideia de militar – militarismo e militarização – pressupõe enfoques que se entrelaçam. Primeiro, externamente, como a função/organização e capacidade para a guerra, a arte de se sobrepor com a utilização da força, a capacidade para a ação. Segundo, pensado internamente a partir dos aspectos fundantes da disciplina e hierarquia: a autoridade baseada na “situação de guerra” contra o inimigo que precisa ser neutralizado e o “medo de ser contra” (ser o inimigo) e deixar de fazer parte do grupo. A militarização funda-se no sentido da unicidade, ao mesmo tempo em que cria o sentido da diferenciação [...] (MOREIRA, 2011, p. 323).

Os apontamentos realizados por Moreira (2011) podem ser aplicados para a análise do filme. Acerca da autoridade baseada na “situação de guerra” contra o inimigo, pode-se utilizar como exemplo duas situações. Na cena em que o sargento conversa com Vicente Ferreira, o dono do armazém, já desenvolve a estratégia para a guarda do local. Além de explicitar a mortalidade em massa capacitada pelos fuzis, indicando o alcance das armas (1200m), deixa claro que se houver qualquer reação por parte dos retirantes (os inimigos), “varre à bala toda a

região”. A capacidade técnica dos fuzis é retomada por Pedro na cena em que ele “ensina”, sob tom de ameaça, os moradores da cidade sobre o armamento. Nesta cena, a postura dos soldados e a forma como se comportam demonstra o seu senso de superioridade diante dos demais homens. A *mise en scène* estabelece a hierarquia posta no ambiente e a autoridade dos soldados frente aos “outros”.

A competitividade característica do regime de gênero das forças armadas mencionada por Connell e Pearse (2015) também pode ser identificada na cena abordada acima, já que Pedro e Gaúcho apostam para ver quem monta um fuzil mais rápido. Este aspecto percorre a narrativa: Mário e Zé disputam brevemente o cortejo de Luíza, e foi justamente uma aposta que levou à morte de um homem pelas mãos de Pedro. Mendes (2019) também salienta como a morte do morador de Milagres está ligada às tentativas dos soldados de “matar o tempo”.

Segundo hooks (2004), a cultura patriarcal prepara os homens para aceitar a guerra e compreender atos como matar e sentir prazer ao matar como de sua natureza. Pensando na preparação dos soldados dentro do exército, tendo em vista o regime de gênero da instituição, deve-se relacionar o apontamento de hooks (2004) com a cena da perseguição de Gaúcho. É possível observar certo êxtase por parte dos soldados e até mesmo por parte de Gaúcho. No momento em que o soldado 301 mira no inimigo, ele sorri e se mostra contente. Outra questão é a naturalidade como os soldados encaram o assassinato pelos quais são responsáveis. No decorrer da narrativa, eles estão preparados para matar quem se aproximar do estoque de alimentos do armazém. Como hooks (2004) afirma, a violência da guerra é socialmente aceita.

4.3.1. Porta voz de Milagres e da razão: a construção de Luíza na narrativa

Em decorrência do seu papel secundário enquanto interesse romântico de Mário e das suas poucas aparições, Luíza, à primeira vista, pode ser entendida como uma personagem sem muita importância na trama. No entanto, levando em consideração diversas sutilezas presentes nas cenas, é possível afirmar o contrário. Deste modo, realiza-se a análise de acordo com a ordem cronológica da narrativa com o intuito de investigar a maneira como Luíza é inserida na narrativa.

A primeira aparição da personagem ocorre quando os soldados recém chegaram à Milagres e Mário está escorado em uma escadaria. Mário observa a rua, que está fora do quadro, mostrando-se cansado. Porém, ao avistar algo, sua expressão muda completamente.

Por meio de um plano sequência, Mário se aproxima lentamente em direção ao que viu, com a câmera o acompanhando e enquadrando Luíza, que passa caminhando. Mário, em primeiro plano, posiciona-se de costas para a câmera e Luíza, em segundo plano, encontra-se mais afastada (fig.13). Ouve-se apenas o som dos passos dos dois. Percebendo os olhares de Mário, Luíza vira e o olha de volta. A *mise en scène* deixa claro que Luíza está sendo vista a partir da perspectiva de Mário. Através da figura 13, é possível interpretar que a distância entre os dois enuncia a condição de Mário enquanto "de fora" e de Luíza como moradora do local. Ademais, a cena também dá indícios da relação entre os personagens. Apesar de Mário a olhar, Luíza corresponde a este olhar e ao interesse de Mário. Isto é, o interesse não é unilateral por parte de Mário. Entretanto, como a perspectiva é a do homem, com a câmera enquadrando Mário em primeiro plano, enfatiza-se a relação de dominação de gênero que já torna-se presente. Além do mais, Mário, na qualidade de soldado, já possui autoridade frente à Luíza, moradora da cidade.

Figura 13: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

A sequência do encontro efetivo entre Mário e Luíza ocorre a partir da intromissão de Mário na tentativa de Zé de se aproximar de Luíza. Enquanto Mário caminha pela cidade, Zé e Luíza conversam atrás da igreja. A personagem faz pouco contato visual com o soldado e não se mostra muito interessada. Ao som das badaladas do sino da igreja, Luíza comenta sobre São José e explica que se trata do padroeiro da chuva. Zé responde que, em sua cidade, o santo da chuva é São Pedro, mas que quando chove todos reclamam. Luíza reage com

estranhamento, afirmando que a chuva é um presente divino e deve ser agradecida. Logo em seguida, Mário surge e chama Zé, dizendo que o sargento quer a sua presença. A desconfiança de Zé frente à suposta ordem é clara, mas ele acaba indo embora. A disputa entre Mário e Zé em relação ao cortejo de Luíza pode ser compreendida como um aspecto indicativo da competitividade masculina acerca da conquista de mulheres. Esta questão remete à cena de introdução dos soldados na narrativa, em que conversam sobre uma mulher que Mário teria conhecido em outra cidade. Zé e os demais deboçam de Mário por aparentemente não ter tido relações sexuais com ela, pois, como o soldado 301 – o personagem não possui nome – afirma, “bobeou, ficou querendo fazer romance”. O comportamento dos personagens revela como consideram as mulheres que conhecem durante as suas missões: como meros momentos de divertimento e de afirmação da virilidade.

Voltando a sequência do encontro entre Mário e Luísa: com Zé tendo ido embora, Mário segue em direção ao caminho da personagem. Ao virar na rua que Luísa teria entrado, Mário, olhando para fora do quadro, a avista e caminha lentamente até ela. Mário anda ereto e mexe no cinto do seu uniforme para ajustá-lo. Acompanhando-o, a câmera enquadra Luísa, que para na frente da porta lateral da Igreja. Indo conversar com ela, Mário mexe no cabelo como se estivesse tentando arrumá-lo. Um grupo de mulheres rezando passa por eles. Luísa, escorada na parede e com a cabeça baixa, relança olhares para Mário, como se esperando ele tomar a iniciativa para iniciar a conversa. Quando Mário pergunta o porquê de haver pessoas dando voltas ao redor da igreja, Luísa responde, novamente com certo estranhamento, que se trata do pagamento de promessas. Como na cena de introdução de Luíza, Mário está posicionado de costas para a câmera, que enquadra os dois a partir de um sutil *contra-Plongée*. No instante em que Mário se aproxima de Luísa, ela sobe mais um degrau, afastando-se dele, mas realiza esse ato com um sorriso e olhando para Mário (fig.14).

Demonstrando já saber o nome de Mário, Luíza se apresenta. Ao ser interrogada sobre sua idade, a personagem diz com um sorriso no rosto apenas que é moderna, ao que Mário reage dando uma risada sutil. A interação entre os dois revela o interesse mútuo de um pelo outro. A maneira como Luíza se porta indica a sua atração pelo personagem. A forma como age diante de Mário – como o contato visual direto, os sorrisos, o gesto de colocar o cabelo atrás da orelha e as leves “provocações” – devem ser vistas como uma tentativa de sedução. O figurino também pode ser associado a esta questão, já que Luísa veste uma roupa diferente da que estava usando em sua primeira cena. Se antes vestia um conjunto de blusa e saia, ambos em confecção mais larga, agora usa um vestido xadrez acinturado. Pode-se interpretar que Luísa se arrumou após ter visto Mário pela primeira vez. Na figura 14, pode-se observar que a

subida de Luísa no degrau intensificou o uso do *contra-Plongée*, colocando Luísa em uma posição mais alta em relação a Mário, o que ressalta o seu comportamento enquanto ativo perante as investidas de Mário. A profundidade de campo mostra outras jovens mulheres dentro da igreja.

Figura 14: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

À primeira vista, a resposta de Luíza a Mário sobre quantos anos teria pode ser compreendida como uma maneira indireta de dizer que seria menor idade. Todavia, a ideia concebida por Luíza acerca de “uma mulher moderna” deve ser associada à dicotomia elaborada por Ruy Guerra de “um Brasil metropolitano-moderno e um Brasil sertanejo-arcaico”, como bem observa Vitor Zan (2019). A modernidade à qual a personagem se refere pode ser relacionada às transformações do comportamento feminino e às conquistas de mulheres por maiores direitos enquanto cidadãs que estavam ocorrendo no início da década de 1960, como já discutido no subcapítulo 4.2. Neste sentido, é possível associar o comentário da personagem com a ideia de liberdade sexual. Como Silva (2020) aponta, as transformações sociais pelas quais o Brasil passava foram experienciadas por mulheres de diferentes classes sociais. A autora atenta para a desigualdade de classe entre as mulheres brasileiras, assinalando a especificidade da condição social das mulheres das classes populares e a vulnerabilidade social vivenciada por estas:

Na década de 1960, as mulheres de diferentes classes viveram de formas diversas as transformações sociais pelas quais o país passou. As mulheres de classe média, cada

vez mais tinham acesso às universidades e aos postos de trabalho, mas percebiam a hierarquia de gênero que prevalecia nesses ambientes. A consciência da opressão específica muitas vezes as conduziu ao engajamento na luta contra o patriarcado. As mulheres de classes populares sofriam com o aumento do custo de vida, o êxodo rural e a integração precária nos novos espaços urbanos - situações que também propulsionaram seu engajamento político (SILVA, 2020, p.143).

Ademais, a questão da modernidade pode ser entendida como a razão de Luíza, com exceção de Vicente Ferreira, ser a única moradora de Milagres que fala com os soldados e que apresenta ter subjetividade. No entanto, Luíza é uma mulher sertaneja e como a cena em sua casa demonstra, assim como os demais moradores, é de uma família pobre. Conforme Kalline Flávia Silva de Lira (2015) afirma, as mulheres do sertão, principalmente as do meio rural, têm as suas vidas acompanhadas pela escassez em geral: de comida, de água, de emprego, de serviços de saúde e de educação. Portanto, pode-se interpretar a resposta de Luíza também como uma tentativa de se equivaler a Mário, um cidadão.

A sequência do encontro entre Mário e Luíza após o assassinato pode ser compreendida como a revelação de Mário enquanto um soldado opressor e o momento em que Luíza é reprimida por se mostrar consciente dessa realidade. Apesar de a sequência ser composta por oito minutos e quarenta e três segundos, é realizada de maneira lenta, focando-se na relação entre os personagens. Por esta razão, com o intuito de se atentar aos detalhes e sutilezas, optou-se por dividi-la em três partes: o velório, a caminhada e o estupro. A primeira parte diz respeito ao velório do homem assassinado e tem duração de três minutos. Observa-se a predominância de planos fechados, que podem ser entendidos como tendo a função de enfatizar as expressões de Mário e Luíza e transmitir a sensação de intimidade. Após a cena do bar em que Mário e Zé entram em conflito com Gaúcho, Mário segue bêbado até o velório à procura de Luíza. Um canto religioso, pertencendo à diegese, permanece até o final da sequência. Ao ser abordada por Mário, Luíza não olha para ele em nenhum momento, mantendo a cabeça baixa e um semblante sério. Fica evidente que o motivo de Mário ir ao velório foi o encontro com Luíza, sendo que ele nem mesmo presta condolências à família. Estando de pé ao seu lado, Mário diz a Luíza que ela pode olhar para ele, que ele não teve culpa alguma (fig.15). Todavia, Luíza, sem desviar o olhar, rebate: “foram vocês que mataram”. A acusação da personagem revela a sua consciência diante da situação.

Por meio do *frame* abaixo (fig.15), pode-se perceber que a posição de Mário junto a Luíza, se sobrepondo a ela e indicando a autoridade que possui perante a personagem. Já a postura e a expressão de Luíza – um tanto quanto acuada, com a cabeça baixa, o olhar fixo para fora do quadro e um semblante sério e melancólico –, denotam a sua tristeza e decepção em relação a Mário. Com os dois posicionados de costas para uma janela, a profundidade do

campo compreende a rua vazia na qual há duas casas uma do lado da outra, mas separadas por uma rua. Pode-se interpretar que o plano de fundo denota o próprio sentimento de vazio que se encontra entre Mário e Luísa.

Figura 15: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Após afirmar que foram os soldados os responsáveis pelo assassinato, incluindo Mário, Luísa sai de quadro. Mário caminha lentamente em sua direção, com a câmera o seguindo. Ele se posiciona atrás de Luísa, que está escorada na entrada de um cômodo. Luísa continua sem olhar para ele. Mário tenta se defender, dizendo que não pôde fazer nada porque estava em sua casa no momento da morte. A personagem, então, pergunta o porquê da mentira – que ele havia contado na igreja, em cena anterior, juntamente com Zé. Mário não responde, apenas afirma que entre os dois não muda nada. É neste instante que Luísa, devagar, olha para ele e retoma a pergunta anterior (fig.16). Novamente, Mário fica somente em silêncio. Respirando fundo e reagindo de maneira como se não concordasse com a assistência na questão, vai embora. Acompanhando a saída de Mário, a câmera volta para Luísa, que se mostra reflexiva e nervosa, não parando de mexer com o crucifixo que carrega nas mãos. O corte da cena ocorre quando Luísa se direciona para fora do quadro, em direção à porta pela qual Mário saiu.

A cena é marcada por uma lentidão. A calma na exposição do diálogo e da realização dos gestos por parte dos personagens acentua a dramaticidade da situação. Entre as poucas

falas ditas, as pausas são frequentes. Mário e Luísa agem de forma lenta. A utilização do plano-sequência colabora para a efetivação da sensação de lentidão. Porém, torna a *misè en scene* mais complexa e, fazendo com que o foco fique sobre a interação entre os personagens, garante uma maior densidade.

Na figura 16 é possível observar a intensidade na troca de olhares entre Luísa e Mário. A atitude e a expressão de Luísa frente a Mário revelam uma dinâmica de poder que pode ser pensada na perspectiva de gênero. Para tal interpretação recorremos a Scott (2019, p. 78), que define gênero “como uma forma primeira de significar as relações de poder”. Considerando Bourdieu – especificamente a sua obra *O senso prático* –, Scott (2019, p. 78) afirma que o gênero “estrutura a percepção e a organização concreta e simbólica de toda a vida social”. Para a autora, “na medida em que essas referências estabelecem distribuições de poder (um controle ou um acesso diferencial aos recursos materiais e simbólicos), o gênero torna-se implicado na concepção da construção do poder em si” (SCOTT, 2019, p. 78-79). Aproximando-se da noção foucaultiana de poder, compreendida como “como constelações dispersas de relações desiguais constituídas pelo discurso nos ‘campos de forças’” (SCOTT, 2019, p. 75), Scott (2019) defende ser necessário se afastar da ideia de poder social como unificado, coerente e centralizado.

Essas considerações baseadas em Scott (2019) permitem interpretar a cena como uma disputa de poder entre Mário e Luíza. Embora a imagem de Mário esteja em primeiro plano, estando ele em uma posição mais alta, ela está olhando para ele de forma desafiadora. Neste sentido, considerando Scott (2019), interpreta-se que, por mais que Mário esteja hierarquicamente acima de Luíza, a cena tem Luíza, enquanto mulher e moradora de Milagres, impondo-se diante das desculpas ditas por Mário. O olhar altivo de Luíza transparece a acusação e o julgamento que realiza em relação a Mário. A postura ereta e a expressão séria da personagem indicam a sua segurança e certeza neste ato. Já o olhar de Mário, um tanto melancólico, direciona-se fixamente a Luíza, na espera do que a personagem irá dizer. Mas no instante em que somente repete a pergunta sobre o porquê de Mário ter mentido, este lhe dá as costas e sai. A presença de uma senhora sentada ao fundo demonstra que Luíza está do lado do povo. A maneira como posiciona-se diante de Mário pode ser interpretada até mesmo como uma postura de defesa em relação aos demais moradores da cidade e de enfrentamento no que diz respeito aos soldados. Perante a continuidade das cobranças de Luíza, Mário vai embora sem falar mais nenhuma palavra. A atitude do personagem pode ser vista como uma não aceitação desse tipo de tratamento vindo de Luíza,

pois, como Zé diz para Gaúcho na cena anterior, Mário seria um bom sujeito. Após ficar sozinha, Luíza demonstra-se reflexiva sobre a situação.

