

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

RAPHAEL MARTINS DE MELLO

“A MENTIRA DO ÂNGULO MAIS VERDADEIRO”: A CRISE DA INTELLECTUALIDADE
ARTÍSTICA BRASILEIRA REPRESENTADA NO FILME BRASIL ANO 2000 (1968), DE
WALTER LIMA JÚNIOR

Porto Alegre
2017

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

RAPHAEL MARTINS DE MELLO

**“A MENTIRA DO ÂNGULO MAIS VERDADEIRO”: A CRISE DA
INTELECTUALIDADE ARTÍSTICA BRASILEIRA REPRESENTADA NO
FILME BRASIL ANO 2000 (1968), DE WALTER LIMA JÚNIOR**

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

Porto Alegre
2017

Ficha Catalográfica

M527m Mello, Raphael Martins de

"A mentira do ângulo mais verdadeiro" : a crise da intelectualidade artística brasileira representada no filme Brasil ano 2000 (1968), de Walter Lima Júnior / Raphael Martins de Mello . – 2017.

108 f.

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

Orientador: Prof. Dr. Charles Monteiro.

1. Cinema. 2. Cinema-Novo. 3. Nacional-Popular. 4. Intelectual. 5. Brasil ano 2000 (1968). I. Monteiro, Charles. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecário responsável: Marcelo Votto Texeira CRB-10/1974

RAPHAEL MARTINS DE MELLO

**“A MENTIRA DO ÂNGULO MAIS VERDADEIRO”: A CRISE DA
INTELECTUALIDADE ARTÍSTICA BRASILEIRA REPRESENTADA NO
FILME BRASIL ANO 2000 (1968), DE WALTER LIMA JÚNIOR**

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

Aprovado em 28 de agosto de 2017.

BANCA EXAMINADORA:

PROF. DR. CHARLES MONTEIRO
(ORIENTADOR)

PROFA. DRA. CAROLINA ETCHEVERRY
(PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE DO RIO GRANDE DO SUL)

PROFA. DRA. MIRIAM DE SOUZA ROSSINI
(UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a representação do intelectual brasileiro contida no longa *Brasil ano 2000* (1968), de Walter Lima Júnior. Ligado, sobretudo, às produções *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Brasil ano 2000* (1968) foi a resposta elaborada por Walter Lima Júnior para denunciar o golpe de abril de 1964 e a mudança política que dele decorreu – um contexto que serviu de élan para todo um processo de elaboração artística, sobre esse episódio simbólico e complexo. De fato, *Brasil ano 2000* (1968) se posicionou contra o regime, mas também contra as formas mais convencionais de ativismo político da época, então ligadas ao nacional-popular. Entre os questionamentos, a auto-representação feita por seus interlocutores – os intelectuais de matriz nacionalista – frente aos rumos da história, e dos papéis que deveriam ocupar durante o processo.

Palavras-chave – Cinema, Cinema-Novo, Nacional-Popular, Intelectual, Brasil ano 2000 (1968).

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the Brazilian intellectual representation in the movie *Brasil ano 2000* (1968), by Walter Lima Júnior. Connected mainly to the works *O desafio* (Paulo César, 1965) and *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Brasil ano 2000* (1968) was the answer elaborated by Walter Lima Júnior to denounce April 1964's coup and the political change that came from it – a context that worked as élan to a whole process of artistic elaboration about this symbolic and complex episode. As a matter of fact, *Brasil ano 2000* took a stand not only against the regime, but also against all more conventional forms of the time's political activism, connect, then, to the national-popular movement. Among the questions, the self-representation made by its interlocutors – the intellectuals of a nationalist matrix – facing History's path and the roles they should occupy during the process.

Keywords – Cinema, Cinema Novo, National-Popular, Intellectual, Brasil ano 2000 (1968).

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. ARTE, TÉCNICA E MISTÉRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CINEMA	13
2.1 O CINEMA E A HISTÓRIA: ABORDAGENS TEÓRICAS	17
2.2 A DESTRUIÇÃO DA AURA: O CINEMA DE WALTER BENJAMIN	21
2.3 MONTAGEM	28
2.4 CINEMA NOVO, IDENTIDADE NACIONAL E MISE-EM-SCÈNE.....	32
3. O SER PENSANETE: UMA BREVE ANÁLISE SOB O CONCEITO DE INTELLECTUAL NA CONTEMPORÂNEIDADE	42
3.1 O SERTÃO IMÁGINÁRIO: ANSELMO DUARTE E GLAUBER ROCHA	46
3.2 O MUNDO URBANO, CLASSE MÉDIA: A CRISE DO INTELLECTUAL NACIONAL-POPULAR	59
3.2.1 O desafio (1965)	69
3.2.2 Terra em transe (1967)	74
4. DE TANGA AO LADO DO FOGUETE: O BRASIL ANO 2000 DE WALTER LIMA JÚNIOR	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
REFERÊNCIAS	101

1. INTRODUÇÃO

Em 2004, em artigo desenvolvido para a Folha de São Paulo, a filósofa Marilena Chauí escreveu que, em política, há duas grandes disputas: “a disputa pelo poder” e a “disputa simbólica” – aquela “pela ocupação de um lugar onde se reconheça uma imagem definida por valores postos pela sociedade” (CHAUI, 2004, p. 4). Escrito no contexto do escândalo do chamado “mensalão¹” do Partido dos Trabalhadores (PT), o artigo de Chauí destacava ainda que, ao fim e ao cabo, o que realmente estava em jogo era uma disputa simbólica, então organizada pelas elites do país que se voltavam a destituir o PT do cenário político do Brasil.

Por sua vez, Francisco de Oliveira – um dos fundadores históricos do PT – ofereceu, à época, uma outra abordagem para a presente situação. Tal como descrito em Anderson (2005, p. 30-40), à medida que os acordos efetuados entre o PT e o capital financeiro engendraram, pois, uma nova lógica de acumulação – ligada à fomentação da economia informal e às políticas sociais capitaneadas pelo governo –, o partido viu a si mesmo restrito a um mecanismo político deformado, moldado pela corrupção. (Oliveira abandonou o partido em 2003.) Notadamente, em 2006, no livro *O silêncio dos intelectuais*, Oliveira destacou que o que disso resultara, enfim, uma clara vitória da direita, haja vista que “a esquerda voltou a posições nacionalistas anacrônicas” (NOVAES, 2006, p. 302-303). Ou seja, as posturas do nacional desenvolvimentismo brasileiro dos anos 1950/60.

Sobre esse período, cabe frisar, era comum entre os intelectuais a ideia de que os mesmos ocupavam, desde salto urbano e industrial do governo Kubitschek, o lugar de consciência avançada para liderar as massas, para personificar o que deveria ser o novo homem brasileiro. Tudo muda a partir de 1964. Perante a ditadura e o terror de Estado, há uma verdadeira crise de paradigmas. Sobretudo aos membros do Partido Comunista Brasileiro (PCB), larga foi a responsabilização pelo golpe. À época, os membros do PCB foram acusados de “ter abandonado as metas revolucionárias e substituído o trabalho de organização das massas pelo reformismo eleitoral e a acomodação oportunista com o janguismo” (ALMEIDA; WEIS, 2002, p. 329-330).

¹ Neologismo utilizado por Roberto Jefferson para se referir ao pagamento mensal de propina aos deputados federais, em troca de votos favoráveis aos projetos do Poder Executivo - à época, chefiado pelo presidente Luiz Inácio Lula da Silva. O artigo de Chauí fora escrito no auge do caso Waldomiro Diniz, auxiliar de confiança de José Dirceu, ministro da casa civil do governo Lula, então acusado de corrupção.

Conjuntamente à retirada de João Goulart do cargo de presidente da república, a crença de “o sertão virar mar” pelas mãos do artista intelectual foi, nos moldes a que se propunha, duramente criticada como um depositário de concepções errôneas, perdido em meio à minimização das contradições internas da sociedade brasileira. À medida que se fortalecia, o Estado se ampliava, penetrava todos os recantos da vida econômica, política, educacional, religiosa, cultural, artística. Revelava-se estranho, quase estrangeiro. E quanto mais forte e ativo, mais repressivo e opressivo era – “a própria ação de um Estado de futuro ainda indefinido.” (RAMOS, 1983, p. 78-79).

O golpe de 1964 foi, também, o *élan* para todo um processo de elaboração artística de sentidos, voltado a explicar esse episódio simbólico e complexo. Entre os seus frutos, o cinema político, nascido em meio ao êxtase do desenvolvimentismo anterior, mas que agora se voltava – autocriticamente – contra as afirmações que o nortearam até então.

Este trabalho tem como foco analisar, precisamente, um dos frutos desse cinema: *Brasil ano 2000* (1968), de Walter Lima Júnior².

Voltar os olhos a *Brasil ano 2000* (1968) é um retorno a este momento particularmente efervescente da história artística do país. É o tempo do cinema “em transe”, autocrítico, desenvolvido em meio da situação institucional do golpe e a mudança política que dele decorreu. Desse modo, a validade de *Brasil ano 2000* (1968) é aqui sustentada pela necessidade de compreender como suas práticas³ aproximaram, ou mesmo distanciaram tantos cineastas entre si – um filme que abriga leituras que rompem com a “naturalização” deste tipo de cinema, ao convocar o nexos e, por que não, o desconexo dos procedimentos cinematográficos contidos em sua própria estrutura.

² O debate sobre as ideias de *Brasil ano 2000* (1968) é restrito a um pequeno gueto de matérias e entrevistas publicadas, à época, em jornais como a *Tribuna da Imprensa*, o *Correio da Manhã* e o *Jornal do Brasil*. Notadamente, a única discussão densa sobre o filme de Walter Lima Júnior se restringe ao capítulo *O Mal Congênito da Província*, do livro *Alegorias do Subdesenvolvimento* – síntese desenvolvida por Ismail Norberto Xavier a partir das teses *Allegories of Underdevelopment* e *A Narração Contraditória*. Ainda, pelas mãos deste autor, cabe destacar o artigo *Walter Lima Jr., o ano 2000 e a ilha dos patriarcas*, lançado em no ano 2000 como forma de homenagear os 32 anos do lançamento do filme. Por fim, o empenho biográfico e analítico de Carlos Alberto Mattos, dedicado aos trabalhos cinematográficos produzidos por Lima Jr. entre as décadas de 1960 e 1990 – no qual, *Brasil ano 2000* (1968) recebeu significativa atenção.

³ Sobre *prática*, é possível estabelecer um paralelo com o termo homônimo desenvolvido por Michel de Certeau (2008), relacionado à produção historiográfica. Para o autor, a prática é “a posição do particular como *limite do sensível*; a composição de um lugar que instaura no presente a *figuração ambivalente do passado e do futuro*.” (CERTEAU, 2008, p. 91, grifo do autor). Uma leitura salutar, pois relaciona o cinema às mudanças de postura com relação às produções anteriores, bem como aos recortes particulares efetuados por seus mobilizadores.

O objetivo do presente trabalho é analisar a representação do intelectual no filme de Walter Lima Júnior. Mais especificamente: 1) sob quais contornos fora apresentado; e, a um só passo, 2) a quais proposições políticas o presente filme esteve ligado.