Figura 16: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

A segunda parte da sequência, referente à caminhada de Luíza e Mário, tem duração apenas de um minuto. Inicia com dois planos em movimento de uma parede. No primeiro, a câmera se desloca para a direita. Já no segundo, se desloca para a esquerda. A parede está corroída pela ação do tempo. Em seguida, tem-se um meio primeiro plano de Mário caminhando sozinho. Fora do quadro e em voz *over*, Luíza chama Mário, dizendo que ele tem razão e que nada mudou entre os dois. Mário, sem demonstrar muita reação, discorda e afirma que já mudou. No entanto, os dois continuam a caminhar juntos em silêncio.

A partir da concepção de Connell e Pearse (2015) e de Scott (2019) acerca do conceito de gênero, pode-se interpretar que o ordenamento estabelecido pela montagem – o corte da cena do velório, onde Luíza mostra-se reflexiva, para os planos da parede e o corte para a caminhada de Luíza e Mário – indica a sujeição de Luíza aos padrões e normas sociais constitutivos da ordem de gênero da sociedade brasileira. A parede pode ser compreendida como a estrutura social de longa duração que é o gênero. O estado deteriorado da parede expressa as violências e desigualdades intrínsecas a esta estrutura. Apesar de ter agido de maneira firme e ter se imposto às justificativas de Mário, Luíza mostra-se pensativa, como se em dúvida, e depois corre atrás dele, concordando sobre nada ter mudado entre os dois. Observa-se uma ambivalência no comportamento da personagem. Este sentimento pode ser

associado à predisposição à insegurança e à sujeição que, relacionada ao comportamento feminino, compunha arranjos de gênero do período. Como elaborado no subcapítulo 4.2, esta questão, conforme Bourdieu (2017), está diretamente ligada a como mulheres agem a partir de esquemas de pensamento que são, na verdade, produtos da incorporação da dominação masculina. A passagem de Luíza para uma conduta submissa e subordinada a Mário pode ser verificada na cena da caminhada. Enquanto Mário é enquadrado pela câmera através de um ângulo normal, Luíza é enquadrada a partir de um *Plongée* (fig.17). Conforme pode ser observado no *frame* abaixo (fig.17), a utilização do *Plongée* somada à expressão de Luíza, que se encontra séria e com o olhar baixo, confere o efeito de diminuição da personagem.

Figura 17: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

A terceira parte da sequência diz respeito ao momento em que Luíza é estuprada por Mário. A cena é constituída pela predominância de planos fechados e médios, o que ressalta a dramaticidade e colabora para um efeito claustrofóbico que acentua o impacto da violência perpetrada. Ademais, também é marcada por movimentos de câmera dinâmicos que acompanham os personagens. A *mise en scène* denota uma suposta ambiguidade na relação entre Luíza e Mário. A cena inicia com os dois parando na frente de uma passagem entre duas casas. Começam se tocando de maneira suave, mas logo a cena se desenvolve para o abuso sexual. Apesar de haver momentos em que Luíza parece consentir, a sua expressão corporal indica falta de consentimento, desconforto e dor. Da mesma forma, a maneira como Mário se comporta transparece a violência dos seus atos.

Como se pode observar no *frame* abaixo (fig.18), a agressividade de Mário é clara, sendo ainda enfatizada por um leve *contra-Plongée*, que salienta a figura de Mário como estando acima de Luísa. A maneira como Mário olha para Luísa e a segura pela nuca revela o sentimento de posse perante a personagem. Em resposta a Luísa ter se soltado de seus braços e ter dado-lhe as costas, Mário a pega pela nuca, a traz à força para si e começa a beijá-la. Luísa quase consegue se soltar. O som, constituído pelo canto religioso e pela respiração ofegante dos personagens – com ênfase para a de Luísa –, colabora para a construção da densidade da cena. Considerando que o canto religioso era um elemento diegético do velório e tornou-se um elemento não diegético no decorrer da sequência, pode-se compreendê-lo enquanto uma continuidade do sentimento de tristeza dos personagens.

Figura 18: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Se antes a sequência era marcada por uma lentidão das ações e dos gestos dos personagens, o ritmo se torna mais rápido a partir do instante em que Mário agarra Luísa, descrito brevemente acima. O decorrer da cena é constituído pela continuidade dos avanços de Mário e pelas tentativas de Luíza de fugir da situação. Após a personagem ter quase conseguido se soltar de Mário, ele a segura pelo braço. Mário estende o seu outro braço como num gesto para Luíza ir até ele pela sua própria vontade. Luísa, porém, apenas o olha fixamente, se mostrando completamente assustada. Mário a puxa novamente para si e a coloca contra a parede, ação a qual Luíza reage batendo em Mário. A partir deste instante, Luíza passa a demonstrar consentimento, beijando o personagem e passando a mão em seu rosto e

em seu corpo. Luíza, no entanto, acaba se soltando e corre para a parede oposta, onde se escora-se e fica acuada (fig.19). Conforme se observa na figura 19, sua expressão é de medo e cansaço. A câmera em diagonal denota a instabilidade da personagem diante da situação na qual está.

Figura 19: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Um corte, no entanto, passa para um meio primeiro plano de Mário na parede, olhando para Luíza, que se encontra fora do quadro. A personagem entra em quadro correndo para os braços de Mário e os dois se abraçam. Neste momento não há mais o canto religioso, apenas ouve-se a respiração e os gemidos dos personagens. Enquanto se beijam intensamente, Mário e Luíza caminham, saindo da passagem, e parando contra uma outra parede. Os dois caem lentamente no chão (fig.20). À medida que ambos vão descendo, Mário se coloca cada vez mais sobre Luíza, que quase não se mexe. Quando parece que Mário chegou ao ápice do prazer sexual, eles vão se levantando lentamente. Um corte brusco passa para a parte de baixo de um telhado sendo filmada por meio de um *contra-Plongée* com a câmera em movimento. Esta cena indica o desequilíbrio e a desorientação da cena anterior.

Figura 20: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

A figura 20 revela um aspecto relevante. Por mais que Luíza tenha, supostamente, consentido aos avanços agressivos de Mário, ainda é possível perceber a presença da violência e da dominação do personagem sobre Luíza. Acerca desta questão, Bourdieu (2017) salienta que a relação sexual se mostra como uma relação de dominação no sentido de que dominar é submeter alguém ao seu poder. Para o sociólogo, este fenômeno é construído fundamentalmente pela dicotomia que marca o senso comum sobre o gênero. Enquanto o masculino estaria relacionado ao ativo, o feminino estaria vinculado ao passivo. Este princípio de divisão “cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina” (BOURDIEU, 2017, p. 31). Conforme hooks (2004) afirma, em meio à cultura patriarcal – como também em meio à cultura do estupro –, sexo e violência são diretamente associados. De acordo com a autora, a violência é uma característica usual da prática sexual.

A violência sexual cometida pelo personagem pode ser compreendida como uma maneira concebida por Mário para restaurar a ordem que foi desafiada por Luísa. Partindo-se de Machado (1998, p. 239), interpreta-se que Mário reafirma a sua autoridade – e também a sua masculinidade – por meio do estupro, “como se a posse do corpo da mulher pudesse ter o efeito simbólico de recolocá-la no lugar hierarquicamente subordinado [...]”. Todavia, considerando que no decorrer da agressão sexual Luísa demonstra consentimento a Mário, “entregando-se ao desejo”, pode-se conceber duas interpretações acerca deste fenômeno.

Á primeira tem em vista a suposta ambiguidade que acompanha a cena. Este aspecto estaria nos momentos em que Luíza aparenta desejar Mário e parece consentir com os seus avanços. No entanto, tais momentos são seguidos da desistência de Luíza em continuar e da insistência agressiva por parte de Mário. Se referindo a essa cena, Schwarz (1966, p. 221) a cita como “a cena de amor, que em sua brutalidade tem muito de estupro”. A menção da cena enquanto uma “cena de amor” ocorre também em duas entrevistas concedidas por Ruy Guerra. No caso da entrevista para Thomas Elsaesser, este último divide com Ruy Guerra o seu entendimento da cena, com o qual o cineasta concorda.

Existe uma cena em *Os fuzis*, onde penso que há um envolvimento físico ambíguo como espectador, pois transmite perfeitamente a natureza contraditória da experiência retrata. A cena à qual me refiro, é a cena de amor entre Mário e a garota, para mim é uma das cenas de amor mais complexas e, ao mesmo tempo, mais realistas do cinema. A garota jogada, entre os sentimentos mais violentamente conflitantes, levada por este corredor infértil, entre duas casas, sentindo nojo da cumplicidade de Mário com o assassinato casual de um pastor, e, no entanto, também com uma forte atração física e uma necessidade infinita de ter algum contato humano, em seu mundo sombrio, o sentimento inato de solidariedade de classe, de identificação moral com seu povo, lutando com a afirmação de seus direitos emocionais como indivíduo e mulher, tudo isso cria uma dialética poderosa que o filme traduz em movimento e duração (MENDES, 2019, p. 54).

Segundo Machado (2011), na sociedade brasileira existe uma compreensão do estupro caracterizada por uma ambiguidade que o aproxima ao ato mais banal das relações sexuais. Deve-se pensar esta ambiguidade, também, a partir da noção de cultura do estupro. Conforme foi elaborado no subcapítulo 4.2, enquanto a sexualidade masculina é vinculada à violência, o comportamento feminino é associado à submissão. A partir de Schwarz (1965) e da entrevista mencionada acima, pode-se observar que a conduta violenta de Mário perante Luíza é percebida, porém não é problematizada e sim tida como natural.

Como Garcia (2018) afirma, a naturalização do estupro ocorre justamente através deste modelo de uma sexualidade masculina agressiva. Neste sentido, a cena do estupro sofrido por Luíza acaba sendo construída de tal maneira que, sendo a agressividade de Mário naturalizada, os instantes em que Luíza aparenta consentir se sobrepõem aos momentos que ela foge de Mário chorando e se mostrando assustada, isto é, demonstrando não consentir com os avanços do personagem. Tendo em vista a cultura do estupro, o comportamento ambivalente, ou até mesmo “indeciso”, de Luíza poder-se-ia ser entendido como o da “mulher que diz não para dizer sim” (MACHADO, 1997, p. 233). No entanto, as próprias imagens analisadas acima (fig.18 e fig.19) atestam o sofrimento e a falta de consentimento por parte de Luíza.

Por mais que possa ter sido intenção de Ruy Guerra construir uma cena que oscile entre o desejo e o ódio dos personagens um pelo outro, não há ambiguidade alguma em um ato como o estupro. Considerar a violência sexual como algo possível de ser ambíguo, podendo entendê-la como um ato de amor, é um indício da força da lógica patriarcal e da cultura do estupro presentes na ordem do gênero vigente no Brasil. Tendo em vista de Lauretis (2019) e Lage (2017), e compreendendo o cinema enquanto uma tecnologia de gênero, pode-se afirmar que uma cena de estupro construída com o intuito de ser uma cena de amor “complexa” onde ódio e paixão oscilam é tanto produto da cultura do estupro quanto colabora para a manutenção desta.

Por esta razão, defende-se a segunda interpretação sobre a cena, que diz respeito a como Ruy Guerra insere na narrativa esta ideia do estupro como um meio de sujeitar Luísa à posição de submissão perante a autoridade de Mário. Como Moreira (2011) aponta, durante uma guerra, o corpo das mulheres, compreendido como a encarnação do inimigo, é tido como um instrumento de aviltção deste:

[...] o corpo das mulheres continua sendo considerado de forma banal como a encarnação do inimigo. Os estupros perpetrados, longe de serem frutos de psicopatologias individuais, são atos sistemáticos que fazem parte de uma política de gênero. A negação de outra cultura e outra “raça” encontra no corpo das mulheres o lugar por excelência da sistematização da violência: um espaço de política de guerra (MOREIRA, 2011, p. 328).

Considerando Moreira (2011), deve-se compreender o estupro cometido por Mário não como um ato individual, mas sim como uma prática sistemática do regime de gênero da instituição militar. Como hooks (2004) infere, a natureza generificada da guerra faz dos homens predadores e das mulheres presas. A violência sexual perpetrada pelo personagem tem a função de equivalê-lo ao restante dos soldados. Na cena anterior à sequência de Mário e Luísa, Mário estava com Zé e Gaúcho em um bar. No final da cena, com Mário já tendo ido embora procurar Luísa no velório, Zé pergunta, em um tom de afirmação, se Mário é um bom sujeito. Pensativo, Gaúcho dá uma leve risada e diz que sim. A ordem estabelecida pela montagem estabelece uma resposta para a indagação de Zé, já que logo Mário irá violentar Luísa. Como Gaúcho diz para Luísa antes de ser morto, “ele [Mário] não é melhor que os outros”. Os soldados, incluindo Mário, possuem o monopólio da violência e se utilizam deste frente aos moradores de Milagres e aos retirantes.

O apontamento de Moreira (2011) sobre a negação do outro pode ser utilizado para analisar a cena em questão. Observa-se que enquanto Luísa permanece lutando contra as agressões do personagem, o canto religioso, presente desde o início da sequência, compõe a banda sonora, junto com o seu choro e a sua respiração ofegante. Porém, no instante em que

se joga nos braços de Mário, o canto é interrompido. Tendo em vista o canto como parte da cultura e dos costumes de Milagres, pode-se interpretar a sua interrupção como a indicação do domínio total de Mário sobre Luíza.

Deve-se apontar que em *A queda* (1978), continuação de *Os fuzis*, Mário estupra novamente, desta vez a sua esposa. A cena é profundamente violenta e clara no que concerne à ideia de ser uma cena de estupro, sem o aspecto da ambiguidade como no filme anterior. Contudo, a cena não possui função alguma na narrativa além de mostrar o lado agressivo e opressor de Mário, pois a última cena da obra é um momento delicado e romântico entre o personagem e sua esposa. Tanto em *Os fuzis* quanto em *A queda*, a agressão sexual é utilizada como um dispositivo de enredo (*plot device*) para o desenvolvimento do protagonista masculino, servindo para revelar um outro lado seu. As consequências físicas e psicológicas desta violência, assim como em *Os cafajestes*, não são elaboradas na narrativa. No momento em que a violência sexual não é problematizada na obra, acaba sendo naturalizada como um ato próprio do comportamento masculino, quase como se nem fosse considerada enquanto violência.

A última cena em que Luíza aparece é no momento em que os soldados estão se retirando de Milagres e em que se despede de Mário. A cena inicia com um primeiro plano de Luíza de costas para a câmera, em primeiro plano, olhando para Mário, que se encontra em segundo plano. Mário está quase totalmente fora do quadro, aparecendo somente a sua mão segurando o fuzil (fig.21). Luíza pergunta para Mário se ele irá voltar. A câmera se movimenta de Luíza em direção a Mário, que responde que acha que não. Mário caminha para fora do quadro e a câmera se movimenta para Luíza, enquadrando-a a partir de um primeiro plano. Luíza se mostra reflexiva, olhando para baixo e para Mário. No entanto, como se tivesse compreendido que ele, de fato, não é melhor que os outros – tal como Gaúcho havia lhe dito –, apenas lhe diz adeus em um tom decidido. A partir do *frame* abaixo (fig.21), pode-se observar que a arma empunhada por Mário posiciona-se à frente de Luíza, como se estivesse a subjugando, reforçando a relação de poder entre os personagens. Afinal, como Zan (2019, p. 254) aponta, Mário estava “reproduzindo no âmbito interpessoal a relação entre o exército e a população local”.

Figura 21: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Dando continuidade à cena, no que Luíza começa a caminhar para ir embora, Mário pergunta a ela se ela esteve com Gaúcho antes de ele morrer e se ele disse alguma coisa. Passando por trás de Mário, Luíza para um pouco mais a frente do personagem. Enquanto parte do rosto de Mário ocupa o primeiro plano, Luíza se encontra desfocada em segundo plano (fig.22). A personagem, porém, não responde uma palavra. Apenas olha para Mário

fixamente. Não lhe diz que Gaúcho havia afirmado que atiraria em Mário caso fosse preciso, pois ele não é melhor que os outros soldados. Mário responde ao olhar de Luíza, mas em um instante olha para baixo como em um gesto de culpa e levanta o olhar novamente para Luíza. Em seguida, há o corte para a cena da partida dos soldados. Na figura 22, pode-se notar a imagem um tanto quanto desfocada de Luíza. Novamente, a posição de Mário no primeiro plano e Luíza em segundo denota a relação de poder entre os personagens.

Tendo em vista que a câmera parte da perspectiva de Mário, que está olhando para Luíza, interpreta-se que o desfoque do segundo plano, no qual a personagem está inserida, indica como Mário agora a vê, sem importância, salientando também a distância entre os dois personagens. No entanto, o olhar de Luíza pode ser considerado uma resposta a Mário. A maneira como a personagem o encara pode ser vista como se estivesse o confrontando com a culpa que ele tem acerca dos assassinatos que ocorreram. O gesto de Mário de abaixar o olhar revela a culpa que o personagem sente. Neste sentido, o desfoque do segundo plano pode ser compreendido como tudo aquilo que Mário encontra dificuldade de lidar e que irá deixar para trás: Luíza e os acontecimentos em Milagres.