]De imediato, é importante ressaltar que há, aqui, certa cronologia de eventos que será utilizada como métrica, como base para esta análise. Sua seleção, como forma de organizar o tempo que o antecedeu o lançamento de *Brasil ano 2000* (1968) é de suma importância. Afinal, como apontou Valim (2005), o cinema é uma instituição inscrita no meio social, sendo a escolha dos filmes, bem como a sua disposição frente a um critério sequencial, uma espécie de porta de acesso às representações sociais de um determinado contexto. É no acento do discurso, campo do que é e como é narrado, que esta seleção toma marca. Ou seja: interpretar como os objetos fílmicos que serão descritos logo mais assumiram, para si, a tarefa de internalizar a crise do Brasil da experiência militar da década de 1960.

Sobre essa escolha, Xavier (1993) desenvolveu um interessante raciocínio sobre a aplicabilidade do conceito de teleologia aos desdobramentos internos desse mesmo cinema. Segundo o autor, tal como no transcorrer histórico, as narrativas fílmicas se afirmam à medida que “a sucessão dos fatos ganha sentido a partir de um ponto de desenlace que define cada momento anterior como etapa necessária para que se atinja o *telos* (fim), coroamento orgânico de todo um processo” (XAVIER, 1993, p. 12). De acordo com Lorenzo Vilches (1992), é essa mesma direção, essa finalidade observável que torna possível, assim, traduzir as imagens do cinema em categorias semióticas textuais: “El montaje secuencial que se realiza con y sobre las imágenes es homólogo al proceso de la escritura” (VILCHES, 1992, p. 71). Todavia, para o autor catalão, a grande questão é como delimitar assim, à sombra do vocábulo texto, “una sustancia expresiva no-lingüística, fuera del campo de la lengua natural” (idem). Ou seja: o problema é o significado empregado ao conjunto de prescrições e regras que determinam à manifestação chamada texto. Em outras palavras, sua gramática; seu tratado descritivo e normativo.

Para tanto, Vilches asseverou que o texto visual deve ser analisado a partir dos seguintes pontos: a) imagens fotográficas, móveis ou animadas e múltiplas (ou seja, suscetíveis a diversas leituras); b) manifestação de gráficos e textos escritos que aparecem na tela; c) músicas, vozes e ruídos. Em uma mesma perspectiva semiótica, com o propósito sofisticar a interpretação das imagens do cinema, Cardoso (1997) apresentou uma série de abordagens voltadas ao entendimento e à delimitação de como,

por exemplo, categorias diegéticas podem oferecer todo um conjunto de possibilidades para, assim, organizar imagens cinematográficas em uma análise histórica de filmes. Para o historiador, um bom trajeto a ser seguido é observar os níveis semânticos das sintaxes – os elementos discursivos dos planos de uma narrativa – presentes nas sequências de uma película – a saber, o figurativo, o temático e o axiológico; ou, a caracterização das personagens e ambiências, as enunciações/ proposições e a valoração dada a estas.

Com base nos estudos de José María Caparrós Lera, Valim (2005) também elaborou sob a mesma égide um conjunto de propostas de análise para filmes. Os elementos foram distinguidos em quatro etapas: **1) Contextos de produção e relato**, ou a relação entre a história contada no filme e a própria situação histórica na qual a película fora produzida. **2) Narrativa**, qual seja “a representação do sentido dos enunciados por meio dos tipos de narradores, como aparecem, e quais os recursos utilizados” (VALIM, 2005, p. 296). **3) Níveis semânticos**, sendo a ordenação sincrônica ou diacrônica da significação dos discursos – respectivamente, planos e cenas, sequências e a própria narrativa fílmica – ainda divisível em três subníveis: i) *figurativo*, no qual as referências dos materiais expostos no filme podem afirmar ou negar representações, bem como torná-las ambíguas; o ii) *temático*, que diz respeito justamente ao entrecruzamento destas construções representacionais; iii) *axiológico*, ou o sistema de valores “pinçados” de uma dada realidade para, assim, serem “dados” às representações, no intuito de enraizá-las no cotidiano social. Por fim, **4) Redes temáticas ou representacionais**: em miúdos, o conjunto de temas caracterizadores dos filmes.

Um olhar passageiro sobre os métodos acima expostos pode suscitar a seguinte questão: frente às abordagens apresentadas, o filme, dada a sua estrutura, ou seja, um complexo de substâncias expressivas articuladas, só pode ser tomado como “texto” em nível gramatical, macroestrutural?

Efetivamente, se é possível falar de opção pelo “todo”, ela é aqui utilizada para, e tão somente, avaliar em que medida os filmes que antecederam *Brasil ano 2000* (1968) estão, pois, ligados a um complexo expressivo, orgânico, de seus atributos que, para mais ou para menos, respondem à realidade do golpe. Isso porque é válido pensar que, naquele contexto, os cineastas que construíram suas representações sobre o golpe e, mais precisamente, sobre o papel da intelectualidade frente ao mesmo, cada um ao seu tempo, ligados ao andamento de todo um processo cultural e político, passível de ser percebido pelas alterações de forma e respostas destes mesmos filmes. Da mesma

forma, por fazerem parte de um conjunto de filmes que optaram por esta mesma temática, cabe analisar quais continuidades e mudanças essas películas se mostraram articuladas.

Entretanto, para os filmes em si, em contraposição ao que se poderia chamar de uma “teoria da forma” – ou que o significado do todo é superior ao significado das partes –, um retorno a Vilches (1992) se faz necessário. A partir dos exemplos do filósofo Dominique Chateau, o autor propôs o seguinte problema: “¿qué sucedería si cambiara, a pesar de todo, el orden de las secuencias?” (VILCHES, 1992, p. 79). Não cabe aqui discorrer sobre todas as resoluções apresentadas em seu livro. Todavia, ao que aqui concerne, é interessante que, entre outras, as respostas encontradas são oriundas, inclusive, de regras textuais. Regras de uma outra natureza, como, por exemplo, o gênero paródico ou recursos estilísticos, como o *flashback*. Neste sentido, “si hay ruptura de la coherencia”, “no hay inadecuación o incoherencia textual sino otro tipo de coherencia” – “la lógica del discurso filmico” (ibidem, p. 80).

Assim, a opção aqui sustentada é a análise de trechos. E, se à primeira vista ela parece incompleta, incoerente, pois não está presa a uma única sequência de planos associados, é porque a sua coerência em um esquema relacional deve ser observada sob outro prisma: a sintagmática figurativa, temática e axiológica que um grupo de trechos, sequências e, sobretudo, segmento de filmes pode suscitar.

Sobre as etapas dessa pesquisa, cabe dizer que o primeiro capítulo tem por objetivo situar o que é cinema, a partir de concepções teóricas pertinentes ao meio. O cinema então será relacionado ao processo de consolidação de um cinema político no Brasil, entre os anos 1950/60. Por sua vez, o segundo capítulo irá resgatar esse processo, porém, com foco sobre a figura do cineasta como artista-intelectual – ou como um produtor artístico que veicula proposições políticas por meio da sétima arte. Ao final do capítulo, maiores esforços serão dedicados aos filmes *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Justamente, aqueles que quando lançados serviram, pois, de base para todo um questionamento dos intelectuais engajados, à esquerda, dos papéis que detinham naquela sociedade. No terceiro e último capítulo será, enfim, analisado o filme *Brasil ano 2000* (1968), de Walter Lima Júnior.

Em seu estudo sobre a emergência da memória no centro das preocupações culturais e políticas das sociedades ocidentais, Huyssen (2000) argumenta, entre outros pontos, que traumas históricos são comumente alçados à posição de figuras de linguagem universais – sendo contaminados e estendidos para além do seu ponto de referência original. Segundo o autor, a memória do Holocausto, por exemplo, foi largamente apropriada e utilizada, se transformando em uma cifra para o século XX como um todo ao levantar questões sobre a dinâmica moderna, justiça e responsabilidade coletiva⁴. Cabe frisar que à medida que o evento traumático se torna “elástico”, é deslocado, ele “começa a funcionar como metáfora para outras histórias” (HUYSSSEN, 2000, p. 13). Para as gerações artísticas que vivenciaram o período democrático da Constituição de 1946, o evento acusado de carregar em si o drama, o mal e tantas outras características traumáticas foi, justamente, o golpe de 1964.

É a partir do golpe que o mal(estar) foi apresento sob a forma de uma expressão. No caso de *Brasil ano 2000* (1968), o que se tem é uma condição, um destino: o Brasil já no ano 2000. Uma projeção caricatural, em seu turno que expõe ao ridículo a uma modernização distópica. Sobre o termo, entretanto, cabe trazer à lume Jacoby (2007), quando diz que

A distopia não está para a utopia assim como a dislexia está para a leitura, ou a dispepsia está para a digestão. As outras palavras compostas a partir do prefixo “dis-”, derivadas de uma raiz grega que significa doença ou imperfeição, são formas distorcidas de algo saudável ou desejável [...] Ninguém sugere que a dislexia signifique que devemos renunciar a leitura, mas muitos acreditam que as distopias invalidam as utopias (JACOBY, 2007, p. 33-34).

A distopia não faz com que a sociedade ande pra trás, com medo do futuro. O trauma não consegue calar o grito para sempre. Aqueles que do passado buscam se comunicar com o presente de então o fazem, em suma, para dar impulso a um novo amanhã. Curiosamente, a partir de Hartog (1997), caberia ainda perguntar se, neste caso, o que propõem é, sim, um novo regime de historicidade. Ao menos por sua intenção, como proposição de um novo paradigma, onde a elaboração dos discursos representasse “uma ‘ordem’ do tempo, à qual se pode subscrever ou, ao contrário (e mais freqüentemente), querer escapar, procurando elaborar uma outra” (HARTOG, 1997, p. 8).

⁴ Por exemplo, os genocídios em Ruanda, Bósnia e em Kosovo catalisaram toda uma “memória da culpa” relacionada ao Holocausto – sobretudo na Europa e nos Estados Unidos, numa associação direta às não intervenções de 1930 e 1940.

Marilena Chauí (2006, p. 41) expôs que “o saber e a arte como crítica do presente e expressão do novo”, “parecem sufocados pelo conformismo”. Assim como a geração de 1960, que viu a si mesma atônita frente os desdobramentos políticos de 1964, Chauí também se pôs em questão – e, frente às mudanças e quebra de paradigmas políticos do Brasil mais recente, às gerações futuras ela deixava a seguinte questão: o mal “nasce do tecido que fiamos entre nós e que nos sufoca. Que gente nova, suficientemente dura, será suficientemente paciente para refazê-lo verdadeiramente?” Está (em) aberto.

2. ARTE, TÉCNICA E MISTÉRIO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O CINEMA

Imagem-movimento, a relação entre a fixidez e a mobilidade do tempo. A imputação de um fluxo perene a uma cadeia de instantes descontínuos. Precisamente, a interação que estabeleceu os termos para o desenvolvimento do cinema.

Segundo Fabris (2004), a história desse vínculo remonta ao fim do século XIX, tempo no qual Eadweard Muybridge e Etienne-Jules Marey deram início aos seus estudos pré-cinematográficos. Nos dois casos, o registro do movimento foi organizado como base em uma série de instantes e fragmentos, os quais eram apresentados ao público de maneira descontínua e momentânea (figuras 1 e 2). Além de enfraquecer o esforço positivista de “reter” o movimento *tal como ele se dá*, essa abordagem se tornou a própria referencial sobre o assunto. Ao demonstrarem que a ação captada contém espaços em seus interstícios, Muybridge e Marey concluíram que o movimento dos seres humanos, animais e demais moventes ocorre, e tão somente, por meio desta mesma série de fragmentos – tal qual a feita da sétima arte.