Figura 22: Cena de *Os fuzis*. Produção: Copacabana Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Salientando gênero enquanto um conceito relacional, aponta-se que a inserção de Luíza e o seu desenvolvimento estão profundamente associados com a maneira como a personagem se relaciona com os personagens masculinos, no caso Mário, Zé e Gaúcho. Inicialmente, como a única moradora de Milagres que conversa com os soldados, Luíza se

coloca como uma espécie de porta-voz da cidade. Na sequência do seu encontro efetivo com Mário, por mais sutil e breve que seja, explica para ele, como também para Zé, aspectos da religiosidade local baseada na prática do catolicismo “santorial”. Na cena da procissão, pode-se observar Luíza participando do evento com Mário ao seu lado e ainda com a presença de Zé, que ajuda a segurar a imagem da santa.

A apresentação de sua casa também é significativa. O plano-sequência inicia justamente no altar que se encontra na sala. Este altar, repleto de imagens religiosas, de decorações feitas com plantas e com a imagem da Virgem Maria ocupando o espaço central, se destaca e se diferencia da pobreza e da escassez de objetos que caracterizam a residência. A cena denota ainda mais a importância e, literalmente, o espaço de destaque que a religião ocupa em Milagres. Ademais, Luíza está presente também na cena da igreja em que Mário e Zé mentem sobre o assassinato do camponês. Além disso, é procurando pela personagem que Mário vai até o velório, cena esta que expõe mais elementos da religiosidade local. É por meio de Luíza, então, que Mário – e, assim, o espectador – vem a conhecer de forma mais ampla a cidade e a sua população.

Porém, observa-se que o bar é o único local onde Luíza não aparece. Em todas as cenas realizadas neste estabelecimento, em que estão presentes tanto os moradores homens quanto os soldados, não há presença de mulheres. Por conseguinte, pode-se compreender o bar enquanto um ambiente predominantemente masculino. Esta questão evidencia uma organização do espaço de Milagres a partir do gênero. Ao decorrer da narrativa, percebem-se mulheres envolvidas nas práticas religiosas e realizando atividades ditas femininas – como bordar e separar o feijão, como no caso da cena que se passa na casa de Luíza.

Como é possível verificar a partir da análise fílmica realizada, Luíza não é erotizada e sexualizada. Porém, ainda assim, pode-se afirmar que a personagem é objetificada sexualmente por Mário. Tendo em vista a cena de introdução dos soldados e as interações entre Mário e Luíza, o protagonista não a considera enquanto uma pessoa provida de subjetividade, mas sim apenas como uma conquista sexual para provar a sua virilidade posteriormente com os demais soldados. Desta forma, a objetificação de Luíza é identificada não pela forma como o seu corpo é exibido, mas pela maneira como Mário se relaciona com ela no decorrer da narrativa.

Ao demonstrar para Mário estar ciente de que o assassinato foi cometido pelos soldados, Luíza também pode ser compreendida como a voz da razão ou a consciência de Mário. De forma semelhante a Zé, que aniquila Gaúcho aos tiros como se eliminasse a própria consciência, Mário estupra Luíza depois que ela o enfrenta sobre a sua participação no

assassinato, associando-o aos demais soldados. O que Luíza faz é revelar a Mário que ele, enquanto membro do exército, tem sim envolvimento e culpa diante das ações realizadas em nome da instituição. Em resposta, Mário a toma pela força, comprovando ser tão opressor quanto os seus "semelhantes". Tendo em vista Machado (1998), afirma-se que o abuso sexual perpetrado aqui significa não só a imposição de poder sobre o corpo de uma mulher, mas sim sobre uma determinada mulher: aquela que se impõe e que busca enfrentar a ordem estabelecida. Considerando Luíza enquanto porta voz de Milagres, pode-se compreender a cidade como representada por uma mulher. Assim como Luíza, Milagres é subjugada e controlada pelo poder militar masculino.

4.3.2. Mário e o regime de gênero da instituição militar

Até a primeira metade do filme, Mário se relaciona bem com os demais soldados e se mostra de acordo com a missão. Tendo em vista o apontamento de hooks (2004) sobre a violência da guerra ser socialmente aceita, enfatiza-se que as mortes pelas quais Mário foi responsável são tidas por ele como parte de seu trabalho. Na cena em que está na casa de Luíza, enquanto conta uma história sobre uma de suas missões anteriores, o personagem se mostra arrependido de ter causado muitas mortes. Porém, ao dizer que acha engraçado que as pessoas que matou acreditavam que eram donas da terra, acaba justificando a sua ação, já que ele estava somente “mantendo a ordem”. Esta questão da ordem é retomada na cena seguinte, quando Mário e Gaúcho conversam. Apesar das denúncias realizadas por Gaúcho, Mário continua convicto de que suas ações são justas, já que são feitas em nome da ordem e do progresso.

Se Mário era considerado um “bom sujeito”, como nas palavras de Zé, a segunda metade da obra expõe a sua agressividade e o seu lado opressor frente à Luíza, a estuprando. Novamente, Ruy Guerra associa virilidade e violência. Porém, para além do regime de gênero do exército militar, deve-se considerar, conforme hooks (2004) atenta, como o comportamento violento de homens é compreendido pelo pensamento patriarcal como natural. Por esta razão, o abuso sexual sofrido por Luíza não é problematizado. O estupro de Luíza não é sobre ela, mas sim sobre Mário, pois é utilizado enquanto um dispositivo de enredo (*plot device*) para o desenvolvimento do personagem.

Por mais que tenha demonstrado horror sobre o crime cometido e tenha desaprovado a ordem do sargento de mentir sobre a verdadeira razão da morte do homem, Mário a segue.

Esta questão relaciona-se com a conformidade e o pertencimento pontuados por Connell e Pearse (2015) como constitutivos do regime de gênero das Forças Armadas. Apesar de não concordar com a decisão de seu superior, Mário não pode deixar de cumpri-la, pois deve respeitar a hierarquia. Ademais, conforme Moreira (2011) elabora, a militarização se constitui a partir da ideia de unicidade. Na qualidade de soldado, Mário não pode descumprir o que lhe foi ordenado pelo sargento e, assim, desestabilizar a ordem já estabelecida.

Neste sentido, é necessário refletir sobre como a masculinidade construída pelo regime de gênero das forças armadas também oprime os próprios homens que integram a instituição militar. Conforme Moreira (2011, p. 328) afirma, a ideia dos combatentes como sendo unicamente perpetradores da violência, compreendendo-os como intrinsecamente viris, desconsidera o "sofrimento impetrado pelo aviltamento de si, de sua humanização, tanto quanto aquela efetuada ao corpo suplicado do inimigo". Em oposição à diversas obras hollywoodianas que glorificam guerras e a violência no geral, tendo como público alvo meninos e homens, *Os fuzis* desenvolve uma crítica do exército brasileiro. Mesmo que não tenha sido intenção de Ruy Guerra, pode-se identificar uma ênfase ao regime de gênero da instituição militar, responsável pela construção de uma masculinidade que serve como um meio de opressão por parte dos soldados.

Tendo em vista que o filme foi lançado durante o regime militar, é possível traçar um paralelo acerca da cena do estupro de Luíza com uma prática constante da ditadura. Se como Moreira (2011) aponta, a violência contra o corpo de mulheres serve como instrumento de aviltamento contra o inimigo pelo exército, a mesma estratégia será usada durante a Ditadura Civil-Militar. Segundo Maria Amélia de Almeida Teles (2018), neste período, a violência sexual foi utilizada amplamente enquanto método de tortura nos órgãos públicos repressivos:

[...] estupros e outras formas de violência sexual contra homens e mulheres não eram, de forma alguma, acontecimentos isolados resultantes da mera perversão de um ou outro agente envolvido na repressão. Os métodos de tortura empregados (despir a vítima, introduzir objetos em seu ânus e vagina, aplicar-lhe choques elétricos nos genitais, praticar atos lascivos) e o registro de relatos de violência sexual em praticamente todos os centros de tortura conhecidos do período (DOI-Codis, Casa da Morte, Cenimar, Cisa, delegacias de polícia, hospitais militares, presídios e quartéis) revelam que a prática de crimes sexuais era parte integrante do sistema de repressão engendrado para destruir, física e moralmente (e não punir, segundo as regras do Estado de Direito), todos aqueles considerados inimigos do regime ditatorial (TELLES, 2018, p. ??).

No que se refere ao cinema hollywoodiano, Molly Haskell (2016) afirma que se no início dos anos 1960 a misoginia era disfarçada, a partir da década de 1970 tornou-se evidente em filmes que apresentavam cenas extremamente brutais de violência contra as mulheres. Para a autora, "a força e as demandas crescentes das mulheres, lideradas pelo movimento de

libertação das mulheres, provocaram uma reação no cinema comercial" (HASKELL, 2016, p. 323, tradução nossa). Haskell (2016) destaca os anos 1960 como uma década dos homens no cinema: "quanto mais perto as mulheres chegam de reivindicar seus direitos e alcançar a independência na vida real, mais alto e estridente os filmes nos dizem que é um mundo de homens" (HASKELL, 2016, p. 363, tradução nossa).

Um fenômeno bastante semelhante pode ser observado em relação ao cinema brasileiro. Na época, certas mulheres adentraram neste universo masculino que é o meio cinematográfico por meio da direção de curtas-metragens, sendo a maior parte documentários. Porém, somente homens dirigiram longas-metragens de ficção. O apontamento de Haskell (2016) sobre a maior recorrência da violência contra as mulheres ao longo da década de 1960 é um elemento possível de ser observado tanto em *Os cafajestes* quanto em *Os fuzis*, sendo que em ambos esta violência é naturalizada e não há qualquer problematização em relação a ela.

Depois de tematizar o sertão nordestino e passar cinco anos sem filmar no Brasil, Ruy Guerra voltaria a dirigir uma película em terras brasileiras, mas desta vez voltando-se para uma obra de realismo fantástico e de ambientação histórica que se passa na zona da mata.⁸¹ Em comparação com *Os cafajestes* e *Os fuzis*, *Os deuses e os mortos* contou com uma equipe e um elenco maior, como também com um maior número de mulheres tanto na equipe quanto no elenco. Outro diferencial do filme em relação aos outros dois é a maneira como as personagens femininas são inseridas na narrativa.

4.4. *Os deuses e os mortos*: mulheres enquanto agentes históricos em meio à hegemonia dos coronéis

Em *Os deuses e os mortos*, Ruy Guerra utiliza a alegoria para desenvolver uma crítica sobre a continuidade das condições coloniais intrínsecas ao Brasil, associando este fenômeno à Ditadura Civil-Militar. Apesar de o enredo ser a respeito do conflito entre Santana da Terra e Urbano D'Água Limpa e do protagonista ser um homem, a narrativa é marcada pela relevância das personagens femininas. Tanto o maior número de mulheres na equipe quanto o de personagens femininas na obra podem ser associados ao fortalecimento do

⁸¹ Como Zan (2019) bem observa, a tríade *Os fuzis* (1965), *Os deuses e os mortos* (1970) e *A queda* (1975) apresenta uma macrotrajetória que mimetiza o fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste. Do sertão nordestino de *Os fuzis* passa-se pela zona da mata de *Os deuses e os mortos* e acaba em São Paulo, uma grande capital do Sudeste.

movimento feminista no Brasil, que se intensificou ao longo dos anos 1970, e à participação das mulheres na luta contra o regime militar. Acerca da importância das personagens femininas, deve-se ter em vista o próprio período histórico em que o filme se ambienta, a transição dos anos 20 para os 30.

Como foi desenvolvido no subcapítulo 3.4, a região litoral sul da Bahia foi marcada pela hegemonia dos coronéis durante a Primeira República. Segundo Bianca Muniz Leite e Saskya Miranda Lopes (2017, p. 153), “as práticas coronelistas perpetuam a lógica patriarcal e combatem a emancipação e participação das mulheres, sobretudo na política. Não existiam mulheres com o título de coronel”. Porém, este fenômeno não excluiu a existência e a ação das mulheres neste espaço e tempo. Partindo-se de Louise A. Tilly (1994), devem-se considerar as mulheres enquanto sujeitos sociais ativos, situados em contextos históricos concretos. Sobre este ponto, Mônica Karavejczyk (2010) afirma que a década de 1920 testemunhou a luta feminista pelo direito ao sufrágio tomar uma direção mais definida e definitiva. Todavia, como Margareth Rago (1995) enfatiza, é necessário atentar para as mulheres a partir de suas multiplicidades e diferentes experiências.

As fazendas de cacau, como Claudete Ramos de Oliveira e Ana Elizabeth Santos Alves (2019) apontam, se organizaram historicamente por meio de uma estrutura hierárquica masculina. De acordo com as autoras, a mão de obra feminina perpassa a cacauicultura desde o seu início e pode ser verificada em todas as etapas da produção. Acerca desta questão, Oliveira e Alves (2019) salientam que a divisão sexual do trabalho é um elemento constitutivo da rede de relações de exploração da força de trabalho no que diz respeito à produção de cacau:

As amêndoas foram e são produtoras de riquezas e de uma profunda diferença entre as classes sociais (os detentores da propriedade das terras em contradição com os detentores da força de trabalho), os gêneros (demarcando os salários em função dos sexos) e a “raça” (uma vez serem pardas e negras a maioria das trabalhadoras). A conclusão é que o trabalho feminino é invisibilizado e inserido numa rede de relações de exploração da força de trabalho e que as relações de classe não são as únicas existentes no espaço agrícola de produção de cacau, mas que também há relações de divisão sexual do trabalho que reforçam as diferenças (OLIVEIRA; ALVES, 2019, p. 170).

Os apontamentos de Oliveira e Alves (2019) são possíveis de ser associados à cena em que Sete, segurando um porco nos ombros, caminha em uma periferia. O personagem passa por casas onde, nas portas e janelas, se encontram mulheres, homens e crianças, todos moradores da região. A utilização do documentário como dispositivo narrativo justaposto à ficção, somada ao detalhe que todos ali vestem roupas contemporâneas ao período em que o

filme foi realizado, enfatiza a condição social dos sujeitos e a pobreza na qual vivem enquanto um problema político-social ainda presente.

Os deuses e os mortos elabora uma alegoria sobre a continuidade das condições coloniais através das quais são estruturadas as relações que marcam a história do Brasil. Atualmente, pode-se compreender este fenômeno a partir do conceito de colonialidade do poder. Segundo Aníbal Quijano (2009),

A colonialidade é um dos elementos constitutivos e específicos do padrão mundial do poder capitalista. Sustenta-se na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular do referido padrão de poder e opera em cada um dos planos, meios e dimensões, materiais e subjectivos, da existência social quotidiana e da escala societal. Origina-se e mundializa-se a partir da América. [...] Com a constituição da América (latina), no mesmo momento e no mesmo movimento históricos, o emergente poder capitalista torna-se mundial, os seus centros hegemônicos localizam-se nas zonas situadas sobre o Atlântico – que depois se identificarão como Europa – e como eixos centrais do seu novo padrão de dominação estabelecem-se também a colonialidade e a modernidade. Em pouco tempo, com a América (latina) o capitalismo torna-se mundial, eurocentrado, e a colonialidade e modernidade instalam-se associadas como eixos constitutivos do seu específico padrão de poder, até hoje (QUIJANO, 2009, p. 73-74).

Desta forma, como Luciana Ballestrin (2013) resume, o conceito de colonialidade do poder revela “que as relações de colonialidade nas esferas econômica e política não findaram com a destruição do colonialismo”. Sobre esta questão, Grosfoguel (2008) desenvolve a ideia de continuidade das formas coloniais de exploração que o conceito de colonialidade permite explorar:

A colonialidade permite-nos compreender a continuidade das formas coloniais de dominação após o fim das administrações coloniais, produzidas pelas culturas coloniais e pelas estruturas do sistema-mundo capitalista moderno/colonial. A expressão “colonialidade do poder” designa um processo fundamental de estruturação do sistema-mundo moderno/colonial, que articula os lugares periféricos da divisão internacional do trabalho com a hierarquia étnico-racial global e com a inscrição de migrantes do Terceiro Mundo na hierarquia étnico-racial das cidades metropolitanas globais. Os Estados-nação periféricos e os povos não-europeus vivem hoje sob o regime da “colonialidade global” imposto pelos Estados Unidos, através do Fundo Monetário Internacional (FMI), do Banco Mundial (BM), do Pentágono e da OTAN. As zonas periféricas mantêm-se numa situação colonial, ainda que já não estejam sujeitas a uma administração colonial (GROSFUGUEL, 2008, p. 126).