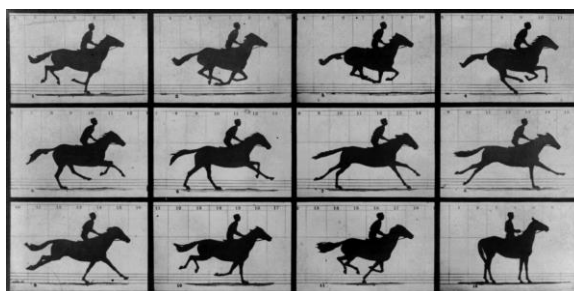


Imagem 1: MUYBRIDGE, Eadweard. *O cavalo em movimento*. 1878.
Electrofotografia automática. Biblioteca do Congresso. Washington, dc. EUA.
Disponível em: <<http://www.loc.gov/pictures/resource/cph.3a45870>>. Acesso em: 03 dez. 2016.



Imagem 2: MARAY, Etienne-Jules. *Voo da pomba*. 1887.
Cronofotografia de placa fixa, 26,8 cm x 36,7. Museu E. J. Marey. Beaune, França.
Disponível em: <<http://www.beaune.fr/spip.php?rubrique466>>. Acesso em: 03 dez. 2016.

Todavia, as imagens da arte cinematográfica não são, em absoluto, intransitivas “manifestações de determinado meio técnico”. Ao contrário, elas “são operações:

relações entre um todo e as partes, entre uma visibilidade e uma potência de significação e afeto” (RANCIÈRE, 2012, p. 11-12). Assim, se por um lado é possível dizer as exposições de Muybridge e Marey se definiam no cruzamento do tempo e do espaço pelo movimento, por outro, isso nada diz do conteúdo profundo das narrativas, montagens, direção e efeitos valorativos que, potencialmente, o cinema traz em seu bojo.

Segue, pois, como argumentou Vilches (1992), que a primeira coisa a ser definida é *o que é a imagem em movimento do cinema*. Afinal, só assim é possível “reconocer la complejidad del texto visual, secuencial y temporal, como una estructura compuesta de microestructuras” (idem, p. 73). É pois certo que essas fissuras entre os instantes separados lembram que estamos diante de uma reprodução – algo que busca repetir o movimento contínuo, mas que jamais poderá sê-lo. Todavia, como expôs Charney (2001, p. 402), é precisamente esse o ponto nodal que abre o cinema à ideia de representação. Afinal, é a *representação* do movimento, aparentemente ininterrupto, a instância que diferencia o movimento do cinema da *reapresentação* – o “apresentar novamente” – do contínuo original.

E mais: quando se toma nota das inúmeras personagens, temáticas e valores expostos em um ou mais filmes, a problemática em torno da representação ganha em profundidade. Isso porque a própria ilusão que decorre da projeção, ao representar o movimento das pessoas,

[...] participa en todos los casos de la cultura: se puede considerar como un “testigo” de las formas de pensar y de sentir de una sociedade o bien, como un “agente” que suscita ciertas transformaciones, que vehicula representaciones (esteriotipadas) o que presenta “modelos” más o menos estúpidos e peligrosos [...] Además, el cine ejerce una influencia ideológica o incluso política (LAGNY, 1997, p. 187).

À vista disso, é preciso tomar nota da posição crucial ocupada pela imagem (material ou mental) nas reflexões de Chartier (1991). Para o autor, imagens são representações que ocupam o lugar de um referente exterior – por sua vez, o que também ocorre com o cinema. No filme (ficcional ou documental), o qual transforma objetos e pessoas em material para as suas narrativas, o que está dado aos olhos é o próprio “irreal no sentido de que aquilo que vemos na tela é justamente o ausente” (GUTFREIND, 2006, p. 2). Partindo da ubiqüidade que o conceito carrega, Chartier (1991) defendeu que

[...] voltar a atenção para as condições e os processos que, muito concretamente, sustentam as operações de produção do sentido (na relação de leitura, mas em tantos outros também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as idéias são desencarnadas, e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, sejam elas filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas (CHARTIER, 1991, p. 180, grifo nosso).

Em suma, ao se debruçar analiticamente sobre as *lutas de representação*, é possível operar um “retorno hábil também sobre o social”. Diferentemente de uma história determinável e fixa, elas centram a atenção “sobre as estratégias simbólicas que determinam posições e relações e que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um ser-percebido constitutivo de sua identidade” (CHARTIER, 1991, p. 184).

Ainda, sobre o conceito de representação, é possível dizer que o mesmo carrega em seu núcleo um duplo sentido, a saber: *tornar presente um ausente* e, ou, *modelar a própria exibição de uma presença*. Na primeira ocorrência há uma correlação entre o exposto e o oculto, mediante uma substituição. É o caso, por exemplo, das manequins colocadas sobre o leito funerário dos reis franceses, fazendo às vezes do corpo morto, ou dos símbolos, como a imagem do leão que é associada ao substantivo valor. Já na segunda, as representações ocorrem via *performance*, com as imagens e os seus referentes identificados em um único ponto, capaz de dar à aparência o poder de ser tomada pelo próprio ser. Exemplo disso é a “vitrina” construída em torno da indumentária médica, as famosas roupas brancas: verdadeiras maquinarias de respeito e submissão, que não raras às vezes são aceitas, por si só, como sinônimo de excelência profissional – um engodo, por meio do qual se “considera os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é” (CHARTIER, 1991, p. 185). Para o autor, esse tipo de dado visível demonstra como o suporte no qual uma representação está materializada é, pois, fundamental à sua própria realização.

Quanto ao objetivo principal deste trabalho, cabe dizer que as questões em torno da relação entre o visível e o seu referente, bem como das formas nas quais estes são corporificados são, efetivamente, deveras valiosas para se pensar a imagética cinematográfica. Afinal, dizer *apenas* que um filme é uma representação não elucidada, em nada, o seu *porquê* de sê-lo. Neste sentido, cabe perguntar: como as imagens dos filmes podem influenciar esta ou aquela concepção das coisas?

Segundo Melo (2010), a partir do emprego das idéias do sociólogo Jeffrey Alexander, para quem o conceito de cultura serve de *variável reflexivo-diagnóstica da*

realidade, é cabível pensar que as práticas culturais são capazes de reproduzir/transformar as estruturas sociais, por meio de ações verdadeiramente criativas e rotineiras. Ao final, a realidade seria como uma construção narrativa, e o seu sentido apresentado pelos grupos então incumbidos da condução do discurso. Ao que se opera, interessa menos o sucesso deste tipo de feita, e mais a sua “intenção”. Neste trabalho, os “alvos” dessa análise são os filmes *O desafio* (1965), *Terra em transe* (1967) e *Brasil ano 2000* (1968) – produções mobilizadas *a posteriori* sobre o momento em que o Brasil submergia sob um “quadro de decadência ético-cultural e político-moral” (RIDENTI, 2010, p. 116). A saber, o golpe civil-militar de 1964.

O objetivo do capítulo que aqui iniciado é, pois, avaliar a concepção de cinema brasileiro que fora mobilizada pelas esquerdas do Brasil, nos anos 1950/60. Um algo técnico, esteio libertário, capaz de construir símbolos, transmitir ideias, ensinamentos práticos e visões de mundo, por sua vez representativos de uma expressão universal. Ou, melhor, uma universalidade porvir: o nacional-popular.

Segundo Ramos (1983), a arte nacional-popular se caracterizou pela “colocação dos problemas nacionais no centro da cena, tendo como intuito transformações políticas” e “uma aproximação politizada com a cultura popular” – “mesmo que de forma equivocada e oscilando do paternalismo ao tradicionalismo” (RAMOS, 1983, p. 42). À vista disso, cabe aqui mencionar Silva (2009), visto que relaciona a dimensão revolucionária do cinema, outrora apontada por Walter Benjamin, e a crença depositada à época na arte nacional de que ela era um veículo para a transformação da realidade do Brasil – algo capaz de resgatar certos “valores essenciais”, então alienados do brasileiro comum.

Por fim, nesse período, há também o processo de conversão de artistas em intelectuais de esquerda – os “novos homens públicos” –, correspondente ao duplo movimento acentuado por Ridenti (2000): a apropriação pelo cinema brasileiro das pautas políticas do Brasil, e olhar dado àquele pela intelectualidade orgânica do país, então apercebida dos conteúdos que eram vinculados àquelas películas. Não é de admirar, por exemplo, que a Revista Brasiliense passara a ter o cinema nacional como um “objeto de críticas na revista” – inclusive, com “franca simpatia pelas diversas abordagens artísticas da realidade nacional” (RIDENTI, 2000, p. 84).

Nas páginas abaixo serão discutidas formas de como o cinema pode acabar, pois, envolvido com certos pressupostos políticos, sociais e culturais de uma determinada realidade. Objetiva-se com isso discorrer sobre a situação *daquele* cinema *naquele*

Brasil. Convém pensar as atividades destes cineastas em um campo cultural de disputas e conflitos, com aqueles se instrumentalizando com obras teóricas, manifestos e imagens em movimento. E mais: recuperando Melo (2010), segundo Erving Goffman e a sua ênfase em dramaturgia, há por último o fato de que o filme é um “local de performance social, onde atores cinematográficos incorporam atores sociais” (MELO, 2010, p. 73). Como resultado, pautas e critérios de discursos do *en-scène* também se integram a essa acirrada competição pelo simbólico e, logo, pelo controle de seus sentidos. Uma vez que o trauma deixa lições, e estas tomam corpo em monumentos – como os filmes –, cabe perguntar: quais foram os contornos, então utilizados por essas “agendas pessoais” para contar, à época, “histórias” sobre e para o Brasil? Segue.

2. 1. O CINEMA E A HISTÓRIA: ABORDAGENS TEÓRICAS

Sobre as relações entre a história e o cinema, cabe frisar que aquela é, mormente, tornada pelo último em algo próprio de sua estruturação narrativa. Basta atentar para como os filmes buscam, de forma mais ou menos bem sucedida, os acontecimentos, os estilos e as maneiras de viver de uma determinada época.

Sobre as formas dessa articulação, Gutfreind (2005) alegou que “historicizar” os modos de ser do cinema interessa “porque pensa uma época, um estilo e uma produção como realidades mutantes, nunca estáveis, possuindo uma vocação hermenêutica que age em diferentes níveis sobre determinadas conjunturas” (GUTFREIND, 2005, p. 48). Segundo a mesma, os filmes têm a capacidade de “refletir os comportamentos e as orientações de uma determinada sociedade; além disso, representa um fundamental meio de identificação, uma maneira de agir e de pensar” (idem). Igualmente, Lagny (1997) expôs que o cinema funciona como um testemunho, haja vista sua capacidade de unificar o imaginário social numa “imagem semelhante”, idealizada ou deformada, cheia de aspirações, crenças e valores de uma época. Essa afirmação é importante, pois todo cuidado é pouco para não transformar o cinema em uma simples duplicata das coisas. Isso porque, como bem lembrou Gutfreind (2005), se por um lado o cinema é “um receptáculo de modelos nos quais podemos nos inspirar”, por outro ele acaba “fazendo emergir aspirações reprimidas e juntando os indivíduos em torno de imagens repletas de simbolizações” (GUTFREIND, 2005, p. 48).