Ao utilizar o termo colonialidade a partir da análise de Quijano, María Lugones (2014, p. 939) vai além, identificando não só uma classificação de povos no que diz respeito à colonialidade de poder e de gênero, “mas também o processo de redução ativa das pessoas, a desumanização que as torna aptas para a classificação, o processo de sujeitificação e a investida de tornar o/a colonizado/a menos que seres humanos”. Ademais, como a autora salienta, “a colonialidade do gênero ainda está conosco; é o que permanece na intersecção de gênero/classe/raça como construtos centrais do sistema de poder capitalista mundial”

(LUGONES, 2014, p. 939). Todavia, não cabe neste estudo adentrar em toda a complexidade desta noção, assim como da de colonialidade do gênero. Apenas julga-se necessário apontar como o filme de Ruy Guerra constrói toda uma alegoria que muito corresponde ao que é concebido enquanto colonialidade.

Apontada a potencialidade da noção de colonialidade em relação à obra de Ruy Guerra, enfatiza-se a questão central deste estudo: a análise das mulheres inseridas na narrativa em *Os deuses e os mortos* a partir do conceito de gênero. A ambientação histórica construída pelo filme é demarcada pela hegemonia dos coronéis, cujo poder sustentava a lógica patriarcal, colaborando, assim, para a manutenção de uma estrutura hierárquica masculina. Deve-se associar esta questão ao período da Ditadura Civil-Militar na qual o filme foi lançado. Conforme Ayala Rodrigues Oliveira Pelegrine (2019, p. 6) estabelece, “a permanência histórica do sistema patriarcal de divisão e representação conforme o gênero foi nítida durante a ditadura militar, especialmente durante os chamados anos de chumbo, no governo do general Emílio Médici (1969-1974)”. Segundo a autora, a violência perpetrada enquanto política de Estado também foi utilizada como instrumento para exercer poder e dominação tendo em vista o gênero.

4.4.1. Sereno e a subversão da ordem

A introdução de Sereno na narrativa é realizada a partir de um plano sequência que mostra a sua fuga do ataque dos D'Água Limpa. A personagem teve a sua casa e plantação de cacau incendiadas, e o seu marido morto. No instante em que a cena inicia, Sereno corre com o seu filho em direção à casa para pegar um rifle. Quando volta, sofre para levar o corpo do esposo junto consigo para o barco. Acompanhando as ações da personagem, a câmera na mão realiza movimentos dinâmicos que dão conta de mostrar o ambiente. O som da casa em chamas, do choro da criança, dos passos e da respiração ofegante de Sereno colaboram para a construção da tensão. Ademais, os tiros que podem ser ouvidos inicialmente tratam dos dois últimos disparos feitos contra Sete, que havia surgido na cena anterior. É bastante significativo que a primeira cena de Sereno seja intercalada com a de apresentação de Sete, pois estabelece uma ligação entre os dois. Sereno, porém, existe para além do forasteiro. É possível interpretar que o vínculo dos personagens esteja determinado através do desejo de morte em relação aos D'Água Limpa e Santana da Terra.

Enquanto Sereno pretende matar os D'Água Limpa por vingança contra o que fizeram com a sua família e o local onde mora, Sete tem como objetivo se apoderar de tudo o que é dos coronéis em questão. Esta interpretação acerca da associação entre os dois personagens pode ser argumentada pela montagem. Logo depois que Sereno jura vingança aos D'Água Limpa, o corte segue para Sete, que declama a sua “oração”, conforme o termo utilizado por Xavier (1996): “quero o rei, quero a rainha, quero o palácio; quero o engenho, quero a cana, quero o bagaço; eu quero o pai e quero a mãe, e quero o fio; quero o tampo da cumbuca do palácio”.

Além do estabelecimento do vínculo entre os personagens, a cena também enuncia a força e determinação de Sereno. Pode-se observar no *frame* abaixo (fig.23) um leve *contra-Plongée* que denota certo empoderamento em relação à personagem que, enquanto olha para a casa pegando fogo – que está fora do quadro –, fala em voz alto o nome de cada um dos homens do clã dos D'Água Limpa. Tendo em vista que o marido de Sereno era um burareiro de Santa da Terra, supõe-se que a personagem também trabalhava na plantação de cacau. O vínculo com a terra pode ser pensado a partir do figurino de Sereno, que veste até a metade do filme uma camisa e uma saia midi marrons. Durante a cena, a roupa da personagem harmoniza com os tons terrosos do ambiente.

Figura 23: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

A cena em que Sereno está na propriedade de Santana da Terra já indica a subversão que será causada pela personagem. A cena inicia com o banqueiro afirmando para Santana que, caso responda à “provocação” de Urbano, o seu banco não poderá ajudá-lo, pois “o cacau de Sereno não vale o preço de uma guerra”. A perda da família e a violência sofrida por Sereno são naturalizadas e reduzidas à safra de cacau queimada. Conforme o banqueiro caminha para ir embora, para em frente à janela e nota que Sereno, com um semblante sério, está sentada com o rifle do seu lado e olhando fixamente para ele. Atenta-se que ao passo que o filho da personagem não está presente, a arma está. Inclusive, a criança não aparece mais ao longo do filme. A troca de olhares entre o banqueiro e Sereno demonstra como a personagem está atenta ao que acontece ao seu redor. No instante em que Sereno tenta falar com Santana, ele a interrompe rapidamente. Em seguida, Soledade entra e ela e Sereno se olham, sem trocar uma palavra. Há um silêncio que só acaba quando o coronel volta a falar, ao qual Sereno reage levantando. Santana garante emprego, moradia e o pagamento do funeral para Sereno (fig.24).

Figura 24: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Sereno não agradece ao coronel, apenas reforça o que lhe aconteceu. Santana, então, lhe promete vingança. Porém, novamente, Sereno não responde diretamente ao que foi dito,

mas sim exige de Santana a escritura da terra que este devia ao seu marido. Em resposta, Santana apenas vira o rosto para Sereno (fig.25) e caminha para fora da sala. Ao parar, olha em direção a Sereno e só lhe diz que “cada coisa em seu tempo e à minha maneira”, havendo o corte para a próxima cena. Esta cena recém descrita é construída por dois planos-sequência que acompanham lentamente o movimento de Santana, o que enfatiza sua autoridade. Este aspecto também é salientado pelo silêncio recorrente e pelo corte no exato momento em que dá a resposta final para Sereno, já que as últimas palavras são suas. Entretanto, é justamente neste sentido que o comportamento de Sereno é tão relevante e pode ser considerado subversivo à ordem estabelecida.

A figura 25 trata do momento em que Sereno exige a escritura da terra. É possível notar que, mesmo estando em segundo plano em relação à Santana, como se estivesse abaixo dele, a postura e a forma como Sereno a olha fixamente demonstram como está se impondo e desafiando a sua autoridade. A presença de um homem atrás da personagem enfatiza o domínio masculino, já que ela está entre dois homens que ocupam as laterais do quadro, a fechando dentro do espaço enquadrado.

Figura 25: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Estando a autoridade de Santana estabelecida em cena, Sereno a subverte a partir do seu comportamento. Observando inicialmente as sutilezas, a personagem mantém uma postura ereta e confiante, nunca baixando a cabeça ou se mostrando acuada. Quando em contato com Santana, o olha diretamente sem recuar o olhar e a sua fala é firme e direta, não

havendo momentos de gagueira ou qualquer tipo de entonação que revele insegurança. A moradia e o trabalho ofertados por Santana demonstram a relação de compadrio oferecida por um coronel. Porém, a resposta de Sereno, que apenas diz o que os D'Água Limpa fizeram, não é apenas uma explicação ao público sobre o que ocorreu, mas também um apontamento da culpa do próprio Santana. Posteriormente, descobre-se que a violência foi realizada porque o marido da personagem se negou a vender as terras para Urbano. Presume-se, dentro da lógica do coronelismo, que a decisão do esposo foi tomada tendo em vista lealdade à Santana. Desta forma, a fala de Sereno sugere que a personagem possui consciência das relações de poder que envolveram a morte do seu marido, o que indica que compreende a própria dinâmica do coronelismo. O instante da exigência da escritura explicita a subversão da ordem feita por Sereno. Além de não expressar gratidão ao “auxílio” prometido por Santana, a personagem ainda reclama por seu direito à terra, a reivindicando como a sua propriedade.

Conforme Francisco Etruri Parente e Leda Tenório da Motta (2020) afirmam, a montagem estabelece intervalos temporais que produzem elipses, ocultando acontecimentos. Isto é, certos momentos não estão inseridos na narrativa e, portanto, não são visualizados. Tem-se como exemplo a ida de Sereno ao bordel. Só se toma conhecimento de que a personagem já esteve no lugar após a morte de Aurélio. Como não há como ter certeza pela narrativa, pressupõe-se que a personagem negou a ajuda de Santana e foi se abrigar no local, onde passa a trabalhar, sendo protegida pela cafetina. Dito isto, é relevante analisar a cena do assassinato de Aurélio.

A cena em questão é construída de maneira lenta por meio de dois planos-sequência, privilegiando planos médios e abertos. A movimentação da câmera acompanha devagar os personagens que se locomovem pela mata. A melodia que compõe a trilha sonora concebe um tom místico e de suspense. Iniciando com Aurélio chegando ao local a cavalo, segue com ele andando e achando peças de roupa femininas nas árvores. Procurando a mulher misteriosa – que, na verdade, é Sereno –, o personagem a vê e se aproxima. Sereno, nua e se cobrindo com apenas um xale, o seduz.

Sereno planejou a morte de Aurélio utilizando o seu corpo como uma forma de seduzi-lo e torná-lo vulnerável. Todavia, o clima constituído pela cena não é de um assassinato. Não há indicativo de nenhum perigo, como não há a utilização de qualquer recurso que denote tensão. O erotismo é explicitado no momento em que Sereno, aparecendo em primeiro plano e de costas para a câmera, abre o seu xale e caminha nua em direção ao personagem, com a peça de roupa tapando apenas o dorso de seu corpo. Conforme Sereno vai até Aurélio, ela baixa lentamente o xale, tornando visível as suas costas e as suas nádegas (fig.26).

Considerando o conceito de prazer visual de Mulvey (2011), observa-se que esta ação da personagem acaba tendo como intuito seduzir não somente Aurélio, mas também o espectador. A partir da figura 26, é possível perceber que Sereno e o seu corpo nu encontram-se no centro do quadro, com Aurélio bastante ao fundo olhando para a personagem. O erotismo que marca a cena é construído dentro do clima místico e de suspense entoadado pela trilha sonora. Ademais, tendo em vista que a câmera, inicialmente, se movimenta de acordo com Aurélio seguindo Sereno, pode-se averiguar que o suspense também é estabelecido pela exposição gradual da nudez da personagem. No instante em que Sereno se aproxima consideravelmente de Aurélio, há a interrupção da trilha sonora. A personagem o abraça e cai por cima dele no chão. À primeira vista, poder-se-ia compreender este momento enquanto uma relação sexual, já que é só na cena seguinte que se descobre que se tratava de um assassinato. Sereno utiliza-se do próprio corpo e da sensualidade como um instrumento de poder perante Aurélio. É significativo que a única morte do filme que não é realizada por um personagem masculino ou com o auxílio deste seja realizada desta forma, por meio de um tom erótico e com a exposição da nudez da mulher. A figura 26 também evoca a imagem de Eva: sensual, sedutora, má e causadora de prejuízo ao homem, contraponto direto de Virgem Maria, assexuada, modelo de mãe e obediente ao seu superior.

Figura 26: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Como Susan R. Bordo (1998) afirma, os corpos desempenham papéis, apesar de sutis e até mesmo inconscientes, na simbolização e reprodução do gênero. Considerando masculinidades e feminilidades como construções sociais, Maria Beatriz Nader e Jacqueline Medeiros Caminoti (2014, p. 9) apontam para como o ato sexual é diretamente relacionado com a masculinidade, sendo "os homens ensinados socialmente a encarar o sexo como um ato de conquista, um atestado de virilidade e uma forma de dominação". Porém, no caso da cena acima analisada, Sereno mostra-se sexualmente ativa, no sentido de que ela toma a iniciativa e seduz Aurélio, contrariando o estereótipo de passividade ligado a uma ideia de feminilidade. A sexualidade é usada como uma arma. Utilizando o corpo como um meio para alcançar o seu objetivo, poderia a atitude da personagem ser compreendida como "empoderada"? De acordo com Janet Wolff (2011, p. 103), "os seus significados pré-existentes, [do corpo] como objecto sexual, como objecto do olhar masculino, podem sempre prevalecer e reapropriar-se do corpo, apesar das intenções da própria mulher". Desta forma, por mais que Sereno use o seu corpo basicamente como uma armadilha para Aurélio, a fim de matá-lo, a maneira como a cena é construída e o erotismo que a marca colocam o corpo da personagem enquanto objeto do olhar masculino.

Esta discussão também se relaciona com um apontamento de Haskell (2016). Considerando o contexto marcado pelo fortalecimento dos movimentos feministas ao longo dos anos 1960, a autora infere que as obras hollywoodianas apenas apresentavam "libertação sexual". Haskell (2016) salienta que quando as mulheres apareciam em cena expostas e "sexualmente responsivas" era com o intuito de realizar as fantasias masculinas ou de acabar confirmando os piores medos dos homens. A cena acima analisada encaixa-se no segundo caso.

A sequência seguinte diz respeito à ida de Sereno ao bordel. A personagem chega vestida com o mesmo conjunto de camisa e saia anterior, com o xale no ombro e segurando a arma de Aurélio. Quem a recebe é a cafetina, para quem Sereno informa que Aurélio está morto. Logo após este momento, os Urbano e Valu D'Água Limpa aparecem, trazendo junto consigo jagunços. Ao entrarem no local, Valu encara Sereno, que se encontra parada em pé rente a parede. Após rondarem por diferentes cômodos, Valu e Urbano afrontam a personagem perguntando sobre quem teria matado Aurélio, mas Sereno apenas olha para Urbano, sem dizer uma palavra (fig.27). Semelhante à *mise en scène* verificada na figura 25, é possível notar que enquanto Urbano está em primeiro plano e em diagonal a Sereno, esta se encontra no centro do quadro, com a postura ereta, o semblante sério e mirando o personagem

fixamente com os olhos. Novamente, Sereno enfrenta o poder de um coronel somente com o olhar, impondo-se sem que fosse necessária qualquer fala.

Figura 27: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

No instante em que Sereno e Urbano ficam frente a frente, Sete põe-se a falar. O personagem conta a história de uma mulher, Graça, sobre quem se pode interpretar que seja Sereno, já que o monólogo de Sete pode ser compreendido como uma resposta à indagação de Urbano acerca de quem teria matado Aurélio. Ademais, assim como Sereno, Graça teria tido somente um filho, tendo também sobrevivido a um massacre em que toda a sua família foi morta.

Alguns chamavam de Rosa, outros de Maria. O nome mesmo é Graça. Ela não se lembrava, então não dizia. Sete na família e ela a primeira. Chamavam! Então ela ia. E ficou por lá. Depois um dia apareceu. Ele trabalhava terra, que era pequena, e queria a mulher. Falou e ela foi. Usou o corpo, na mata, na esteira, de sol a chuva, de ano a dia. Pariu duas vezes e uma não vingou. O resto seguia. Chegou à colheita e eles também vieram. Tomaram o chão, pegaram os frutos, mataram tudo. Só ela não, que mulher não se mata. Ela fugiu, voltou à vida. Diziam que se chamava Rosa, às vezes Maria. Mas o certo dela é que sabia o que se via. E o que se via, assustava (OS DEUSES E OS MORTOS, 1970, 26:14-27:29).

Considerando que esta mulher sobre quem Sete fala seja Sereno, deve-se observar algumas questões. A primeira envolve a submissão que marcou a vida dessa personagem até o instante em que teve a sua família morta e a sua casa e a sua plantação destruídas. De acordo com o Código Civil de 1916, as mulheres iriam adquirir a condição de relativamente

incapazes no momento em que se casassem e iriam permanecer assim até a morte do marido.⁸² Para realizar certos atos, como aceitar herança ou exercer ofício remunerado, a mulher necessitaria da presença do marido. Como Teresa Cristina de Moraes Marques (2004) afirma, perpetuando a situação de inferioridade das mulheres, as limitava de tornar efetivos os seus direitos civis e de fazer respeitar as relações contratuais. Desta forma, Sereno, enquanto mulher casada, seria considerada pela lei relativamente incapaz. No entanto, também se deve considerar a personagem como o exemplo da mão de obra feminina que marcou a produção cacaueteira.

A segunda questão diz respeito a como é apenas a partir do momento em que sua família morre que a personagem volta a viver, passando a assustar quem a via. Este ponto deve ser compreendido tendo em vista a maneira como, sem os laços familiares, Sereno enfrenta a autoridade dos coronéis, posicionando-se em um ambiente onde o domínio é masculino. Sereno assusta porque saiu do lugar que sempre lhe foi imposto e passou a subverter a ordem estabelecida. Por mais que se possa pensar nas feministas que já se organizavam ao longo da década de 1920 no Brasil, defende-se que Sereno deve ser entendida a partir dos movimentos feministas que se fortaleceram na transição dos anos 1960 para os 1970, período no qual o filme foi realizado.

O bordel assume um lugar de importância na narrativa, aspecto que é enunciado pela própria localização do estabelecimento, que parece ser no centro da cidade. É o local onde Sete é socorrido e cuidado, onde Sereno se abriga e passa a trabalhar, e onde dois monólogos – um sobre a situação econômica da produção do cacau dentro do panorama internacional e o outro sobre a conjuntura política da região – são realizados. Os bordéis e os cabarés foram locais que marcaram a vida social da região cacaueteira. Conforme Falcón (1983) aponta, as organizadoras das “pensões de mulheres” chegaram a Ilhéus por volta de 1904, estimuladas pela formação de riqueza da cidade. A respeito da cena em que se dá o primeiro monólogo – onde o banqueiro que fala está comendo uma melancia, cercado por plantas e uma prostituta encontra-se aos seus pés – pode-se ir além de Xavier (1996), que a define como uma alegoria acerca do estrangeiro a negócios em um país tropical. Sendo a cena ambientada no bordel e tendo a presença da prostituta como um dos elementos constitutivos da *misè-en-scene*, afirma-se que denota a situação colonial por quais estas mulheres passam sendo exploradas sexualmente por estrangeiros representantes do capital britânico.

⁸² Teresa Cristina de Moraes Marques (2004) aponta para como o Código Civil de 1916, ao desconsiderar o concubinato como um arranjo matrimonial legítimo, deixou à margem da lei grande parte da população, que formava relações informais, onde as mulheres não contavam com nenhum tipo de proteção.

A escolha de Sereno em trabalhar no bordel em vez de aceitar a proteção de Santana demonstra a sua busca por independência e uma maneira de se desvincular do coronel. A cena em que a personagem está em um quarto se olhando no espelho (fig.28), além de explicitar que passou a trabalhar no local, também tem como função trazer um novo aspecto do desenvolvimento da personagem. Primeiramente, a trilha sonora da cena anterior, em que Mulher Doida tem a premonição da morte de Santana e dos D'Água Limpa, continua na cena de Sereno, o que indica o papel fundamental desta personagem na realização da previsão.

Como se pode observar na figura 28, Sereno traça uma linha no meio do seu rosto até o peito. Enquanto uma parte do rosto está coberta por uma maquiagem pesada, a outra está limpa. Entende-se esta divisão como um indicativo da complexidade de Sereno. Um lado diz respeito a ter se tornado uma trabalhadora sexual, já que quando vira para trás, revela um homem em sua cama. Já o outro se refere a quem foi: trabalhadora rural, esposa e mãe. Contudo, logo que pega o seu pagamento, Sereno volta à frente do espelho e retira a maquiagem de uma maneira agressiva, passando a se olhar seriamente. É possível interpretar que por mais que haja uma dualidade, estes dois lados fazem parte da mesma mulher. Ademais, o gesto pode ser compreendido também como a expressão do desgosto e da raiva de Sereno por ter se tornado uma trabalhadora sexual.

Figura 28: Cena de Os deuses e os mortos. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Primeiramente, no que se refere à associação entre a prostituição e uma ideia de liberdade, parte-se de Luzia Margareth Rago (1990). Apesar dos estudos da autora se limitarem à cidade de São Paulo dos anos 1920, deve-se levar em consideração que, em meio à urbanização e ao crescimento socioeconômico, a prostituição passou a ser relacionada com a modernização que marcava a cidade. Por esta razão, a prostituição foi utilizada como um fantasma – uma ameaça – contra as mulheres que desejavam ingressar no espaço público e em locais entendidos como essencialmente masculinos. Rago (1990) infere que, dentro deste contexto, ideias de independência, liberdade e poder foram vinculadas à figura da prostituta, principalmente dentro do imaginário feminino:

[...] a prostituta foi recoberta com múltiplas imagens, que lhe atribuíram características de independência, liberdade e poder: figura da modernidade, passava a ser associada à extrema liberalização dos costumes nas sociedades civilizadas, à desconexão com os vínculos sociais. Figura pública por excelência, podia comercializar o próprio corpo como desejava, dissociando prazer e amor, aventurando-se, através da livre troca pelo dinheiro, em viagens desconhecidas até mesmo para os homens dos países mais atrasados. Poderosa, simbolizava a investida do instinto contra o império da razão, a exemplo de Salomé, ameaça de subversão dos códigos de comportamento estabelecidos (RAGO, 1990, p. 49).

No entanto, para além desta leitura mais romantizada da prostituição, Rago (1990) salienta que, com a gradual incorporação de mulheres no amplo espaço social, houve a instauração de linhas de demarcação sexual acerca dos papéis sociais. As “mulheres honestas” deveriam tomar um grande cuidado para não serem confundidas com as “mulheres públicas”. As prostitutas passaram a simbolizar tudo de mais condenável: “nômade, ‘mulher pública’, noturna, artificial, cheia de vícios” (RAGO, 1990, p. 29). A partir deste apontamento da autora, cabe interpretar o gesto de Sereno limpando a maquiagem e a linha que tinha traçado como a personagem borrando as próprias linhas que buscavam lhe demarcar um papel social específico.

Deve-se reforçar-se que Ruy Guerra realizou *Os deuses e os mortos* tendo como base *Terra do Sem-Fim* (1943), escrito por Jorge Amado. A influência do romance de 1930 sobre o Cinema Novo é afirmada por Glauber Rocha (2004, p. 65) em *Eztetyka da fome*, onde enfatiza o compromisso do movimento com a verdade, afirmando que: “[o miserabilismo] antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”. Segundo Carolina Serra Azul Guimarães (2019), o Cinema Novo não retomou somente temas da tradição literária brasileira, mas principalmente a disposição, sobretudo a do romance de 1930, para a pesquisa acerca do país. Desta forma, considerando que Ruy Guerra se orientou pela leitura de *Terra do Sem-Fim*, a maneira como Jorge Amado retrata as prostitutas é relevante. De

acordo com Rita de Cássia Ribeiro de Queiróz (2016, p. 139), "as prostitutas da trama de Terras do sem fim são aquelas que, por necessidades financeiras ou por serem elementos condutores de um processo milenar civilizatório, fazem disso um negócio, mantendo o status quo".

No caso da região cacauzeira, Carolina dos Anjos Nunes de Oliveira (2011), focando-se em Itabuna, parte da literatura amadiana, escritos memorialísticos e da imprensa para investigar o comércio sexual no local. Segundo a autora, a imagem de prostitutas construída por Jorge Amado no romance *Cacau* estava de acordo com o discurso médico do período que apontava as trabalhadoras sexuais como causadoras de doenças venéreas - atualmente compreendidas como infecções sexualmente transmissíveis (ISTs) - e, assim, um perigo à saúde pública. Tomando a exposição à ISTs como exemplo, deve-se atentar para como a entrada na prostituição significava a exposição à diversas violências. De acordo com Rago (1990, p. 251), permeando o cotidiano das trabalhadoras sexuais, "a violência é uma dimensão constitutiva das relações sociais que aí se estabelecem: entre prostitutas e fregueses, entre caftinas e meretrizes e entre as próprias prostitutas". Daí a agressividade no gesto de Sereno. Além da ânsia por vingança, pode-se interpretar que a personagem também tem consciência da realidade do local onde passou a trabalhar.

Conforme Rago (1985) afirma, o início do século XX foi marcado por um novo modelo normativo de mulher: a esposa/dona de casa/mãe de família, desenvolvido ainda em meados do século XIX. Tal modelo disseminava "novas formas de comportamento e de etiqueta, inicialmente às moças das famílias mais abastadas e paulatinamente às das classes trabalhadoras, exaltando as virtudes burguesas da laboriosidade, da castidade e do esforço individual" (RAGO, 1985, p. 62). Simultaneamente, no mesmo período, médicos sanitaristas brasileiros passaram a estudar as prostitutas, tendo sido responsáveis por construir e difundir o estereótipo da "puta", a partir do qual tais mulheres passaram a ser situadas para fora do campo da normalidade sexual e social. Tendo em vista a noção de ordem de gênero, deve-se considerar que as mulheres que ingressavam na prostituição estavam subvertendo o padrão de comportamento que delas era esperado. Como Rago (1985) aponta:

Mulheres de má vida, meretrizes insubmissas, impuras, insignificantes, o que fazer com essas loucas que recusam o aconchego do casamento, que negam a importância do lar e preferem circular enfeitadas pelas ruas, desnudando partes íntimas do corpo, exalando perfumes fortes e extravagantes, provocando tumultos e escândalos, subversivas que rejeitam o mundo edificante do trabalho, surdas aos discursos masculinos moralizadores e que perseguem a todo o custo a satisfação do prazer? (RAGO, 1985, p. 85).

Durante a segunda parte da sequência do encontro entre Valu e Sete, Sereno encontra-se elegante para assistir a morte de Valu. Conforme se pode verificar na figura 29, está maquiada, com o cabelo arrumado e usa um vestido sofisticado. A expressão tranquila de seu rosto demonstra a satisfação da personagem diante da situação. O *contra-plongée* confere um engrandecimento a Sereno, indicando a posição de poder na qual está. Ao descer as escadas com um sorriso sutil, olha Valu de cima, mostrando a sua superioridade. No instante em que Sete corta o pescoço do filho de Urbano, Sereno assiste a cena “de camarote”, estando na janela da casa observando.

Figura 29: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

A última cena de Sereno é a da morte de Santana. Enquanto o coronel e Sete dialogam, a personagem surge sorrateira atrás de Santana e o apunhala pelas costas. O punhal utilizado por Sereno tem significado. Atentando-se para o cangaço, Enaura Quixabeira Rosa e Silva (2011, p. 47) afirma que, permitindo o sujeito a agir silenciosamente sem alertar o inimigo, o punhal “servia a missões letais, silenciosas e frias”, como no caso de Sereno. Além disto, a autora salienta que, semelhante ao cetro de um rei, a arma simboliza a posse do poder e a autoridade. Desta forma, é a partir do poder que conquista ao longo da narrativa que Sereno mata o coronel. Tendo ouvido do banqueiro que o seu cacau não valia uma guerra, sendo reduzida a uma propriedade, e não recebendo de Santana a escritura da terra que lhe é de

direito, Sereno provoca a guerra de qualquer jeito. A personagem é movida pela vingança contra os coronéis.

Apunhalando Santana repetidamente, Sereno tem o seu nono golpe impedido por Sete, que segura o seu braço (fig.30). Sete grita para Sereno parar, pois o coronel já estava morto. Respondendo que sabe deste fato, a personagem passa a recitar um monólogo sobre si mesma: "você mata o corpo e depois eles vivem em você. Eu mato o que eles são. Meu nome é Sereno, agora eu digo. Sereno é o meu corpo. Matei Aurélio, Santana, outros vou matar. Olha o meu rosto e tenta esquecer. Você não vai conseguir, porque ele vai mudar" (OS DEUSES E OS MORTOS, 1970, 1:16:59-1:17:22). Ao fim de sua fala, Sereno retira o seu braço com força da mão de Sete e, olhando fixamente para ele, sai com o punhal em mãos, como pronta para atacar caso precise. Conforme se pode verificar na figura 30, um *contra-Plongée* é utilizado com o intuito de conferir poder à personagem. A expressão de indiferença de Sereno contrasta com o gesto agressivo de Sete que, apenas com parte do seu braço dentro do quadro, segura seu braço. Este ponto se relaciona com o próprio nome da personagem que, como Zan (2019) afirma, significa calma e tranquilidade. Segundo o autor, Sereno planeja as suas ações cuidadosamente e age de maneira fria e calculista, o que difere da violência exacerbada de Sete.

Por um lado, pode-se pensar este jeito de Sereno como constituído de características normalmente associados à uma ideia de masculinidade. A inexpressividade emocional da personagem, com exceção da raiva, e a forma fria de agir se aproximam do que hooks (2004) desenvolve sobre normais sociais perpassadas pela cultura patriarcal sobre a obrigação dos homens serem distantes emocionalmente. Por outro, considerando que utilizou o seu corpo e a sua sexualidade como uma arma, também é possível vincular Sereno à noção de "mulher fatal". De maneira alguma tem-se o intuito de comparar a personagem com a *femme fatale* do cinema *noir*. Como Tatiana Brandão de Araújo (2020, p. 98) salienta, "a mulher fatal no filme *noir* integra uma tradição relativa ao modo como a própria sociedade Ocidental percebe a mulher, seu corpo e o exercício de sua sexualidade". Fazendo referência a Janey Place, a autora atenta para como: "a mulher má e sedutora, que tenta o homem e causa sua destruição está entre os temas mais antigos da arte, da literatura, da mitologia e da religião na cultura Ocidental" (1998, p. 47, apud ARAÚJO, 2020, p. 98). Tendo em vista o período de produção do filme, ainda pode-se associar à imagem de Sereno às mulheres que Pinsky (2012) descreve como politicamente perigosas: as feministas, que reivindicavam a "liberação" das mulheres, e as militantes de esquerda, que lutavam contra o regime militar.

Figura 30: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Tendo em vista a introdução de Sereno, a primeira cena na propriedade de Santana e o momento em que chega ao bordel, pode-se considerar o rifle enquanto um *motif* relacionado à personagem. A posse da arma de fogo por Sereno nestas três cenas significa tanto o seu desejo de vingança quanto o seu vínculo ao coronelismo. Porém, após a sua entrada no bordel, o rifle deixa de ser um elemento associado à personagem, que utiliza um punhal para matar Santana. Sendo o punhal um símbolo de poder, interpreta-se a utilização desta arma pela personagem como uma forma de expressar o poder que adquiriu. O assassinato do coronel é a última cena de Sereno. A trajetória da personagem segue a lei estabelecida anteriormente, é no sangue que Sereno cumpre o seu objetivo. No entanto, ao contrário de Sete, não há nenhum desfecho impactante para a personagem além de ter completado a sua vingança. A personagem apenas some dentro da mata.

Contextualizando *Os deuses e os mortos*, deve-se compreender Sereno enquanto uma personagem construída em meio ao fortalecimento do movimento feminista no Brasil e ao recrudescimento da ditadura civil-militar. Ainda que não exerça qualquer mudança na estrutura, no que diz respeito à sua condição social, Sereno subverte a ordem estabelecida pelos coronéis. Mesmo que encontrando-se na posição de dominada, os encara, sem baixar a cabeça. A postura e o olhar, por mais que sutis, são as primeiras formas de enfrentamento utilizadas pela personagem, pois demonstram como Sereno impõe a sua presença diante de Santana da Terra, dos D'Água Limpa e do próprio Sete.

A personagem deve ser compreendida a partir das transformações oriundas da "revolução sexual" e do movimento feminista. Como Gustavo do Rego Barros Brivio (2010) aponta, uma reivindicação fundamental das feministas foi o direito de autonomia das mulheres em relação ao próprio corpo. Segundo o autor, "dentre os embates relativos à auto-apropriação de seus corpos, as mulheres do movimento feminista lutaram para que a sexualidade feminina pudesse ser exercida sem os tradicionais impeditivos característicos das sociedades marcadas pelo patriarcado" (BRIVIO, 2010, p. 79). Pinsky (2012) infere que, nos anos 1970, a "liberdade sexual" tornou-se uma pauta dos grupos feministas brasileiros. Sereno se apropria do seu corpo, o utilizando tanto como uma forma de seduzir e matar Aurélio quanto uma "ferramenta de trabalho", ao se tornar uma trabalhadora do sexo.

No entanto, em nenhum momento a prostituição é retratada em *Os deuses e os mortos* de forma pejorativa. O bordel existe como mais um local constitutivo do território ocupado pela sociedade cacaueira. Esta questão deve ser associada às transformações provindas da "revolução sexual", que relativizaram os sentidos sociais vinculados à prostituição. Como Brivio (2010, p.82) salienta, entre o início do século XX e a década de 1970, "os valores tradicionais patriarcais estruturaram e vigiaram, através de discursos sobre a prostituição, a conduta e os valores das 'mulheres honestas'". Para o autor, estes discursos sobre a prostituição eram construídos a partir "da dinâmica dos valores sociais dessa época: virgindade e fidelidade feminina compulsória, restrição da mulher ao domínio do doméstico e submissão irrestrita ao marido - identificado ao senhor do lar" (BRIVIO, 2010, p. 81-82). Brivio (2010) reforça o ponto levantado anteriormente por Rago (1990), afirmando que as representações acerca da prostituição eram usadas como um "fantasma" para assombrar e regular a inserção das mulheres na esfera pública, vigiando as condutas apropriadas às "mulheres honestas". Porém, a maior liberdade sexual feminina, a possibilidade de sexo fora do casamento e o declínio da virgindade feminina contribuíram para desmobilização dos discursos moralistas sobre a prostituição" (BRIVIO, 2010, p. 80).