Sobre esse ponto, cabe dar espaço ao argumento de Cauquelin (2005) sobre o universo da *mimesis* – um termo que, ligado à arte, não se limita à cópia de um modelo, nem ao decalque de uma idéia. Para a filósofa, diferentemente da natureza, que cria seus objetos sob regras de produção interna, a humanidade cria artefatos. Ou seja, seres de ficção; submetidos à exterioridade, à contingência. Logo, seus universos são distintos: o primeiro é o do real, do verdadeiro, o segundo o do possível. Em outras palavras, o do imaginário. É o mundo do verossímil – uma categoria que não é a verdade, mas que com ela se encontra, se aparenta. Portanto, é o provável, o que poderia ter sido – e que é tomado como tal, pois é assim aceito. Segundo a pensadora,

O verossímil está submetido ao conjunto de nossas crenças; os limites do acreditável são os limites dessas crenças. Mas essas são as crenças da opinião comum: a doxa. É ela que serve de muralha contra o impossível [...] essa categoria do possível que não é acreditável (CAUQUELIN, 2005, p. 64).

Para a autora, os grandes responsáveis pela articulação do trivial ao ficcional são os *tropos*. Entre estes, a metáfora e a analogia. A metáfora é a figura de linguagem que opera “o transporte a uma coisa de um nome que designa outra” (ibidem, p. 65). É ela que “ornamenta” o discurso – faz com que um significante assuma o lugar de outro, gerando um sentido que se produz fora, no seu “não-sentido”. Por exemplo, como na expressão “entardecer da vida”, na qual o primeiro termo é encaminhado, por remeter ao caducar do dia, ao sentido de velhice, envelhecimento. Todavia, por de trás da metáfora trabalha a analogia. “A analogia é uma estrutura lógica que governa a metáfora. Ela é, com efeito, a relação entre quatro termos, dos quais o segundo está em primeiro, assim como o quarto em terceiro” (idem). Exemplo: “taça/Dionísio” e “escudo/Ares”. Logo: a taça de Dionísio, o escudo de Ares. Todavia, com certa “licença poética, o artista pode intercambiar os motivos e dizer: “o escudo de Dionísio”, “a taça de Ares”.

A questão se torna mais complexa à medida que esses *tropos* são jogados às emoções humanas, como o assombro, o medo, a piedade e outras mais. “Experimentar essas emoções ao mesmo tempo não as experimentando verdadeiramente: tal é o efeito da ficção” (idem, p. 68). “Perfis”, assim chamados em Pesavento (2006),

[...] reais na “verdade do simbólico” que expressam, não no acontecer da vida. São dotados de realidade porque encarnam defeitos e virtudes dos humanos, porque nos falam do absurdo da existência, das misérias e das conquistas gratificantes da vida. Porque falam das coisas para além da moral e das normas, para além do confessável, por exemplo (PESAVENTO, 2006, p. 15).

É precisamente essa relação que dá ao cinema o poder de estabelecer vínculos entre as imagens e os homens, bem como entre estes mesmos. Ao trazer à lume indivíduos outros que são “como nós mesmos”, cheios de nossos saberes partilhados, o cinema tem o poder de fazer das suas imagens a própria vida.

Em seu estudo, Gatti (2008) expôs como Siegfried Kracauer já tinha o cinema pelo seu potencial de “organicidade”. Segundo o autor, Kracauer buscou identificar na relação entre *realidade exposta no cinema* e sua *forma correspondente de recepção*, o quanto este processo tinha de teatral, visto que “os cinemas colam as peças depois do acontecimento e as apresentam como uma criação orgânica” (GATTI, 2008, p. 254).

Notadamente, Ferro (1992) retomaria mais tarde esse modelo com algumas diferenças significativas. Para o autor, o cinema também é um testemunho de seu tempo, mas não por aquilo que quer apresentar, e sim por aquilo que “esconde”. Em outras palavras, porque suas imagens contêm impasses de processos mentais de uma época – algo que possibilitaria novas formas de abordar a realidade e seus produtos. Para o historiador francês, o cinema

[...] destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo se tinha constituído diante da sociedade. A câmara revela o funcionamento real daquela, diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade, seus “lapsus”. É mais do que preciso para que, após a hora do desprezo venha a da desconfiança, a do temor [...]. A idéia de que um gesto poderia ser uma frase, esse olhar, um longo discurso é totalmente insuportável: significaria que a imagem, as imagens [...] constituem a matéria de uma outra história que não a História, uma contra-análise da sociedade (FERRO, 1992, p. 86-87).

Para o autor, é como se o cinema permitisse o conhecimento de regiões nunca antes exploradas. Descobrir a porta que leva a estes caminhos significaria, justamente, salientar os “lapsos” deixados pelo diretor. Graças a isso, é possível acessar o que há de profundo nos temas pertinentes de uma época. Ou seja, um documento em função do que diz, mas também do que cala em seu estilo, sua escrita, etc.

Sorlin (1985) também tem o cinema por mostrar a realidade. Porém, *nunca se constituindo na sua duplicata*. Afinal, o que é um filme, se não a seleção de fragmentos,

carregando de sentido e tornados funcionais à composição de uma estória? Neste sentido, o problema não se restringe em saber se o filme é ou não inspirado em fatos reais, mas se *aquilo que apresenta sustenta uma visão sensível da história*. O que há, pois, é a ficção; criada para se encontrar com o real. À vista disso, aquilo que o cinema representa não é a sociedade, mas *aquilo que a sociedade considera representável*. O seu encontro com a realidade se dá graças aos sentidos que a sua história carrega. Por isso, de acordo com o autor, a imagem de um filme só se torna “visível” quando ela se relaciona com o estoque de referências do seu público.

Segundo Ramos (1983), qualquer trabalho que objetive explorar as relações entre o cinema e a sociedade deve, pois, abordar tanto as mediações sociais, como as dimensões estéticas em vigor. Ou seja, o impacto da ideologia e dos bens simbólicos e a construção artística em/de um filme.

Contudo, ao assumir de forma extrema qualquer um desses pontos, é pois certo que a pesquisa voltada ao cinema incorra, não obstante, na redução – ou até negação – “desta” ou “daquela” orientação. Por um lado, o cinema pode acabar diluído num programa de enredos esquemáticos qualquer, sem levar em conta a tela de artistas que fazem o seu nome de maneira original. Por outro, tomando aqui o alerta de Valim (2005), o trabalho passaria a ser amparado numa “noção romântica e mística da arte como a criação do ‘gênio’, que transcende a existência, a sociedade e a época” (idem, p. 286). A solução? Equilibrar o diálogo entre “as mediações institucionais e culturais que regulam, permitem ou impedem a produção e o consumo de filmes” para, assim, “ir ao encontro da trajetória das imagens” (VALIM, 2012, p. 287).

A técnica cinematográfica serve ao tempo, às nações e aos diferentes grupos étnicos que desejam *se experimentar outra vez*. Graças ao cinema, o homem pode fazer as pazes com aquilo que a velocidade do mundo lhe minou. A experiência humana é a base da sua criatividade. É nela ela que o cinema funda a sua imaginação.

Ao longo da vida moderna, a perda da experiência ocorre quando o ritmo acelerado do desenvolvimento técnico não interage, pois, com as necessidades sociais. Como resultado, há desemprego, falta de mercado, crises e mais. É a técnica descompassada da sua função social e um dos motivos de tempos tão opressores. E, por ser também técnica, o cinema não passa incólume a tudo isso.

Na década de 1930, Walter Benjamin foi um dos quem mais abordou esse problema. Em suas reflexões, queria saber como os impactos produzidos pelo trânsito, pelo tempo corrido e perigos da metrópole eram, pois, multiplicados as outras esferas da vida. Entre os objetos do seu estudo, o cinema. Suas análises sobre o fenômeno cinematográfico ensejaram uma série de intervenções positivas, ligando o meio à criação de uma experiência humana mais integrada e profunda. O cinema, segundo Benjamin (1987),

[...] serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p. 174).

No que aqui concerne, vale mencionar novamente Silva (2009), uma vez que este relaciona Walter Benjamin à crença dos cineastas brasileiros dos anos 1950/60 – ou seja, que o cinema seria o principal veículo para transformar a realidade social do Brasil. Para Walter Benjamin, o cinema deveria estar a serviço da humanidade. Para tanto, aquele deveria romper com o *status quo*. Ele precisava destruir sua *aura*.

2.2. A DESTRUIÇÃO DA AURA: O CINEMA DE WALTER BENJAMIN

Para Benjamin (1987), o caráter aurático da obra de arte esteve intimamente ligado ao *modus operandi* das sociedades tradicionais; sendo a sua essência, a singularidade, circunscrita ao culto daquilo que era único, autêntico – sua época, seu criador, sua presença e sua função ritual em lugares como galerias ou museus. Segundo o autor, nestas sociedades, onde o poder era rigidamente centralizado, as imagens (míticas ou religiosas) traziam em si uma espécie de competência “parasitária”. Ou seja: restritas ao espaço de sua veneração, estas obras eram praticamente alienadas da vivência e da realidade social mais ampla. Com efeito, eram vistas como portadoras de uma essência própria, como que existindo num fim em si mesmas.

É neste sentido que o filósofo alemão declara que a “unicidade da obra de arte é idêntica à sua inserção no contexto da tradição” (BENJAMIN, 1987, p. 170). Uma vez que sua exposição e o patamar de sua racionalização eram controlados por valores tradicionais, é razoável dizer que o processo comunicativo ligado às artes era, assim, concomitante àquela ideologia – a qual, inclusive, vem a ser coordenada no tempo pelos

legados, hábitos e costumes. Essa forma de capitalização pelo controle e uso das artes não apenas estimulou a reverência da fama e da glória, mas uma verdadeira contemplação *mágica* da autoridade. Afinal, uma vez reduzidos os significados sociais de uma obra qualquer, maior é a distância entre o público geral e a sua apropriação crítica daquela – o que torna o objeto artístico à frente “uma coisa distante por mais perto que ela esteja” (idem).

Na modernidade, a reprodutibilidade técnica emancipou a arte do domínio da tradição. De acordo com o pensador (ibidem, p. 168), pela primeira vez na história, sua “existência única” foi substituída por uma “existência serial”. Tal qual expresso pela frase em que a “catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador” (ibidem), este processo, ligado ao movimento de massas rompeu com a dicotomia distância-proximidade, permitindo ao espectador se encontrar com os mais variados objetos artísticos, agora atualizados em suas reproduções. E mais: ao passo que o elemento coletivo e o efeito de intimidade com os objetos reproduzidos eram fundidos, uma nova era perceptiva, com mudanças qualitativas no domínio visual se fazia mais sensível. Para Benjamin, o principal responsável por essa transformação foi o cinema – o mais poderoso dos agentes modernos no processo que caducou a tradição. Nas palavras do autor,

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente (ibidem, p. 192, grifo do autor).

Para alicerçar sua tese, Benjamin partiu da própria estrutura cinematográfica, uma vez que a montagem sequencial do filme – seja a de suas unidades básicas (fotogramas/frames), seja a que articula a diacronia de seus planos – não dá margem à simples contemplação, à paralisia diante do mesmo, como que num torpor sob efeitos mágicos. Ao contrário, a sucessão de suas imagens assegura e desfaz ligações incessantemente, na medida que um “isso” e um “aquilo” são encaminhados por um antes e um depois, uma causa e um efeito. Ou seja: uma vez que as imagens da arte cinematográfica não são fixas – como na pintura, por exemplo –, a associação de ideias do espectador é “curto-circuitada” o tempo todo.