4.4.2. Soledade

A primeira aparição de Soledade se dá na cena em que Sereno está na casa dos Santana da Terra. A personagem apenas entra no local, troca olhares com Sereno, vê o corpo do homem morto e vai para outro cômodo sem dizer uma palavra. Soledade fala só depois que Santana é morto. Nota-se, também, que as demais cenas em que ela está se ambientam na

propriedade do coronel, isto é, dentro da esfera privada. Em outras palavras, enquanto amante de Santana, Soledade é tida como uma de suas posses. Sobre a peculiaridade de Soledade não falar nas cenas em que está junto de Santana, pode-se partir de Bordo (1998, p.29), que aponta que "a mudez é obviamente a condição da mulher silenciosa, que não se queixa - um ideal da cultura patriarcal". Desta forma, salienta-se que a personagem só falar após a morte de Santana pode ser compreendido como um indicativo de que agora teria esta liberdade.

Além de amante do coronel, a própria personagem se auto-intitula a madrasta de Jura. Sobre este ponto, é significativo observar que a única demonstração de carinho e cuidado no filme é feita por Soledade em relação à enteada. No momento em que Santana e Soledade entram no quarto de Jura após Sete levá-la para lá, é Soledade que corre em direção à jovem e expressa preocupação sobre o seu estado. Aliás, quando promete a mão de Jura para Sete, a personagem mostra-se bastante desconfortável e agoniada. Desta forma, salienta-se que a única relação de afeto presente na narrativa, por mais que manifestada de maneira sutil, seja entre duas mulheres, ainda mais entre madrasta e enteada.

Considerando Soledade como uma das demais propriedades de Santana, Sete deseja se apoderar da personagem. Por esta razão, a estupra, já que todas as suas ações são realizadas por meio da perpetração da violência. Todavia, posteriormente, Soledade afirma que sentiu prazer com ele, o que não condiz com a cena e desconsidera a ação de Sete enquanto um estupro. Ademais, os quatro estudos sobre *Os deuses e os mortos*⁸³ ou não se referem à cena ou não a compreendem como uma cena de violência sexual. No entanto, é possível verificar através da análise fílmica como a cena se refere a um abuso sexual.

A cena é construída por meio de um plano-sequência e tem duração, em torno, de três minutos. Indicando uma elipse temporal após o assassinato de Santana, a cena trata da tentativa de Soledade de matar Sete como ato de vingança pela morte do coronel. Destaca-se a câmera na mão que, movimentando-se de acordo com as ações dos personagens, trabalha a relação de poder entre os dois. A trilha sonora, uma melodia calma e delicada – a partir da qual se supõe ser composta por vozes femininas –, já inicia no final da cena anterior, estabelecendo uma conexão entre os dois momentos.

O começo da cena se dá com Soledade erguendo uma faca e proferindo um monólogo sobre si mesma. Afirma não saber se já amou Santana um dia, mas que ele teria sido um homem bom. Diz ainda ter sido uma mulher de muitos mundos e de muitas personagens, mas que parou em Soledade, definindo-se enquanto amante de Santana e

⁸³ Tais estudos são os artigos de Xavier (1996), Guimarães (2019), Parente e Motta (2020), e o capítulo de livro de Zan (2019).

madrasta de Jura. Observa-se que a fala da personagem, mencionando que foi uma “mulher vivida”, estaria sugerindo o seu passado como prostituta, hipótese esta que pode ser reforçada pela sua condição de amante e não de esposa. Contudo, no instante em que vai apunhalar Sete pelas costas, o homem declara que matou Santana por ela, o que afeta a personagem e faz com que fique em choque (fig.31). Conforme Sete vai falando, Soledade abaixa o punhal lentamente. Esta dinâmica entre os personagens – a tentativa de ataque de Sol seguida por Sete pondo-se a falar e pela personagem baixando a sua arma – se repete mais três vezes ao longo da cena, até o momento em que Sete a toma pela força.

Figura 31: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Ao contrário de Sereno, Soledade porta uma faca, não havendo a mesma a significação de poder apontada por Silva (2011). Observando que o objeto está coberto de sangue, presume-se que a personagem tenha pegado a própria arma de Sete. Outra diferença em relação a Sereno é a postura e o olhar de Soledade, que expressam melancolia e insegurança. Ao expor que matou Santana por Soledade, para lhe dar a viuvez de presente, Sete acrescenta que fez isso para “te rasgar dentro da viuvez como amante livre, pra te possuir dentro da viuvez como mulher e não como serva. Para seres minha, dentro da viuvez como rainha, não como concubina” (OS DEUSES E OS MORTOS, 1970, 1:19:02-1:19:22). O tom agressivo é claro e está explícito o desejo de Sete de apoderar-se do corpo de Sol. À medida que o personagem dá continuidade à sua fala, Soledade mostra-se assustada e hesitante.

Tornando a cena mais tensa, Sete se coloca de joelhos para Soledade e começa a provocá-la, falando repetidamente que ela lhe mate. Ainda armada, a personagem fica de joelhos, posicionando a faca sobre o peito de Sete. Contudo, Soledade expressa estar ainda mais nervosa no instante que Sete afirma que se ela o matar Urbano irá dominá-la e o seu trono irá apodrecer. Neste momento, a trilha sonora é interrompida. Soledade vai baixando a faca e passa a responder com um não às provocações de Sete para que ela o matasse. O personagem, então, segura os pulsos de Soledade, apertando-os e fazendo com que ela largue o punhal (fig.32). Ao forçar Soledade a soltar a arma, Sete estaria a submetendo à sua vontade. Além de deixar clara a violência perpetrada contra Soledade, o gesto também significa o total domínio, estabelecido à força, por Sete sobre o corpo da personagem. Na figura 32, observa-se o corpo de Santana ao fundo. O uso, por mais que leve, do *Plongée* salienta o domínio de Sete em relação à Soledade. O personagem apresenta um sorriso sutil que revela a sua perversão e o prazer que sente através da violência.

Figura 32: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Na figura 33, tem-se o momento em que Sete se força por cima de Soledade, que tenta o impedir de se aproximar. O personagem oferece a Sol tudo o que ele é, que seria a sua vontade de matar. Atenta-se para a presença do corpo de Santana dentro do quadro. Conforme Sete chega mais perto do rosto de Soledade, o coronel vai ficando fora de foco, como se a personagem deixasse de pertencer a Santana e passasse a ser efetivamente de Sete. No

instante em que Sete começa a beijar Soledade, a expressão dela é de sofrimento, sendo possível ouvir gemidos de dor por parte da personagem.

Figura 33: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Embora esta cena não seja tão longa ou tão violenta quanto as outras três cenas de abuso sexual analisadas, continua sendo uma cena de estupro cuja função é apenas o desenvolvimento da narrativa. Como Soihet (2002) afirma, tanto a violência física quanto a violência simbólica direcionadas ao corpo feminino contribuem para a manutenção das desigualdades de gênero. Para a autora, considerar esta questão é tornar possível observar a violência presente na idealização das mulheres e de seu corpo.

A próxima cena de Soledade é o seu encontro com Sete após este ter matado Urbano. A personagem garante tudo o que pertence aos Santana da Terra a ele, justificando este ato “porque minhas mãos vacilaram, porque a minha voz não te entregou a lei e a vingança, porque meu corpo sentiu prazer no sangue e na lama que trazias” (OS DEUSES E OS MORTOS, 1970, 1:24:27-1:24:46). Ainda lhe promete obediência e afirma que irá fazer da sua vontade a dela. Soledade expressa ressentimento e angústia. No entanto, a sua seriedade diante da situação e o seu tom de voz firme indicam que a personagem tem consciência do que faz. Essa era a maneira de dar continuidade ao poder dos Santana da Terra. O aspecto da mulher enquanto posse aparece novamente, já que depois de Soledade afirmar que Sete é dono de tudo dos Santana, lhe promete a mão de Jura. Este é o único

momento na cena em que a personagem demonstra receio, que pode ser interpretado enquanto preocupação sobre o bem estar de Jura. Pode-se considerar que este ponto acerca do estado da jovem enquanto esposa de Sete é reforçado pelo vestido de noiva, que se encontra em um esqueleto conforme é possível observar na figura 34, sendo esta roupa a mesma que Jura usa no final do filme.

Figura 34: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

4.4.3. Mulher Doida

A introdução de Mulher Doida na narrativa traz consigo a aparição dos deuses e dos mortos. A personagem mostra-se ser a única capaz de vê-los, já que interage com eles, por mais que permaneçam imóveis. Como Xavier (1996) observa, a mulher surge em meio ao clima dos funerais, pois a cena anterior trataria do enterro de Aurélio. Sem nome, a denominação “Mulher Doida” que consta nos créditos explicita a loucura que caracteriza a personagem. Já o seu figurino – composto por uma camisa de tom claro completamente suja e com rasgos, uma saia e uma bolsa de pano – indica a sua condição social. Caminhando pela mata, Mulher Doida se depara com Jura sozinha em um piquenique, cercada pelos espectros. O contato entre as duas é breve e feito apenas com olhares. Realizada quase que inteiramente em plano-sequência, interrompido pela previsão de Mulher Doida sobre as mortes dos coronéis, a cena é marcada pela trilha sonora que estabelece uma atmosfera mística.

Na segunda e última cena em que aparece, a personagem, grávida, afirma que irá parir toda a desgraça do mundo. Interpreta-se a fala de Mulher Doida como a previsão não só do desfecho do conflito entre os Santana da Terra, os D'Água Limpa, Sete e Sereno, mas principalmente sobre a continuidade da violência e das relações de poder que tanto marcam a história da região. Acompanhando a personagem caminhando (fig.35), a câmera a deixa fora de quadro, seguindo para a mata de cacau onde os deuses e os mortos se encontram em movimentos repetidos. Ao passo que a câmera vai deixando Mulher Doida fora de quadro, a mesma trilha sonora da cena de introdução da personagem se faz presente, com o seu volume aumentando à medida que a câmera explora os espectros. A gravidez de Mulher Doida não estaria indicando o nascimento de uma nova vida, de um novo momento, mas sim, a emergência de mais um estágio em que a lei é o sangue e o jogo é o ouro, como se comprova no final da narrativa.

Figura 35: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Atentando-se ao nome “Mulher Doida”, deve-se ter em vista que, como Muriel Rodrigues de Freitas (2018) aponta, desde o fim do século XIX, o discurso médico passou a vincular loucura e feminilidade, fenômeno este que gerou efeitos e estereótipos que se perpetuaram, continuando presentes contemporaneamente. Conforme a autora elabora, o gênero, enquanto construção social, ao ser relacionado à loucura nesta época, “ganhou o reforço do saber médico para consolidar a dominação masculina, já que concedeu uma

chancela ‘científica’ à associação entre loucura e feminilidade” (FREITAS, 2018, p. 23). De acordo com Xavier (1996), a personagem encarna a condição feminina na terra do cacau. Já para Randal (1984), a loucura desta mulher resulta da sua falta de meios para lutar. Mas Randal (1984), baseando-se em uma entrevista de Ruy Guerra, destaca uma lucidez na loucura da personagem. Segundo Ruy Guerra, a lucidez de Mulher Doida está no fato de que ela é a única capaz de perceber os deuses e os mortos, como também pode ver aqueles que irão morrer, como no caso de Valu, Santana e Urbano. Em outras palavras, a lucidez da personagem estaria relacionada à sua capacidade de, olhando para o passado – os deuses e os mortos –, poder prever o futuro.

4.4.4. Jura

Única filha de Santana, Jura permanece sem falar até o final da narrativa, onde canta *Bodas*, canção de autoria de Milton Nascimento e Ruy Guerra. Na cena da morte de Santana, o coronel estabelece a continuidade do seu “império” por meio de Jura. No entanto, não se trata da personagem administrar as terras e a produção de cacau, mas sim de ter um filho para ser o responsável pela sucessão dos Santana da Terra no poder. Conforme o coronel afirma: “do ventre de Jura, agora estéril, outro virá; e a vida continua de Santana em Santana como antes o foi; o homem que sou agora já não mais importa; o homem que vem é que vale e será sempre um Santana da Terra” (OS DEUSES E OS MORTOS, 1970, 1:15:37-1:16:04). Enquanto Sereno está relacionada à subversão, Jura tem como função a manutenção da ordem estabelecida através do casamento e da função de dar a luz a um homem que dê continuidade ao “império” de seu pai.

A cena na casa de Santana, em que este percebe a ira dos deuses e agradece Sete por ter matado Valu, é marcada pela presença dos deuses e dos mortos, que ocupam o centro da sala, e pelo som de um batuque africano. De acordo com Xavier (1996) estes dois elementos compõem uma atmosfera de transe que é sentida por Jura, que cai “ao solo como que possuía, exibindo as convulsões de praxe” (XAVIER, 1996, p. 149). Como o autor afirma, o clima apocalíptico instaurado indica o fim que se aproxima dos coronéis. A partir da figura 36, observa-se que o lugar que Jura ocupa na mesa sinaliza a sua posição de poder enquanto herdeira dos Santana da Terra. Atenta-se para o vestido amarelo da personagem, tendo em vista que a cor simboliza a associação entre a morte e o poder. Os espectros que a cercam, somados ao discurso do coronel sobre o seu império, podem ser entendidos como

personificações do passado da família. Desta forma, Jura está cercada pela tradição e pela história dos Santana da Terra.

Figura 36: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

É somente com Sete sendo levado pelos mortos que Jura se põe a falar. Entrando dentro do rio, a personagem passa a cantar *Bodas*, mostrando-se consciente do imperialismo inglês. Se a letra da canção demonstra a consciência de Jura diante das complexas relações de poder que permeiam o contexto no qual vive, esta cena deve ser associada como consequência do estado de transe pelo qual a personagem passou anteriormente. Por meio da figura 37, percebe-se como Jura se encontra em primeiro plano, com Soledade e os deuses e os mortos atrás dela. Interpreta-se o estabelecimento de uma relação entre passado e futuro. Jura pode ser compreendida como o futuro dos Santana da Terra, enquanto atrás de si está o passado.

Por mais que, no discurso de Santana, Jura esteja colocada como a responsável pela manutenção da ordem, nessa cena se identifica um posicionamento da personagem. Considerando-se *Bodas* uma canção de protesto, verifica-se a tomada de consciência de Jura e, conseqüentemente, uma transformação no nível individual. Diferente dos personagens masculinos, Jura compreende a interferência violenta e o poder do capital britânico.

Figura 37: Cena de *Os deuses e os mortos*. Produção: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros; Daga Filmes Produções Cinematográficas; Grupo Filmes.



Fonte: Captura de tela da autora.

Os deuses e os mortos desenvolve a sua crítica utilizando-se de uma alegoria que parte da sociedade cacauceira da década de 1920. Apesar de ter como protagonista um homem, o filme apresenta personagens femininas relevantes. Sobre esta questão, há um maior número de mulheres na equipe se comparado aos filmes anteriores. Uma mulher é responsável pela maquiagem. De cinco assistentes de produção, há uma mulher. Dos quatro assistentes de direção, também há uma mulher e dos seis montadores, três são mulheres. Este ponto deve ser somado ao fato da obra ter sido realizada na transição dos anos 1960 para os anos 1970.

Segundo Veiga (2013), a década de 1970 foi marcada por um paradoxo. Apesar do projeto nacional organizado pelo regime militar desejar as mulheres no âmbito doméstico, este período testemunhou "um grande salto da entrada de mulheres no mercado de trabalho brasileiro" (VEIGA, 2013, p. 230). Desta forma, considerando o fortalecimento do feminismo no Brasil, um dos fatores possível de ser relacionado com a maior presença feminina na equipe de *Os deuses e os mortos* é o aumento do ingresso de mulheres no ensino superior e no mercado de trabalho. Outra questão, salientada por Veiga (2013), é que, dentro deste contexto, muitas mulheres passaram a realizar os cursos de cinema promovidos pela Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo (ECA-USP), que já estavam sendo oferecidos desde a década de 1960. De forma geral, como Veiga (2013, p. 35) aponta, em meio à ditadura civil-militar e à expansão do pensamento feminista dos anos 1960 e 1970, houve a maior inserção de mulheres no cenário dos "novos cinemas".

Por esta razão, a contextualização de *Os deuses e os mortos* permite identificar a associação entre o papel das personagens femininas e o momento histórico em que o filme foi realizado. É significativo que, em meio à ampliação do movimento feminista no Brasil e da participação feminina na luta contra a ditadura, Ruy Guerra tenha criado um maior número de personagens mulheres e que ainda detenham maior ação na narrativa, por mais sutil que pareça.

Apesar de construir uma alegoria, Ruy Guerra também foi responsável por uma obra de ambientação histórica. Desta forma, dentro do contexto da cultura cacauera, caracterizado pela hegemonia dos coronéis, as personagens femininas se destacam por agir em decorrência dos acontecimentos que ocorrem no decorrer da narrativa. Sereno é a que mais se sobressai nesse sentido. Desafia a autoridade de Santana da Terra e de Urbano D'Água Limpa e atua para com as mortes destes. No que diz respeito a Soledade, esta tenta matar Sete para vingar Santana, mas desiste para que o forasteiro dê um fim a Urbano, protegendo, assim, o nome dos Santana da Terra. Mesmo enquanto amante de Santana, é ela que tem o poder de passar todos os bens da família para Sete e lhe prometer a mão de Jura. Sobre a jovem, em todas as suas cenas aparece cercada pelos deuses e os mortos, o que revela que, enquanto herdeira, ela é a continuidade da história e da tradição dos Santana. No momento em que Sete é levado, Jura canta Bodas, o que sugere a sua tomada de consciência a respeito do imperialismo inglês. Mulher Doida é a única capaz de perceber os deuses e os mortos, conseguindo também prever as mortes de Valu, Santana e Urbano.

Como Ana Maria Colling (2014, p. 24) afirma, "as relações de poder entre homens e mulheres eram também relações entre público e privado. O espaço público, lugar do poder, é modelado pela palavra e circulação". Enquanto Sereno ocupa o espaço público ao longo da narrativa, Soledade e Jura permanecem no espaço privado. Pode-se interpretar este detalhe como um indicativo do maior poder que Sereno exerce ao longo da narrativa. Ademais, segundo Araujo (2020, p. 164), "afirmação de um binarismo entre a mulher que habita o privado e a que habita o público está presente desde o início do cinema". À primeira vista, poder-se-ia dizer que ao passo que Sereno representa a mulher como resistência, Soledade e Jura seriam as submissas ou até mesmo vítimas. Todavia, esta seria uma visão bastante simplista não só em relação à complexidade do filme, mas também considerando a própria história das mulheres. Todas as personagens de *Os deuses e os mortos* devem ser consideradas enquanto agentes históricos. Todas agem dentro da sociedade cacauera.

Considerando o modelo de feminilidade defendido pelo regime militar, as personagens femininas de *Os deuses e os mortos* são conferidas de significado. Sereno inicia

o filme com o marido morto e, sem aparecer com o filho novamente, começa a sua vingança contra os coronéis. Soledade passa a falar e agir depois da morte de Santana. Por fim, Jura tem o seu primeiro momento de fala, mostrando-se politicamente consciente, após Sete ser levado pelos deuses e os mortos. Observa-se como a ação das mulheres está diretamente relacionada com a desvinculação (ou melhor, morte) aos homens, compreendidos enquanto figura máxima do poder patriarcal, que detinham o poder sobre elas.

5. CONCLUSÃO

Pensando nas relações mútuas entre cinema e história, o movimento cinemanovista foi produto da conjuntura político-cultural específica da transição dos anos 1950 para os 1960. Porém, também foi responsável por revolucionar o cinema brasileiro, partindo de uma noção politizada de autoria e defendendo o cinema como um instrumento de intervenção política e cultural. Os cinemanovistas tinham como principal objetivo retratar criticamente a realidade, tendo em mente a conscientização do público sobre os problemas do país para que, assim, houvesse ação e transformação. No entanto, os integrantes do movimento negavam a ideia do filme apenas de cunho pedagógico, salientando a relevância tanto do conteúdo quanto da forma. Enfatizando o domínio imperialista dos Estados Unidos através de produtos culturais, defendiam um cinema realizado em oposição à fórmula hollywoodiana.

Assim como outros cinemas nacionais, o *Cinema Novo* teve como influência fundamental o *Neorealismo italiano*, reivindicando produções de baixo orçamento voltadas ao debate crítico sobre a realidade do país. O *Neorealismo italiano* proporcionou a base para a emergência do cinema moderno. A partir dos anos 1960, em decorrência da organização dos cinemas nacionais - junto a outros fatores específicos -, Hollywood se viu em crise. Os ecos do *Neorealismo italiano* perpassaram diferentes países da América Latina, onde movimentos cinematográficos estavam sendo formados. Neste sentido, deve-se reconhecer a especificidade latino-americana do movimento cinemanovista. O subdesenvolvimento, tomado como paradigma pela intelectualidade latina, tornou-se uma questão central para os cineastas engajados do território. Ocorre a apropriação e a afirmação do subdesenvolvimento no que diz respeito à estética. Os filmes devem ser realizados por meio de uma linguagem própria ao meio do qual são procedentes. Este fenômeno pode ser verificado através dos manifestos escritos pelo brasileiro Glauber Rocha, pelo cubano Julio García Espinosa e pelos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino.

No caso do Cinema Novo, a *Eztetika da Fome*, de autoria de Glauber Rocha, enfatiza a violência enquanto característica dos filmes do movimento. A violência foi julgada necessária para haver a tomada de consciência por parte do público. Entretanto, no que se refere à presente pesquisa, verificou-se a recorrência da violência, com ênfase na sexual, perpetrada contra as mulheres em obras que não tinham como problemática a condição social feminina. Em comparação com os capítulos anteriores, o último se destaca pelo seu volume. Acredita-se que este detalhe demonstra a potencialidade de investigar o *Cinema Novo* a partir de uma perspectiva de gênero. Considerando gênero enquanto um conceito relacional,

multidimensional e o compreendendo como uma primeira forma de significar as relações de poder, foi possível identificar, através da análise de como as mulheres estão inseridas na narrativa, testemunhos dos arranjos de gênero dentro do recorte cronológico delimitado.

Dentro do campo da História Social, com ênfase na história social da cultura, a dissertação também envolve a área de cinema-história e os estudos de gênero. Nesta perspectiva, constatou-se que a potencialidade da fonte fílmica torna-se ainda maior se compreendida por meio da noção de cinema enquanto uma tecnologia de gênero. Considerar o cinema como um aparato da construção do gênero - e ao mesmo tempo, como testemunho desta construção - significa ter em vista que, por mais que não seja a intenção do diretor e da equipe - um filme produz saberes e conhecimentos sobre gênero. Então, utilizando obras fílmicas como documentos e realizando uma análise histórica, o historiador pode identificar questões que informem sobre os arranjos de gênero do período em que o filme foi realizado.

Secundárias, as personagens femininas dos três filmes analisados são construídas e atuam na narrativa em relação ao protagonista e aos demais personagens masculinos. Primeiro longa-metragem de Ruy Guerra, *Os cafajestes* apresenta uma crítica à burguesia carioca e ao capitalismo, principalmente no que diz respeito à reificação. Porém, ao se atentar apenas para o sistema capitalista, o cineasta não problematiza a direta relação entre este e o domínio masculino. Embora referências à reificação sejam realizadas ao longo da narrativa, a objetificação sexual e a violência perpetradas contra as mulheres não são consideradas em sua especificidade, sendo tidas como uma violência qualquer. A análise fílmica e o fato de que a nudez (e a conseqüente objetificação) das personagens ocorre nas cenas de estupro evidenciam este ponto. As agressões sexuais cometidas pelos personagens masculinos são utilizadas somente como uma forma de salientar o quão cafajestes são.

Enquanto testemunho da construção do gênero, *Os cafajestes* apresenta violências simbólicas acerca da maneira como concebe as personagens femininas ao longo da narrativa fílmica, sendo estas: a objetificação sexual; a ideia do estupro como punição à mulheres "levianas"; a rivalidade feminina; a submissão feminina perante às vontades masculinas; e ao assédio sexual e a agressividade considerados como naturais do comportamento masculino. No entanto, ao mesmo tempo em que *Os cafajestes* apresenta vestígios dos arranjos de gênero da época em que foi realizado, o filme foi lançado em um momento em que transformações oriundas da conjuntura político-social do período já estavam afetando tais arranjos.

Lançado em plena ditadura civil-militar, *Os fuzis* volta-se para uma crítica antimilitarista. À primeira vista, Luíza parece não exercer nenhuma ação efetiva no decorrer da narrativa. Porém, através da análise fílmica foi possível observar a sua relevância. Única

personagem feminina da obra, Luíza é o interesse amoroso do protagonista. Desde a sua primeira aparição, há o estabelecimento de uma relação de dominação de gênero entre Mário e a personagem. Moradora de Milagres, inicia como uma espécie de porta voz da cidade nas suas interações com Mário e Zé. Mas a partir da cena do velório, a personagem pode ser compreendida também como a voz da razão ou a consciência de Mário. Em meio a uma disputa de poder, evidenciada pela *mise en scène*, Luíza revela a Mário que ele, enquanto membro do exército, tem sim envolvimento e culpa diante das ações realizadas em nome da instituição. Em resposta, Mário a estupra, mostrando ser tão opressor quanto os seus “semelhantes”. Tendo em vista Luíza enquanto moradora de Milagres e porta voz do local, pode-se interpretar que a cidade é representada por uma mulher. Neste sentido, da mesma forma que Luíza, Milagres é subjugada e controlada pelo poder militar masculino.

Em *Os deuses e os mortos*, Ruy Guerra constrói uma alegoria sobre o imperialismo e a continuidade de situações coloniais partindo da sociedade cacauzeira da década de 1920. Lançado em 1970, em meio à expansão do pensamento feminista e à uma conjuntura político-social que testemunhava a maior ocupação do espaço público pelas mulheres, o filme contou tanto com mais mulheres na equipe quanto com mais personagens femininas. Embora conte com um homem como protagonista, o filme conta com personagens femininas importantes, que, de sua maneira, agem no decorrer da narrativa. Observa-se que a atuação das personagens pode ser associada à desvinculação em relação ao poder masculino, já que Sereno inicia a narrativa com o marido morto, Soledade fala apenas depois da morte de Santana e Jura mostra-se consciente politicamente após Sete ser levado pelos deuses e os mortos.

Deve-se considerar a presença constante da violência sexual na narrativa dos três filmes enquanto uma violência simbólica. Em nenhuma das obras há a problematização do abuso, muito menos a aparição das consequências físicas e psicológicas. A respeito desta questão, as cenas de violência sexual não são realizadas a partir da perspectiva da vítima. Sobre a função do estupro na narrativa, perpetrado sempre pelos protagonistas, o abuso sexual é inserido como um mecanismo de enredo para o desenvolvimento da narrativa (como no caso de *Os cafajestes* e *Os deuses e os mortos*) e para o desenvolvimento do personagem (como em *Os fuzis*).

Havendo esta recorrência, deve-se perguntar: quem são essas mulheres? Em *Os cafajestes*, Leda e Vilma, contemporâneas à revolução sexual e ao fortalecimento do movimento feminista, são sexualmente ativas, desafiando à moral e os bons costumes da época. Também contemporânea a esse momento, Luíza, em *Os fuzis*, é uma mulher sertaneja,

moradora de uma pequena cidade pobre no sertão nordestino. É agredida sexualmente após enfrentar Mário. Atenta-se ao detalhe de que nestes dois filmes, o abuso sexual ocorre no espaço público. Por último, no caso de *Os deuses e os mortos*, Soledade é estuprada depois de tentar matar Sete, que deseja ter posse de seu corpo, o considerando um dos demais bens de Santana da Terra. Em princípio, a violência sexual nos três filmes analisados é perpetrada contra as personagens que, de uma forma geral, desafiam a ordem estabelecida. O estupro é realizado pelos protagonistas como um meio de afirmar o seu poder e exercer controle sobre os corpos das personagens femininas.

Das sete personagens femininas de Ruy Guerra, quatro são agredidas sexualmente. Se pode-se verificar uma violência simbólica nessa recorrência, devido a naturalização da violência sexual nas narrativas, o mesmo é possível em relação à personagem de Mulher Doida, que, embora não tenha sido violentada, apresenta a associação entre feminilidade e loucura, estereótipo perpetuado e difundido pelo discurso médico desde o final do século XIX.

A única personagem que enfrenta os personagens masculinos e não é agredida sexualmente é Sereno. Sereno se destaca das demais personagens por se assemelhar à imagem de mulher fatal, já difundida pela arte ocidental. Diferentes das demais mulheres, Sereno já inicia a narrativa sem marido e decidindo negar a proteção de Santana. Observa-se que a personagem, de uma certa forma, desvincula-se do poder masculino, conquistando ao longo da narrativa o seu próprio poder. No entanto, esta "mulher forte" que Sereno mostra ser acaba sendo caracterizada por atributos geralmente atribuídos a um ideal de masculinidade propagado pela cultura patriarcal: frieza, falta de emoção, expressões de raiva e comportamento calculista.

Primeiramente, deve-se lembrar que Ruy Guerra também foi responsável pelo roteiro das obras. Em segundo lugar, é possível observar que a narrativa deixa claro de que o ato realizado pelos protagonistas se trata de uma violência. Porém, no momento em que envolve o corpo feminino em situações de violência sexual, sem haver a problematização e até mesmo a devida atenção à especificidade desta violência realizada contra as mulheres, o cineasta acaba naturalizando a violência sexual, considerando-a enquanto uma violência qualquer, sem consequências particulares à vítima. Em nenhum momento afirma-se que Ruy Guerra tenha a intenção de reforçar o domínio masculino e de ser responsável por filmes que banalizam a violência contra as mulheres. Como hooks (2004) salienta, o pensamento patriarcal molda os valores da cultura ocidental. Sendo possível associar os seus apontamentos com o que já foi estabelecido sobre a manutenção da dominação masculina por Bourdieu (2017), a autora

atenta para como tanto as mulheres quanto os homens são socializados dentro do sistema patriarcal, sendo ambos ensinados acerca de atitudes patriarcais desde o ambiente familiar. Ademais, considerando gênero como uma estrutura social de longa duração, conforme estabelecem Connell e Pearse (2015), o Brasil apresenta o sexismo, a desigualdade e a violência de gênero como intrínsecos à esta estrutura.

Sendo legitimada pela ideologia patriarcal, a dominação masculina foi institucionalizada e garantida por leis. Este fenômeno assegurou que a violência contra as mulheres fosse não só legitimada, como normalizada. Para a análise dos filmes, foi fundamental verificar as leis que diziam respeito à condição social das mulheres. No que diz respeito à cidadania, o Código Civil de 1916 apresentava discriminações em relação às mulheres, compreendendo-as como inferiores e, no caso das mulheres casadas, “relativamente incapazes”. Constava no Código que “todo homem é capaz de direitos e obrigações na ordem civil”, sendo possível notar que as mulheres eram desconsideradas. Já sobre a violência sexual, o Código Penal de 1940, valorizando a virgindade feminina e a violência masculina, considerava como central a conduta das mulheres vítimas do crime, julgando a sua honestidade e moral. Além disso, foi essencial ter em vista a noção de cultura do estupro para trabalhar com o tema da violência sexual no Brasil.

Sendo gênero um conceito relacional, buscou-se atentar para a relação das mulheres com os homens ao longo da narrativa. Observou-se que nos três filmes os personagens homens seguem um modelo patriarcal de masculinidade, podendo ser verificada uma clara associação entre virilidade e violência. No caso de *Os cafajestes*, a prova da virilidade é uma questão recorrente. Em *Os fuzis*, identifica-se elementos característicos do regime de gênero das forças armadas sendo postos em prática pelos soldados. Em *Os deuses e os mortos*, desejando tomar posse de tudo o que pertence a Santana, para então tornar-se ele, Sete estupra Soledade como se ela fosse mais uma das propriedades do coronel. Nos três filmes, as relações entre as mulheres e os homens se referem à relações de dominação e opressão. Já no que diz respeito às relações entre as mulheres, *Os cafajestes* coloca em cena a rivalidade feminina entre Leda e Vilma, e *Os deuses e os mortos* tem como destaque o sutil afeto de Soledade com Jura.

Partindo de Michelle Perrot (2017) para se pensar nos silêncios das mulheres na história, também é possível abordar os silêncios sobre a violência contra as mulheres no cinema brasileiro. Ao longo da pesquisa, percebeu-se a recorrência da violência e da violência sexual contra as mulheres na narrativa dos filmes. Este fator foi considerado bastante significativo, já que a violência é um elemento característico das obras cinemanovistas.

Todavia, ao passo que a violência era utilizada visando o choque e a tomada de consciência frente a determinados problemas político-sociais, o mesmo não se verifica em relação à violência direcionada às mulheres. De uma forma geral, as obras aqui analisadas seguem a lógica patriarcal própria da ordem de gênero da sociedade brasileira do período, apresentando cenas de violência sexual que devem ser compreendidas por meio da noção de cultura do estupro. É necessário compreender a violência contra as mulheres, salientando a violência sexual, enquanto uma questão histórica e um componente assíduo das relações de gênero.

Tendo sido o Cinema Novo um movimento voltado para o retrato da realidade brasileira, atenta-se para a potencialidade de pesquisas históricas que partam das obras do movimento para investigar as relações e os arranjos de gênero do período. Ademais, associando a forte influência do Cinema Novo sobre o cinema nacional à cultura do estupro e ao fato do Brasil ser um país historicamente violento para as mulheres, salienta-se a importância de estudos que se dediquem à especificidade da violência contra as mulheres, como da violência de gênero no geral, presente nos filmes cinemanovistas. Embora os objetos-fontes desta dissertação não tivessem a problemática da condição social das mulheres enquanto temática, serviram como relevantes documentos acerca desta questão e sobre a naturalização da violência contra as mulheres.

REFERÊNCIAS

AARÃO REIS FILHO, Daniel. **Ditadura militar, esquerda e sociedade**. 3.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **A invenção do Nordeste e outras artes**. 5ªed. São Paulo: Cortez Editora, 2018.