Inicialmente, esse “efeito-choque” foi desacreditado pela tradição, que opunha, por ser conservadora, a forma de percepção das massas a do espectador-individual,

especialista e conhecedor de arte. Em miúdos, frente ao objeto artístico, as primeiras seriam dispersas, distraídas e buscariam apenas diversão; o segundo abordaria a obra com recolhimento, atenção e devoção, contemplando cada mínimo detalhe da criação. Notadamente, Walter Benjamin era veementemente contrário a essa distinção; o que fica evidente pelo seu uso do modelo arquitetônico: “o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se dá *coletivamente*”, ou seja, justamente pelo “critério da *dispersão*” (ibidem, p. 193, grifo nosso).

Diferentemente das outras artes, incertas quanto a sua duração no tempo, a arquitetura se faz, por estar intimamente ligada à necessidade de morar, presente desde a pré-história. Segundo o autor, esse fato torna a sua a influência essencial para aquele que busca compreender a relação entre as massas e a obra de arte. Pois, haja vista o duplo critério de recepção comportado pelos edifícios, a saber, pelo uso (meios tátil) e pela percepção (meio ótico), a atitude do recolhido – análoga a do turista que observa a cidade por onde passa – é insuficiente para dar cabo de suas especificidades sensíveis. Isso se dá porque os meios táteis não se realizam na/pela mera contemplação, mas no/pelo hábito – o grande responsável pela orientação visual dos moradores sobre seus edifícios e arredores. Com efeito, é exatamente essa a regência que faz o modelo arquitetônico e os valores perceptivos que suscita serem, em certas circunstâncias, virtuosamente canônicos. Afinal,

[...] as tarefas impostas ao aparelho perceptivo do homem, em momentos históricos decisivos, são insolúveis na perspectiva puramente ótica: pela contemplação. Elas se tornam realizáveis gradualmente, pela recepção tátil, através do hábito (idem).

Na cidade grande, moderna, o corpo é “quem” primeiramente assimila os seus ritmos. Não pelo recolhimento, pela contemplação, ou, em suma, pela mera atividade mental. São os hábitos, desenvolvidos para reagir às malhas e vias, que antecipam fluxos entre as multidões, os grandes responsáveis pela sobrevivência face à materialidade do fenômeno urbano. Ou, ainda, extrapolando o paradigma em questão: na contemporaneidade, a percepção se desenvolve *pari passu* aos “choques” entre os vigorosos meios de produção e os seus usos módicos no processo produtivo, o que, por sua vez, geram inflação, desemprego, crises, guerras, entre outros. Neste sentido, como salientou Benjamin (ibidem, p. 192), a distração, por ser eminentemente tátil, corresponderia à adaptação sensível das massas a um mundo que, incessantemente, muda e as golpeia com dureza.

Portanto, a partir do modelo da arquitetura, que se realiza pela *dispersão* no espaço geográfico, local em que é absorvida pelos *coletivos humanos* à medida que a ela se habitam, cabe dizer que o descrédito para com a recepção coletiva encontra, assim, o seu termo na própria *experiência* cotidiana do homem moderno – seja nas antecipações ocorridas durante uma caminhada, seja nos comportamentos exigidos em uma linha de produção industrial⁵. Uma realidade marcada, segundo Carmo (2007), pelo privilégio da

[...] produtividade em detrimento da contemplação, seja filosófica ou religiosa. A expressão “tempo é dinheiro” é o símbolo mais evidente de um momento totalmente transformado [...] Toma corpo a ideologia da rapidez e da eficiência [...] Cada vez mais o sistema econômico exige que os trabalhadores se adaptem continuamente às mudanças, constituindo-se num grave fator de instabilidade. Contra o tempo de outrora [a sociedade estava] condenada a sofrer irremediavelmente de uma nova penúria [...] a da carência de tempo (CARMO, 2007, p. 37-38).

⁵ Cabe frisar, assim, pelo menos nos limites dessa nota, a proximidade entre o que fora exposto acima e o conceito de experiência proposto por Edward Palmer Thompson, em seu famoso livro *A miséria da teoria ou um planetário de erros* (1981). Nesta obra, sobretudo no seu terceiro capítulo, Thompson (1981) definiu experiência como uma categoria que “compreende a resposta mental e emocional, seja de um indivíduo ou de um grupo social, a muitos acontecimentos inter-relacionados ou a muitas repetições do mesmo tipo de acontecimento” (THOMPSON, 1981, p. 15). Seguindo de perto o *métier* epistemológico do referido historiador, o raio da experiência se daria em relações produtivas específicas, nas quais ações se processam e são praticadas, o tempo todo, de forma mais ou menos consciente no interior do ser social. Notadamente, Thompson (ibidem, p. 17) chamou à atenção para o fato de que o ser social experimenta a consciência social à medida que esta se impõe àquele sob a forma de cultura, mito, ciência, lei ou ideologia articulada. Todavia, se, por um lado, as pessoas sofrem as determinações fundamentais de uma dada sociedade – no caso, os fundamentos econômicos da sociedade capitalista e a sua pressão sobre o ser social das classes –, por outro, isso não quer dizer que os últimos sejam imunes às operações da agência humana – o que os tornam, dentro de limites, na expressão de Mészáros (2008), “determinantes determinados” (MÉSZÁROS, 2008, p. 77). Ou seja: para Thompson (1981), “a questão que temos imediatamente à nossa frente não é a dos limites da experiência, mas a maneira de alcançá-la, ou produzi-la. A experiência surge espontaneamente no ser social, mas não surge sem pensamento. Surge porque homens e mulheres [...] são racionais, e refletem sobre o que acontece a eles e ao seu mundo [...] Certamente não iremos supor que o ‘ser’ está aqui, como uma materialidade grosseira da qual toda idealidade foi abstraída, e que a ‘consciência’ (como idealidade abstrata) está ali. Pois não podemos conceber nenhuma forma de ser social independentemente de seus conceitos e expectativas organizadores, nem poderia o ser social reproduzir-se por um único dia sem o pensamento. O que queremos dizer é que ocorrem mudanças no ser social que dão origem a *experiência* modificada; e essa experiência é *determinante*, no sentido de que exerce pressões sobre a consciência social existente, propõe novas questões e proporciona grande parte do material sobre o qual se desenvolvem os exercícios intelectuais mais elaborados” (THOMPSON, 1981, p. 16, grifo do autor). Com relação à experiência, categoria que, segundo Thompson (1981), não espera timidamente “o momento em que o discurso da demonstração convocará a sua presença” (ibidem, p. 17), Benjamin (1987) a destacou como o processo no qual “a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo que seu modo de existência” (BENJAMIN, 1987, p. 169). No mundo contemporâneo, onde causas sociais implicam, ao mesmo tempo, o declínio da aura e uma verdadeira metamorfose perceptiva, “velhos sistemas conceituais podem desmoronar e novas problemáticas podem insistir em impor sua presença” (THOMPSON, 1981, p. 17). Trata-se de “um jogo”; um embate entre o evento e o conceito, o ser social e a consciência social – precisamente, a “margem de manobra” por meio da qual Walter Benjamin e Edward Palmer Thompson acabam se conjugando em ponto nodal.

Segundo Charney (2001), a tese de Benjamin sobre a experiência do choque “refletia sua insistência de que a natureza da percepção na modernidade era intrinsecamente fragmentária”, e que “um registro crítico dessas percepções não podia, por tanto, imbuí-las de uma continuidade falsa e imprópria” (CHARNEY, 2001, p. 392). É precisamente aí que a visão de Walter Benjamin sobre o cinema marca terreno. Pois, haja vista que o “choque” impõe aos sujeitos modernos um “reconhecimento tangível da presença do presente” (ibidem, p. 394-395), a própria estrutura da linguagem cinematográfica servia, como afirmou Bolz (1992), como uma “escola de uma forma de percepção do tempo” (BOLZ, 1992, p. 95) – o que, neste sentido, a torna por si só educativa:

A recepção através da distração [...] e que constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura a distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo (BENJAMIN, 1987, p. 194, grifo do autor).

O interessante aqui são as linhas com as quais Benjamin delineou e apresentou esse embaraço, entre os fatos e a sua recordação: uma *imagem*, formada com o intuito de reter o passado. Como já assinalara Didi-Huberman (2011), a imagem é um princípio dinâmico do/no pensamento de Walter Benjamin, haja vista sua capacidade de organizar e desorganizar, numa só passada, os efeitos de conhecimento sobre o tempo. Para teórico francês, a imagem em Benjamin “aparece, se hace visible. Al mismo tiempo, disgrega, se dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo, reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 172).

Para ilustrar o seu argumento, Didi-Huberman (idem, p. 173) utilizou como exemplo a metáfora do relógio que é, incessantemente, desmontado e montado logo em seguida. No primeiro momento, o artefato deixa de funcionar ao passo que as peças são separadas e analisadas individualmente. No segundo, algo curioso acontece: a possibilidade de ajustar o relógio em uma nova configuração. Neste sentido, pondo às claras o fim do giro aqui iniciado: com relação à *distração*, é sabido que para Benjamin a *experiência-choque* do cinema representou uma formulação sucinta e adequada dos desdobramentos sociais da modernidade.

Entretanto, como afirmou Stam (2003), o grosso dessa “pedagogia cinematográfica” estava, na verdade, atrelado a raízes muito mais profundas: “o impacto epistemológico do novo meio era progressista”. Segundo o autor, para Benjamin, “o

capitalismo lançava as sementes de sua própria destruição, ao criar as condições que possibilitariam sua abolição” (STAM, 2003, p. 84).

Sobre esta afirmação, exposta de maneira semelhante já nas primeiras linhas de *A obra de arte*, é mister que se entenda que Walter Benjamin a estruturou em alusão à clássica tese de Karl Marx e Friedrich Engels, na qual foram apresentados os fundamentos para superar a sociedade capitalista. Para Marx e Engels (2005), concomitantemente à ascensão dos burgueses como classe capital, os meios que tornaram capaz a sua realidade material possibilitaram, inseparavelmente, o desenvolvimento de algo que negaria a sua própria existência social. A burguesia, que “despojou de sua auréola” (MARX; ENGELS, 2005, p. 42) todas as relações sociais anteriormente dadas, ao se alienar das atividades geradoras de riqueza, sedimentou o terreno para que o proletariado se desenvolvesse enquanto classe em si. E mais: ao substituir o seu isolamento, via competição, os conduziu indiretamente a “sua união revolucionária mediante a associação” (ibidem, p. 51); como operariado, enquanto classe para si.

Efetivamente, tal qual afirmou Gatti (2008, p. 223), o que Benjamin elaborou sobre o cinema a partir de Marx e Engels foi, vale dizer, menos um prognóstico de garantias revolucionárias *em si*, que a denúncia de sua apropriação pelos interesses reacionários da sociedade moderna. Como lembrou Stam (2003, p. 87), a atividade intelectual de Walter Benjamin se viu configurada, entre outros, face à influência da propaganda nazifascista sobre as massas e, de modo distinto, à presença cada vez maior dos estúdios hollywoodianos como emblemas da publicidade capitalista liberal. Para Benjamin (1987), esse “assenhoreamento” da nova forma de percepção tinha por objetivo

[...] corromper e falsificar o interesse original das massas pelo cinema, totalmente justificado, na medida em que *é um interesse no próprio ser e, portanto, em sua consciência de classe*. Vale para o capital cinematográfico o que vale para o fascismo no geral: ele explora secretamente, no interesse de uma minoria de proprietários, *a inquebrantável aspiração por novas condições sociais*. (BENJAMIN, 1987, p. 185, grifo nosso).

Assim, não obstante, se por um lado o autor reconheceu que o cinema fora convertido em instrumento de dominação, por outro afirmou que a sua expropriação do grande capital era, outrossim, exigência *sine qua non* à própria emancipação das massas – “uma exigência prioritária do proletariado” (idem) frente às condições que determinavam o modo de vida de seu *ser social*. Pois, como a modernidade de Marx e

Engels (2005, p. 48), que em poucos anos uniu seus “protagonistas” à história do trabalho, também a era da reprodutibilidade conduziu as massas a uma nova forma de percepção coletiva.

Para Benjamin (1987), mais que em qualquer outra arte, o cinema busca avaliar como “as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação” (BENJAMIN, 1987, p. 188).

Segundo o pensador (ibidem, p. 184), este jogo de espelhos era apanágio da diluição das fronteiras entre a obra e seus espectadores, a qual se desdobrava passo a passo com a abertura do cinema às demandas do público geral. Este é um dado fundamental da visão do autor. Pois, uma vez que ocorrem reações instintivas no interior das salas de projeção, como o riso coletivo, os princípios de uma contemplação individual são rompidos⁶. Como resultado, os mesmos mecanismos que acabam, vale dizer, padronizando o comportamento de consumo do espectador levam à “formação dialética de um corpo coletivo” (GATTI, 2008, p. 249), que pode vir a se impor, pela via de uma nova orientação, às falsas aparências propagandeadas via técnica.

De acordo com Stam (2003), a referência de Walter Benjamin foi o teatro épico de Bertolt Brecht, pois o emprego de seus procedimentos mostrava “como as formas e os instrumentos da produção artística podiam ser transformados na direção” que “supera a velha arte ilusionista, antitécnica e aurática” (STAM, 2003, p. 89-90). Isso porque Benjamin comparava os efeitos do cinema aos do *distanciamento* adotado por Brecht no *tableau*. Para Gutierrez (2008), a técnica do distanciamento é, acima de tudo, uma proposta dialética para dar cabo dos elementos contidos em uma obra. Segundo a autora, “a música, por exemplo, não viria para reiterar o sentimento evocado pela cena, deveria ‘resistir à sintonização’, comentar, ironizar, minar o conteúdo” (GUTIERREZ, 2008, p. 102). Ou seja: ela impõe aos conteúdos presentes, então relacionados, um movimento de afastamento, de distância recíproca, uns com relação aos outros.

⁶ Sobre o caso em questão, notadamente, as alterações no humor deste “corpo coletivo” decorrem dos choques originados pelos princípios formais da apresentação cinematográfica; ou seja, aquilo que “salta à vista” do interior de uma narrativa fílmica. Como salientou Gunning (2004), isoladamente, essa atração “invokes an exhibitionist rather than a voyeuristic regime” (GUNNING, 2004, p. 44) – “pende mais pro exibicionismo do que pro voyeurismo” (tradução nossa) –, pois chama a atenção sem obrigar à concentração aqueles a quem se direciona.

Contudo, como Benjamin (1987) já explicitara em outro ensaio, *O autor como produtor*, de 1934, “a interrupção”, neste caso, “não se destina a provocar uma excitação, e sim a exercer uma função organizadora.” (BENJAMIN, 1987, p. 133). Essa noção, retomando a metáfora relógio, alude ao duplo montagem/desmontagem que Walter Benjamin propunha a partir de Brecht: “uma dialética entre partes e todo, em que a tendência à desagregação inscrita na separação dos elementos é contrabalançada por um movimento totalizador, responsável por garantir a coerência” (GATTI, 2008, p. 127).

2.3. MONTAGEM

Segundo Charney (2001, p. 394), esse jogo, no qual atrações são incorporadas ao contínuo de uma encenação foi analisado, pela primeira vez, no texto *Montagem de atrações* de Serguei Eisenstein. Segundo o cineasta, a atração

[...] é todo aspecto agressivo do teatro, ou seja, todo elemento que submete o espectador a uma ação sensorial ou psicológica, experimentalmente verificada e matematicamente calculada, com o propósito de nele produzir certos choques emocionais que, por sua vez, determinem em seu conjunto precisamente a *possibilidade do espectador perceber o aspecto ideológico daquilo que foi exposto, na sua conclusão ideológica final* (EINSENSTEIN apud XAVIER, 1983, p. 189, grifo nosso)⁷.

À vista disso, a atração pode ser entendida como o momento culminante dentro da continuidade geral do movimento, da experiência. Uma ordem própria no íntimo da totalidade, o apogeu de uma *performance*, diferenciado pela atenção a ele dirigida e pelos estímulos que dele decorrem⁸.

Para Eisenstein, essa interrupção da continuidade por atrações se tornava qualitativa à medida que o sentido *em si* do instante era suturado a uma razão semântica total – ou seja, um *caminho*, não uma *chegada*. Segundo Michaud (2013), Eisenstein distinguira dois níveis de sinais, um figurativo (simples) e outro copulativo (complexo).

⁷ Originalmente, este artigo foi publicado em 1923 como parte de um programa de avaliações sobre a linha teatral do *Prolekult*. Cf.: Xavier (1983, p. 187).

⁸ Segundo Aumont (1979), o cineasta russo delineou o conceito com base nos espetáculos cinéticos da modernidade urbana, como o circo e o show de aberrações. Nas palavras do autor, “l’attraction, originellement, c’est l’attraction du *music-hall*, un *moment fort* de spectacle, relativement *autonomisable*, faisant appel à des techniques de représentation qui ne sont pas celles de l’illusion dramatique, à des formes de spectacle plus agressives (AUMOUNT, 1979, p. 57, grifo do autor) – “a atração é, originalmente, o número do *music-hall*, o *ápice* do espetáculo, relativamente *autônomo*, que recorre não às técnicas de representação da ilusão dramática, mas às de uma forma de entretenimento mais agressivo” (tradução nossa).

Ou seja, uma inscrição e a uma sequência, com aquela tornada existente à medida que é *fecundada* pelo tema geral, produtor de conceitos. Todavia, frisa o autor, “nos exemplos de Eisenstein, a combinação de duas figuras produz não apenas um conceito, mas o conceito de uma ação” (MICHAUD, 2013, p. 327). Em outras palavras, uma direção. Notadamente, o estudo de Deleuze (1983) sobre a imagem em movimento trata justamente disso: uma *imagem-percepção* (de algo) recebe o movimento executado por uma *imagem-ação* (sobre algo). O produto gerando com isso é o de uma *imagem-afeição* (por algo), que ocupa o intervalo entre as duas primeiras, de modo a construir uma tendência motora, com a qual “o movimento deixa de ser de translação para se tornar movimento de expressão” (DELEUZE, 1983, p. 96)⁹.

Por exemplo, em *Outubro* (1927), Eisenstein organizou a primeira unidade dramática de seu roteiro de maneira que o intervalo entre as imagens articulasse, pois, uma proposta e uma direção. Iniciada em torno de 2min50s decorridos do filme, a cena tem seu advento quando uma mulher convoca a turba que a segue para entrelaçar e amarrar a estátua de Alexandre III. O monumento é apresentado ao público “enforcado”, sob inúmeros laços de cordas que serão, ao que tudo indica, puxados pelos braços dos populares. Entretanto, ao cair, a estátua não apresenta amarras. Ninguém a está derrubando (figura 3).



Figura 3:
EINSENSTEIN, Sergei. Outubro. 1927.
Início/fim: cerca de 2min50s/3min50s decorridos do longa-metragem.

⁹ Segundo Vilches (1992, p. 80-81), essa mesma expressão pode ser analisada como um texto, pois qualquer uma de suas proposições visuais isoladas estaria, nessa linha, subordinada a uma unidade discursiva superior; por sua vez, com a função de estruturar indivisivelmente o todo. Segundo o autor, caberia denotar especial atenção à luz, às cores, aos tons, às linhas, às formas e à perspectiva, visto que estes os mecanismos fílmicos usados para dar coerência ao discurso.

Para Ramos (2006), como que sobrepujando o nível imediato da representação realista, “Eisenstein eliminou as ‘personagens’ da ação, para dizer que o czar caía graças a um conjunto de forças invisíveis” (RAMOS, 2006, p. 143). Ao enquadrar a cena de baixo para cima, como que para deixar claro toda grandeza e superioridade que a estátua continha, Eisenstein comungou, a um só passo, a inferioridade das massas diante daquela à própria situação do espectador – situado em seu lugar, igualmente abaixo da figura¹⁰. É também cabível dizer que Eisenstein conclamar o público a ocupar, outrossim, por identificação, o seu lugar junto à multidão, que derrubava, numa tacada só, o Czarismo e os ídolos autoritários do antigo regime.

Fora justamente este tipo de intencionalidade, como a contida nas imagens de Eisenstein, que Benjamin (1999) afirmou estar a serviço da organização e libertação das massas. O Motivo? O seu “valor de troca”, passível de ser tomado pelo coletivo. Talvez, por esse motivo, o filósofo tenha asseverado, pois, que “the complicity of film technique with the milieu that essentially constitutes a standing rebuke to it is incompatible with the glorification of the bourgeoisie.” (BENJAMIN, 1999, p. 18)¹¹.

¹⁰ Acompanhando o traçado de Vilches (1997), cabe lembrar que a interpretação textual de uma imagem ocorre por meio de princípios semântico-perceptivos – uma vez que o produto visual só é atribuído de valores *se* o que por ele for apresentado dialogar com as condições perceptivas do observador. Sobre esse jogo, um dos recursos mais comuns para a interpretação/atualização dos códigos/sentidos de uma imagem é o estabelecimento de semelhanças e contrastes. Nas palavras do catalão: “El establecimiento de ‘semejanzas’ es un proceso activo porque es el sujeto el que organiza los estímulos em totalidades racionales y armónicas, resuelve y se explica las discordancias. Pero esta actividad sería imposible si no existiera también su valor opuesto, el ‘contraste’. El ‘contraste’ es una fuerza que moviliza lo estático, estimula y atrae la atención del lector para romper la inercia del ver sin mirar y la pereza mental. [...] No existe ‘semejanza’ sin ‘contraste’, y éste es la otra cara de un mismo proceso de actividad simplificadora que utiliza el sujeto en su vinculación con el mundo. Gracias al ‘contraste’ podemos apropiarnos de las claves o códigos de la información que recibimos, almacenando y clasificando los datos dispersos” (VILCHES, 1997, p. 29). A partir do recurso semelhanças/contrastos, é possível discorrer, mesmo que de maneira breve, sobre como Eisenstein buscou sensibilizar o público por meio dos recursos e das técnicas presentes no *en-scène* em questão. Neste sentido, a coerência “no es solamente un principio de identificación semântica (qué se ve)”, mas também “una función de distribución coordinada de la información visual en nivel de la expresión” (VILCHES, 1992, p. 28-29).