AUTRAN, Arthur. **O pensamento industrial cinematográfico brasileiro**. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

BALESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, Brasília, n.11, p.89-117, maio-ago. 2013.

BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: Fundación Santillana. (Org.). **Ressonâncias do Brasil**. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002.

BERGER, John. Modos de ver. **Rio de Janeiro**: Rocco, 1999.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1967.

_____. **O autor no cinema**: a política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Editora Brasiliense: EdUSP, 1994.

BORDO, Susan R.. O corpo e a reprodução da feminidade: uma apropriação feminista de Foucault. In: JAGGAR, Alison M.; BORDO, Susan R.. **Gênero, corpo, conhecimento**. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1998. p.19-40.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film art**: an introduction. 7.ed. Boston: McGraw-Hill, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 14ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2017.

_____. **A distinção**: crítica social do julgamento. Porto Alegre: Zouk, 2015.

_____. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

_____. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). **Usos e abusos da história oral**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996a.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.

_____. **Razões práticas sobre a teoria da ação**. Campinas: Papyrus, 1996c.

BRASILIENSE, Maria Bernadete. O olhar tem gênero? O corpo feminino no cinema. **Revue d'études Ibériques et Ibéro-américaines**, n.11, p.121-133, 2017.

BRIVIO, Gustavo do Rego Barros. **Representação sobre a prostituição feminina na obra de Jorge Amado**: um estudo estatístico. 2010. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo). Universidade Federal da Bahia. 2010.

BUENO, Zuleika de Paula. Campo e habitus: uma contribuição da sociologia de Pierre Bourdieu aos estudos cinematográficos. In: CATANI, Afrânio M. [e at.] (org.). **Estudos Socine de Cinema**: ano IV. São Paulo: Editora Panorama, 2003.

CARVALHO, Ângela Julita Leitão de. **Dramas íntimos e dramas sociais**: uma releitura dos papéis feminino e masculino no Cinema Novo. 2006. Tese (Doutorado em Sociologia) - Faculdade de Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2006.

CARVALHO, Mariado Socorro. Uma estética da fome: o cinema novo da tela ao texto. In: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, 2012, Porto Alegre. Materialidade e Virtualidade no processo de criação - **X Congresso Internacional da APCG**. Porto Alegre: EdPUCRS, 2012. v. X 2012. p. 902-908.

CATANI, Afrânio Mendes; SOUZA, José Inácio de Mello. **A chanchada no cinema brasileiro**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUDHURI, Shohini. **Feminist film theorists**: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed. Abington: Routledge, 2006.

CHRISTOFOLETTI, Patricia Ferreira Moreno. **América em transe**: cinema e revolução na América Latina (1965-1972). Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense (UFF), 2011.

COLLING, Ana Maria. **Tempos diferentes, discursos iguais**: a construção histórica do corpo feminino. Dourados: Ed. UFGD, 2014.

CONNELL, Raewyn; PEARSE, Rebecca. **Gênero**: uma perspectiva global. São Paulo: nVersos, 2015.

CORTÊS, Iáris Ramalho. A trilha legislativa da mulher. In.: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p.260-312.

DÁVILA, Ignacio Del Valle. O conceito de “novidade” no projeto do Nuevo Cine Latinoamericano. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol.26, n.51, p.173-192, jan.-jun. de 2013.

DEER, Cécile. Doxa. In: GRENFELL, Michael (org.). **Pierre Bourdieu**: conceitos fundamentais. Petrópolis: Vozes, 2018.

FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo italiano. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.

FALCÓN, Gustavo Aryocara de Oliveira. **Os coronéis do cacau**: raízes do mandonismo político em Ilhéus (1890-1930). 1983. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, 1983.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1968.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Uma breve história do teatro brasileiro moderno. **Revista Nuestra América**, n.5, p.131-143, jan.-jul. 2008.

FREITAS, Muriel Rodrigues de. **Camilles, Pierinas e Eunices – condenadas pela razão**: mulheres, loucura, documentário e ensino de história. 2018. Dissertação (Mestrado em Ensino de História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.

GARCIA, Carla Cristina. A cultura do estupro e os novos bárbaros. In: PIMENTEL, Silvia; PEREIRA, Beatriz; MELO, Mônica de (org.). **Estupro: perspectiva de gênero, interseccionalidade e interdisciplinaridade**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2018.

GARCIA, Miliandre. A questão da cultura popular: as políticas culturais do centro popular de cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). **Revista Brasileira de História**, São Paulo, p.127-162, v.24, n.47, 2004.

GERBASE, Carlos. **Cinema: primeiro filme: descobrindo, fazendo, pensando**. Porto Alegre: Artes & Ofício, 2012.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória do subdesenvolvimento**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.

GUILHÃO, Alexandre Moroso. **A revolução em tela cheia: os conflitos sociais e políticos em Cuba na década de 1960 através do cinema de Tomás Gutierrez Alea**. Dissertação (Mestrado em História) - PUCRS. Porto Alegre, 2018.

GUIMARÃES, Carolina Serra Azul. Os deuses e os mortos: Ruy Guerra e o colapso da modernização brasileira. **Opiniões - Revista USP**, São Paulo, n.15, 2019, p.123-135.

HASKELL, Molly. **From reverence to rape: the treatment of women in the movies**. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

HARDY, Cheryl. Histerese. In: GRENFELL, Michael (org.). **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Petrópolis: Vozes, 2018.

HENNEBELLE, Guy. **Os cinemas nacionais contra Hollywood**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1978.

HOLANDA, Heloísa B. de; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. Editora brasiliense: São Paulo, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019.

_____. **The Will to Change: Men, Masculinity, and Love**. New York: Washington Square Press, 2004.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro (1960-1990). **Revista USP**, São Paulo, n.19, 1993, p.32-49.

_____. **Cinema Novo X5: masters of contemporary brazilian film**. Austin: University of Texas Press, 2004.

JONES, Amelia (org.). **The feminism and visual culture reader**. London: Routledge, 2003.

KELLER, Evelyn Fox. Qual foi o impacto do feminismo na ciência? **Cadernos pagu**, Campinas, p.13-34, n.27, jul.-dez. 2006.

LAGE, Lana. Cultura do Estupro, Representações de Gênero e Direito. **Language and Law / Linguagem e Direito**, Vol. 4(2), p. 7-18, 2017.

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. Violência contra a mulher: da legitimação à condenação social. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (org.). **Nova História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2012.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.142-185.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Uma perspectiva pós-estruturalista. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v.22, n.3, p.935-952, set.-dez. 2014.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. A mulher casada no Código Civil de 1916. Ou, mais do mesmo. **Textos de história**, v.12, n.1/2, p.127-144, 2004.

MARIE, Michel. A Nouvelle Vague. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, v.30, n.19, p.165-180, jan.-jun. 2003.

MENDES, Adilson (org.). **Ruy Guerra: arte e revolução**. São Paulo: Desconcertos Editora, 2019.

_____. Atualidade d'Os fuzis. In: MENDES, Adilson (org.). **Ruy Guerra: arte e revolução**. São Paulo: Desconcertos Editora, 2019.

MENDÉZ, Natalia Pietra. **Com a palavra o segundo sexo: percursos do pensamento intelectual feminista no Brasil dos anos 1960**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008.

MIRZOEFF, Nicholas. **How to see the world**. Londres: Pelican Books, 2015.

MORAIS, Julierme. A historiografia clássica do cinema nacional e a bela época do cinema brasileiro: a influência de Paulo Emílio Salles Gomes. **Fênix - Revista de história e estudos culturais**, Uberlândia, v.7, n.3, p.1-11, 2010.

MOREIRA, Rosemeri. Virilidade e corpo militar. **História: debates e tendências: Revista do Programa de Pós-Graduação em História**, Passo Fundo, v.10, n.2, p.321-335, jul.-dez. 2010.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Em guarda contra o “perigo vermelho”**: o anticomunismo no Brasil (1917-1964). São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2002.

_____. Sobre as origens e motivações do Ato Institucional 5. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v.38, n.79, p.196-2012, 2018.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca (org.). **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Minho: Edições HÚMUS, 2011. p.121 - 132.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. Feminismos, epistemologia feminista e história das mulheres: leituras cruzadas. **OPISIS**, Catalão, v.15, n.2, p.316-329, 2015.

NADER, Maria Beatriz; CAMINOTI, Jacqueline Medeiros. Gênero e poder: a construção da masculinidade e o exercício do poder masculino na esfera doméstica. In: Encontro Regional de História da ANPUH-RIO, 16, 2014, Rio de Janeiro. **Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH-RIO: saberes e práticas científicas**. Rio de Janeiro: ANPUH-RIO, 2014. p.1-9.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985) - ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios: USP, 2017.

_____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 3ªed. - São Paulo: Contexto, 2006.

NASCIMENTO, Renata Melo Barbosa do. **Rio, 40 graus: representações das mulheres negras no filme de Nelson Pereira dos Santos (1955)**. 2014. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, 2014.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v.8, n.2, p.9-41, 2000.

NÚÑEZ, Fabián Rodrigo Magioli. **O que é Nuevo Cine Latinoamericano? O Cinema Moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas**. 2009. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense (UFF), 2009.

_____. Reflexões sobre a Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro na virada dos anos 1960 aos 1970. **Significação**, São Paulo, v. 45, n. 50, p. 143-158, jul-dez. 2018.

OLIVEIRA, Carolina dos Anjos Nunes. **Astúcias do desejo: práticas e trânsitos de prostitutas na cidade de Itabuna - BA (1930 a 1960)**. 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5ªed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

_____. A procura de uma sociologia da prática. In: ORTIZ, Renato (org.). **Pierre Bourdieu: sociologia**. São Paulo: Ática, 1983.

PARENTE, Francisco Etruri; MOTTA, Leda Tenório da. A desconstrução do western em Os deuses e os mortos. **Tríade: Revista de comunicação, cultura e mídia**, Sorocaba, v.8, n.17, 2020, p.50-65.

PEDRO, Joana Maria. Corpo, prazer e trabalho. In.: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p.238-259.

_____. Relações de gênero como categoria transversal na historiografia contemporânea. **Topoi**, v.12, n.22, p.270-283, jan.-jun. 2011.

_____. Traduzindo para o debate: o uso da categoria gênero na pesquisa histórica. **História**, São Paulo, v.24, n.1, p.77-98, 2005.

PESSANHA, Renato Lopes. **As representações da memória no cinema latino-americano no pós-ditadura: os casos argentino e chileno**. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2018.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos flexíveis. In.: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012.

PINTO, Câmera-arma: a representação das funções sociais da fotografia em Os cafajestes (Ruy Guerra, 1962). **Revista Brasileira de História da Mídia**, v.2, n.2, p.151-158, jul.-dez. 2013.

QUEIROZ, Rita de Cássia Ribeiro de. As designações para "prostituta" em Terra do Sem Fim, obra de Jorge Amado. **Interdisciplinar: revista de estudos em língua e literatura**, São Cristóvão, v.24, p.131-142, jan.-abr. 2016.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Souza; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do sul**. Coimbra: Edições Almedina, 2009. p.73-117.

RAGO, Luzia Margareth. Epistemologia feminista, gênero e história. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (org.). **Masculino, feminino, plural**. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

_____. **Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

_____. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. Tese (Doutorado em História). IFCH. UNICAMP, Campinas, 1990.

RAMOS, Fernão. A ascensão do novo jovem cinema. In: RAMOS, Fernão; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc, v.2, 2018.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70)**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e política: enterrar os anos 60? In: Encontro Anual da ANPOCS, 25, 2001, Caxambu. **Anais do 25º Encontro Anual da ANPOCS**: Rio de Janeiro, 2001, p.1-10. Disponível em: <<https://www.anpocs.com/index.php/encontros/papers/25-encontro-anual-da-anpocs/st-4/st06-3/4582-mridenti-cultura/file>>

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

_____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac &Naify, 2004.

ROSSINI, Miriam de Souza. Cinema e história: uma abordagem historiográfica. In: **História Unisinos** / Centro de Ciências Humanas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos - número especial - São Leopoldo: Unisinos, 2001, p.117-136.

_____. O corpo da nação: imagens e imaginário no cinema brasileiro. **Revista FAMECOS**, Porto Alegre, n.34, p.22-28, dez. 2007.

SARTI, Cynthia A.. Feminismo no Brasil: uma trajetória particular. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n.64, p.38-47, fev. 1998.

SILVA, Carolinne Mendes da. **Nem todas as mulheres do mundo**: uma análise das personagens femininas nos filmes do Cinema Novo (1959-1969). 2020. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2020.

SOIHET, Rachel. A conquista do espaço público. In.: PEDRO, Joana Maria; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Nova história das mulheres no Brasil**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. p.218-237.

_____. O corpo feminino como lugar de violência. **Projeto História: Revista do Programa de Pós-Graduados de História**, São Paulo, n.25, p.269-289, dez. 2002.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise história. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p.55-95.

SELONK, Aletéia Patrícia de Almeida. **Repercussões políticas e sociais**: um estudo comparado da distribuição da cinematografia nacional e estrangeira. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. PUCRS, 2004.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para análise histórica. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. E-book.

SILVA, Enaura Quixabeira Rosa e. Entre o chapéu estrelado e o punhal: o imaginário do cangaço em terras brasileiras. **Revista Incências**, p.39-53, v.2, n.1, 2011.

SIMIS, Anita. Marcos na exibição de filmes no Brasil. **Pol. Cult. Rev.**, v.10, n.2, p.59-94, jul./dez. 2017.

SMITH, Geoffrey Nowell. **The history of cinema**: a very short introduction. Oxford: Oxford University Press, 2017.

SOARES, Paulo Marcondes Ferreira. Arte e política no Brasil: questões de arte e participação social. **Estudos de sociologia**, v.2, n.17, 2011, p.1-12.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

TELES, Maria Amélia de Almeida. Estupro e crimes sexuais na Ditadura Militar (1964-1985). In: PIMENTEL, Sílvia; PEREIRA, Beatriz; MELO, Mônica de (org.). **Estupro**: perspectiva de gênero, interseccionalidade e interdisciplinaridade. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2018.

THOMSON, Patrícia Campo. Campo. In: GRENFELL, Michael (org.). **Pierre Bourdieu: conceitos fundamentais**. Petrópolis: Vozes, 2018.

VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. 2013. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013.

VERNET, Marc. O cinema e a narração. In: AUMONT, Jacques... et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ªed.. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

_____. Os deuses e os mortos: maldições dos deuses ou maldição da história? **Ilha do desterro**, Florianópolis, n.32, p.131-162, 1997.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da fome**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ZAN, Vitor. Uma trilogia da terra de Ruy Guerra? In: MENDES, Adilson (org.). **Ruy Guerra: arte e revolução**. São Paulo: Desconcertos Editora, 2019.

WOLFF, Janet. Recuperando a corporalidade. Feminismo e política do corpo. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. **Gênero, cultura visual e performatividade: antologia crítica**. Braga: Edições Húmus, 2011. p.101-122.

ANEXO 1

Tabela 1: Relação do nascimento e da formação profissional dos cinemanovistas.

Nome	Data de nascimento	Local de	Formação profissional	Formação em Cinema

		nascimento		
Arnaldo Jabor	12 de dezembro de 1940	Rio de Janeiro / RJ	?	?
Carlos Diegues	19 de maio de 1940	Maceió/AL	Curso superior em Direito pela PUC-Rio	Não
David Neves	14 de maio de 1938	Rio de Janeiro / RJ	?	?
Glauber Rocha	14 de março de 1939	Vitória da Conquista / BA	Curso superior em Direito pela Universidade Federal da Bahia - Incompleto	Não
Gustavo Dahl	8 de outubro de 1938	Buenos Aires (Argentina)	Curso superior em Direito pela Faculdade Mackenzie - Incompleto	Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma)
Leon Hirszman	22 de novembro de 1937	Rio de Janeiro / RJ	Curso superior em Engenharia pela Escola Nacional de Engenharia	Não
Joaquim Pedro de Andrade	25 de maio de 1932	Rio de Janeiro / RJ	Curso superior em Física pela Faculdade Nacional de Filosofia	Não
Nelson Pereira dos Santos	28 de outubro de 1928	São Paulo / SP	Curso superior de Direito pela USP	Não
Paulo César Saraceni	5 de novembro de 1932	Rio de Janeiro / RJ	Curso superior em Cinema	Centro Sperimentale di Cinematografia (Roma)
Ruy Guerra	22 de agosto de 1931	Lourenço Marques (Moçambique)	Curso superior em Cinema	IDHEC (Paris)
Walter Lima Jr.	26 de novembro de 1938	Niterói / RJ	Curso superior em Direito pela UFF	Não

Fonte: autoria própria.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Graduação
Av. Ipiranga, 6681 - Prédio 1 - 3º. andar
Porto Alegre - RS - Brasil
Fone: (51) 3320-3500 - Fax: (51) 3339-1564
E-mail: prograd@pucrs.br
Site: www.pucrs.br