¹¹ “[...] a relação que a técnica cinematográfica estabelece com o meio - meio este que se caracteriza, essencialmente, pela censura que impõe àquela – é incompatível com a glorificação da burguesia” (tradução nossa). Isso fica ainda mais evidente em suas palavras sobre *O Encouraçado Potemkin* (1925), também de Eisenstein. Para o filósofo, “The proletariat is the hero of those spaces that give rise to the adventures to which the bourgeois abandons himself in the movies with beating heart, because he feels constrained to enjoy “beauty” even where it speaks of the annihilation of his own class. The proletariat, however, is a collective, just as these spaces are collective spaces. And only here, in the human collective, can the film complete the prismatic work that it began by acting on that milieu. [...] Here, for the first time, a mass movement acquires the wholly architectonic and by no means monumental quality that justifies its inclusion in film. No other medium could reproduce this collective in motion” (BENJAMIN, 1999, p. 18) – “O proletariado é o herói desses espaços que dão origem às aventuras; filmes com os quais o burguês se deixa levar, com o coração palpitante, porque se vê impelido, quase que forçado a gozar tal “beleza” – mesmo quando ela fala da aniquilação da sua própria classe. O proletariado é, no entanto, um

Entretanto, é igualmente válido frisar que a ovação a Eisenstein continha, em suas entrelinhas, uma das principais angústias de Benjamin em *A obra de arte*: o risco que um cinema alheio ao declínio da aura pode representar. Pois, ao fazer vistas grossas a esta questão, ao se fechar nos aspectos técnicos e no culto às estrelas, além de agente da indiferença, por desconectar o espetáculo de uma dialética ampla, pública, este tipo de cinema se colocaria, ao fim e ao cabo, ao lado do autoritarismo – o fascismo, que, atento às brechas, se utilizaria de todos os meios técnicos para promover ritos e convenções, no intuito de abarcar a multidão sob do grande líder. Afinal, tomando as palavras de Gatti (2008),

[...] o que entra em declínio com a reprodutibilidade técnica é a aura *tradicional*, na medida em que seus pressupostos sociais – entre os quais os pressupostos de legitimação da sociedade burguesa como a ideologia do indivíduo livre – entram em crise. Tal declínio não constitui, por sua vez, nenhum impedimento à construção, pelo fascismo, de uma aura *artificial* (GATTI, 2008, p. 224, grifo do autor).

Frente a isso, se por um lado a obra de arte de massas poderia conectar a população a uma utopia revolucionária, pelo outro era igualmente importante observar a sua utilização para promover o inverso: a regressão total, com a política restaurando, com e pela técnica, o valor do culto e da magia. “*Eis a estetização da política, como a pratica o fascismo*” (BENJAMIN, 1987, p. 196, grifo do autor). Como revide, o filósofo propôs a “politização da arte”, que, segundo Bolle (2000), “leva a uma compreensão aprofundada das contradições da sociedade burguesa e do seu projeto histórico”, além de tornar “transparente o conceito fascista de cultura, com seus mecanismos de mitificação e ritualização” (BOLLE, 2000, p. 220). Neste sentido, como afirmou Gagnebin (2009), a visão teórica de Walter Benjamin sobre o cinema e as massas ultrapassa, em muito, os acentos melancólicos de um mero romantismo. Para a filósofa suíça,

Ela se atém aos processos sociais, culturais e artísticos de fragmentação crescente e de secularização triunfante, não para tentar tirar dali uma tendência irreversível, mas, sim, possíveis instrumentos que uma política verdadeiramente “materialista” deveria poder reconhecer e aproveitar em favor da maioria dos excluídos da cultura, em vez de deixar a classe

coletivo; assim como aqueles espaços são espaços coletivos. E, somente aqui, no coletivo, o filme pode completar o trabalho prismático que inicialmente deu as caras naquele meio. Aqui, pela primeira vez, um movimento de massa adquire toda a qualidade arquitetônica – mas de modo algum monumental – que justifica o seu lugar no filme. Nenhum outro meio poderia reproduzir esse movimento coletivo” (tradução nossa).

dominante se apoderar deles e deles fazer novos meios de dominação (GAGNEBIN, 2009, p. 56).

Notadamente, a natureza de todo esse debate acabou influenciando um grande número de movimentos artísticos, cujas maiores expressões se deram justamente no cinema. Segundo Martins (1994, p. 23), ao fim e ao cabo, foram as ideias de Walter Benjamin as que influenciaram o *Neo-realismo Italiano* e a *Nouvelle Vague*¹² – então voltados à construção pedagógica de um novo olhar, de uma nova recepção. Suas questões fundamentais ligaram-se, mormente, à tarefa de pensar os caminhos pelos quais a imagem cinematográfica deveria seguir, ou, como ela deveria ser mobilizada no foro coletivo e no horizonte industrial da modernidade de então. Ao que aqui concerne, importa o fato de que foram justamente esses dois movimentos os que serviram de orientação aos diretores do Cinema Novo.

Em ambos, os cineastas brasileiros encontraram as ferramentas – respectivamente, o retrato do cotidiano e a ideia da câmera na mão – que orientariam, nas palavras de Carlos Diegues, “um cinema mais autêntico, culturalmente válido, cabível para o momento que vivemos”. Um cinema, seguindo as pegadas do cineasta, “que caminha, dinamicamente, para a transformação de sua cultura” (VIANY, 1999, p. 27).

2.4. CINEMA NOVO, IDENTIDADE NACIONAL E MISE-EN-SCÈNE

O *Cinema Novo* pode ser entendido como a mobilização, já em meados dos anos 1950, de atores, produtores e críticos na direção de se criar um cinema nacional, identificado com as características e especificidades do povo. O movimento¹³, dispendo de nomes como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Alex Viany, Carlos

¹² Movimentos cinematográficos surgidos na Itália e na França, durante a primeira metade do século XX. Sobre o assunto, conferir respectivamente os artigos de Fabris (p. 191-219) e Manevy (p. 221-252), ambos em MASCARELO (2006).

¹³ O vocábulo “movimento” não é aqui utilizado para reduzir o Cinema Novo a uma espécie de planejamento único, fechado. Um estudo aprofundado acerca da produção cinemanovista deve, impreterivelmente, levar em conta a diversidade de motivações e estratégias de linguagem, bem como a variação de efeitos de sentido, que deram corpo aos seus filmes. Contudo, se estes fílmicos são indubitavelmente resultantes de processos artísticos, criativos, os mesmos não podem ser descolados de um contexto que influência tanto escolhas estéticas, quanto políticas. Neste sentido, o emprego do vocábulo está mais para sua orientação, no sentido daquela realidade – um “momento importante de erupções de visões da cultura brasileira que procuram uma aproximação politizada com a cultura popular”, forçada com a “relação entre intelectuais e classes populares, caracterizando um momento fundamental da colocação da questão nacional” (RAMOS, 1983, p. 42).

Diegues, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Joaquim Pedro Andrade e Walter Lima Júnior foi uma resposta tanto ao conteúdo alienante das chanchadas cariocas, quanto à Companhia Cinematográfica de Vera Cruz, encerrada em 1954. À última, já em 1963, Glauber Rocha desferira severas críticas, a rechaçando como “um gasto criminoso de dinheiro em filmes” e uma “cópia dos grandes diretores americanos” – tudo “o que representa de morto antes da Segunda Guerra”. (ROCHA, 2003, p. 83). Sua linguagem formal e distanciada apresentava o homem e a cultura brasileira por meio do exótico, polarizando-se com o “tom brasileiro” dos “temas nacionais” que configuravam os discursos artísticos do período¹⁴.

De acordo com Viany (1999), as bases do movimento foram buscadas no pioneiro *Rio 40 graus* (1954), de Nelson Pereira dos Santos. Um filme composto por diversas histórias intercaladas, que retratam o triste contraste entre a afortunada Copacabana e as favelas cariocas. Para além da subversão (pelo baixo custo) dos princípios de produção conhecidos até então, *Rio 40 graus* (1954) se transformou em um modelo, ao almejar, com sua lente, não as folclóricas e idealizadas visões turísticas do Rio de Janeiro, mas a brasilidade do homem simples da capital de então. O “primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado” (ROCHA, 2003, p. 105) e que, para Eduardo Coutinho, foi “o mais importante de todos e o único que, penso eu, pode servir de bandeira aos jovens que querem transformar nosso cinema e a nossa realidade” (VIANY, 1999, p. 38). São afirmações como essas que caracterizaram a primeira fase do Cinema Novo, quando a “desalienação” da cultura foi a grande bandeira do movimento.

Cabe frisar que essa busca pela “conscientização do povo”, que permeia falas e documentos sobre o cinema da época é, salvo limites, tributária de certa tradição interpretativa, vinculada, em seu turno, aos intelectuais históricos do Brasil. Por exemplo, já na década de 1920, a proposta contida no *Manifesto antropófago* (1928) provocava a todos com a necessidade de reinterpretar, a um só passo, a cultural do

¹⁴ Sobre o tópico, é importante frisar que os cineastas nacionalistas de meados da década de 1950 não eram, em absoluto, contra Vera Cruz como empresa, propriamente. Na verdade, *grosso modo*, as críticas a ela direcionadas eram, em geral, voltadas a sua alienação frente à temática nacional. Por exemplo, na clássica tese *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, apresentada por Nelson Pereira dos Santos, em 1952, no I Congresso Paulista de Cinema – aliás, o núcleo que dera início ao “novo” cinema brasileiro de então –, a grande questão para a sétima arte do Brasil era, pois, definir como “o conteúdo nacional contribuirá fundamentalmente para que a cinematografia brasileira ocupe lugar de destaque na cinematografia mundial” (SOUZA, 2005, p. 103-104). Ou seja, quando analisados os trabalhos teóricos de época, é possível observar um forte posicionamento intervencionista e, ou, protecionista com relação à indústria cinematográfica do país – afinal, era ela o campo por excelência do trabalho e das possibilidades de se fazer filmes no Brasil.

Brasil e o papel do colonizador¹⁵. Posteriormente, já sob impactos da Era Vargas (1930-1945) e o nacionalismo de Estado, a participação dos intelectuais na vida nacional se encontrava respaldada pela crença de que eles eram capazes de “salvaguardar” o país e tudo “aquilo que é nosso”. As culturas negra, indígena e caipira se transformaram em verdadeiras questões sobre o “eu brasileiro”, e os romances regionalistas em críticas ácidas à oligarquia do país. Interessava agora o retrato da vida do homem comum – seja ele da cidade, seja ele do sertão. Em 30 de abril de 1942, em conferência pronunciada no Itamaraty, Mário de Andrade destacara, como algo imanente à promoção cultural, “a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (ANDRADE, 1974, p. 242). Todavia, é com Caio Prado Júnior, que escrevera sobre a participação dos populares na história do Brasil, e Sérgio Buarque de Holanda, por contradizer a “colonização necessária” de Gilberto Freire, que a passagem para a modernidade é, com vulto, apresentada ao público como uma necessidade política do povo¹⁶.

Segundo Ramos (1983), “a utilização excessiva do conceito de alienação se entrecruzava com o nacionalismo, costurando o tecido que sustentava, e de alguma forma unificava a diversidade da produção cultural da época” (RAMOS, 1983, p. 75). Em um mesmo passo, Ridenti (2010) exporá que durante o período de vigência da constituição de 1946, a identificação de artistas e intelectuais com o nacionalismo e com o caráter popular do país foi, vale dizer, extremamente significativa para a construção da “estrutura de sentimento” que mobilizara uma série de objetivos para o país¹⁷.

¹⁵ Sobre Movimento Antropófago e Oswald de Andrade, conferir: Nunes (1990, p. 5-39) e Silveira (2009, p. 163-242).

¹⁶ Sobre Caio Prado Júnior e Sérgio Buarque de Holanda, cf.: Pericás e Secco (2014). Com relação ao tópico, cabe ainda trazer à lume a interpretação de Ridenti (2010) sobre como o modernismo no Brasil. A partir da elaboração teórica de Perry Anderson, o sociólogo paulista relaciona o movimento ao próprio desenvolvimento da modernidade no país, acentuada pela “interseção de uma ordem dominante semiaristocrática, uma economia capitalista semi-industrializada e um movimento operário semi-insurgente”. Vale dizer, historicamente, o modernismo caracteriza-se: 1) pela resistência ao academicismo nas artes, intimamente ligado a aspectos pré-capitalistas na cultura e na política, nas quais as classes aristocráticas e latifundiárias dariam o tom; 2) pelas invenções industriais de impacto na vida cotidiana, geradora de esperanças libertárias no avanço tecnológico; e 3) pela proximidade imaginativa de revolução social’ [...]. Essas coordenadas teriam desaparecido na Europa depois da Segunda Guerra Mundial [...] mas ainda estariam presentes no Terceiro Mundo, que entretanto também tenderia a superá-las.” (RIDENTI, 2010, p. 102).

¹⁷ Essa tese tem como parâmetro a formulação conceitual desenvolvida em Williams (1988), por “acentuar una distinción respecto de los conceptos más formales de “concepción del mundo” o “ideología”. No se trata solamente de que debamos ir más allá de las creencias sistemáticas y formalmente sostenidas [...]. Se trata de que estamos interesados en los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente [...] elementos característicos de impulso, restricción y tono; elementos específicamente afectivos de la consciencia y las relaciones, y no sentimiento contra pensamiento, sino pensamiento tal como es sentido y sentimiento tal como es pensado; una consciencia

Sobretudo nas esquerdas, se fez presente a imagem de que se estava vivendo o curso do processo revolucionário brasileiro. Conjuntamente à (possibilidade de) construção do “futuro”, esteve em pauta certa evocação libertária. Novos agentes políticos, revelados pelas artes se ancoram nas insurgências populares da época, buscando nas referências de um passado suprimido a personificação de um povo brasileiro – a quem seria preciso ensinar lutar politicamente¹⁸.

Surfando com otimismo na onda do desenvolvimentismo político dos anos 1950, as produções artísticas do período buscaram dar corpo a um objeto “‘bem acabado’ e autônomo, capaz de se tornar um ‘objeto industrial’ à altura do ‘desenvolvimento’”. (MONTEIRO, 2005, p. 16). Com relação ao cinema brasileiro, é precisamente esse um dos pilares levantados no *I Congresso Paulista de Cinema* e no *I Congresso Nacional de Cinema*, ambos em 1952. Entre os trabalhos apresentados, merece destaque a tese de Nelson Pereira dos Santos, justamente por salientar o intuito de fortalecer o produto cinematográfico, “voltado para o mercado interno, que o conquistasse, posto que dominado totalmente por produções estrangeiras” (SOUZA, 2005, p. 31)¹⁹.

Repercutindo as mudanças na organização social da época, essas posturas estavam ligadas à consolidação de modos de vida tipicamente metropolitanos, decorrentes do aumento quantitativo das classes médias e do acesso ao ensino superior. Por sua vez, esses espaços contavam com a presença de uma população jovem intelectualizada, envolvida, cada vez mais, nos debates sobre a “questão nacional”. Esse foi um cenário de avanços em urbanização e em termos tecnológicos, e que salientara a

prática de tipo presente, dentro de uma continuidade vivida e interrelacionada” (WILLIAMS, 1988, p. 154-155).

¹⁸ Para autores como Michael Löwy e Robert Sayre (2005), a visão romântica é caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados. Segundo os autores, “no real moderno, algo de precioso foi perdido, simultaneamente, ao nível do indivíduo e da humanidade” (LOWY; SAYRE, 1995, p. 40). No caso brasileiro, a questão pendulou da luta contra o latifúndio, como estrutura produtiva, à crítica da então subserviência ao capital estrangeiro. À vista disso, não admira que os modelos tenham vindo do “campo”, como das Ligas Camponesas, no plano interno, e da Revolução Cubana (1959), no externo. Diferentes segmentos culturais beberam desses parâmetros, como, por exemplo, os grupos de teatro Arena e Oficina; a União Nacional dos estudantes (UNE) bem como seu Centro Popular de Cultura (CPC); a chamada “MPB” e, ao que aqui concerne, o próprio Cinema Novo.

¹⁹ Ainda, com relação ao tópico, cabe dar espaço à proposta de Alex Viany, *Responsabilidades e direitos do escritor de cinema ou da responsabilidade do escritor de cinema*, dirigida às angústias em torno da ausente sindicalização dos profissionais da sétima arte, no Brasil. Cf.: Souza (2005, p. 30-31). Posteriormente, essas ideias também foram defendidas em seus trabalhos teóricos sobre o cinema no Brasil. Segundo Viany (1959), “a súbita e vertiginosa industrialização do Brasil cria para o cinema condições favoráveis que há bem poucos anos não existiam.” (VIANY, 1959, p. 165). Para o cineasta, é precisamente isso o que lhe diz que a “legislação perdida, indispensável, terá de vir, como veio a legislação petrolífera. Por isso mesmo, já é tempo de pensar num programa de ação no terreno das idéias, dos temas, do que se pretende fazer para ‘realizar o nacionalismo’ em cinema” (ibidem, p. 172).

incapacidade do regime de representar o processo político em curso. Segundo Ridenti (2010),

[...] era significativa a luta contra o poder remanescente das oligarquias rurais e suas manifestações políticas e culturais; havia um otimismo modernizador com o salto na industrialização a partir do governo Kubitschek, sem contar o imaginário da revolução brasileira – fosse ela democrático-burguesa (de libertação nacional) ou socialista –, impulsionado pelos movimentos sociais de então (RIDENTI, 2010, p. 103).

Entretanto, não é possível confundir, pura e simplesmente, a euforia de industrialização dos cineastas com o modelo desenvolvimentista do Estado, tal como se fez presente à época. Isso porque o capitalismo que se desenvolvera no Brasil de então assumira, pois, contornos de uma política econômica dependente – de fora para dentro, de cima para baixo, resultante da associação entre as classes dirigentes do Brasil e setores do capital industrial e financeiro internacional²⁰. Segundo Ramos (1983), apesar da necessária industrialização, o núcleo base do Cinema Novo “não deixava de marcar as diferenças, transpondo para o campo cinematográfico um nacionalismo que acreditava na libertação do país das amarras do imperialismo” (RAMOS, 1983, p. 22).

Essa crítica também está presente nas avaliações sobre os órgãos governamentais voltados ao cinema. Em especial, o Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (GEIC) e, posteriormente, o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE)²¹. Subordinado ao Ministério da Educação (MEC), o primeiro encontrava-se alienado dos setores industriais à época considerados essenciais para o desenvolvimento do Plano de Metas. Além do mais, no plano cultural, o MEC subordinava o cinema a meros objetos educacionais – sobretudo, aqueles ligados ao campo do documentário. O segundo, apesar de articular o cinema ao Ministério da Indústria e do Comércio, aproximava a sétima arte do Brasil ao domínio das companhias cinematográficas hollywoodianas – ou seja, um órgão que se voltava para

²⁰ O interessante a ser observado é que mesmo o Partido Comunista Brasileiro (PCB), que com a União Nacional dos Estudantes (UNE) mobilizou, sim, algumas das mais “empenhadas” produções do Cinema Novo acabara, pois, atrelado a essa postura. Em suas resoluções do *V Congresso do Partido Comunista do Brasil*, de 1960, o PCB compreendia a existência de duas contradições fundamentais: “entre a nação e o imperialismo norte-americano” e “entre as forças produtivas em crescimento e o monopólio da terra”. É pois certo também que o PCB reconheceria a contradição entre o capital e o trabalho como algo “fundamental da sociedade brasileira. Porém, em seu entendimento, ela “não exige solução radical e completa na atual etapa da revolução, uma vez que, na presente situação do País, não há condições para transformações socialistas imediatas” (PCB, 1980, p. 48 et seq., passim).

²¹ Criados a partir do Decreto 44.853 (13/11/1958) e do Decreto 50.278 (17/02/1961) – respectivamente, governos Kubitschek e Quadros. Para mais informações, cf.: Ramos (1983, p. 23-49).

[...] formas capitalistas de desenvolvimento e que vê na livre empresa, na sã concorrência, e em última instância, na colaboração dos capitais monopolistas estrangeiros, os pressupostos para a implementação de uma indústria de cinema no país (CAPOVILLA, 1962 apud RAMOS, 1983, p. 30).

De fato, foi apenas em 1962 que a luta do cinema nacional ganhou força. Data considerada por muitos o marco inicial do Cinema Novo, graças ao lançamento de *Barravento*, de Glauber Rocha e do sucesso de *O Pagador de promessas*, de Anselmo Duarte. Ano em que Glauber convocara o retorno de Paulo César Saraceni ao Brasil, dizendo: “estamos recriando nosso cinema e você precisa voltar para ser soldado nesta luta”; “precisas *fazer filmes* aqui no Brasil dentro de nossa luta (SARACENI, 1993, p. 94-95, grifo do autor).

Na esteira do que fora dito, é interessante observar como Guedes (2011) aproximou, pois, o cinema engajado do período à segunda geração do modernismo brasileiro. Para o historiador da Universidade Federal Fluminense,

[...] é na década de 1930 que são lançadas obras como *Vidas secas* e *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e *Menino de engenho*, de José Lins do Rego, livros de forte apelo social e regionalista, que trazem para o palco principal da cultura brasileira, exatamente como os cinemanovistas fariam 30 anos depois – justamente adaptando estas obras –, temas como a miséria, a fome e o sertão. (GUEDES, 2011, p. 46, grifos do autor).

Para Alvim e Ramos (2009), essas são pautas que se estendem à cadeia das obras modernistas, na medida em que a arte é, para o modernista, um significante de sintomas de cultura – o “microcosmo simbólico do imaginário coletivo da comunidade a qual o artista pertence.” (ALVIM; RAMOS, 2009, p. 65). Em outras palavras, para os pesquisadores,

Esta forma de perceber a cultura popular e o folclore alicerçará a estrutura do projeto estético-ideológico-nacionalista [do modernismo] um nacionalismo estético que se funda na tradição e cria uma orientação, um sentido e uma identificação coletiva através de um imaginário comum donde emerge a consciência histórica nacional. (ALVIM; RAMOS, 2009, p. 65).

Para Galvão e Bernardet (1980), analisando a “situação colonial” do cinema brasileiro, como definira Paulo Emílio Salles Gomes, há, pois, que

O fator básico que explica [o cinema brasileiro] é o fato de que o “produto importado” ocupa o seu lugar. Trata-se, portanto, de uma definição de ordem econômica que será metaforicamente transposta para o campo da cultura. Importamos não apenas objetos manufaturados, mas idéias prontas - e formas, modelos, estruturas de pensamento - forjadas em função de

realidades diversas que correspondem mal a nossa própria realidade. Estas idéias ocupam um tal espaço em nossas mentes que pouco sobra para que nelas se desenvolvam idéias próprias. Além de produtos industriais, os filmes são também produtos culturais. Juntamente com os filmes, importamos uma concepção de cultura - e uma concepção de cinema que identifica com o próprio cinema o cinema estrangeiro. Nisto reside o cerne da “colonização” cultural: a “situação colonial” - cuja marca cruel e inescapável é a mediocridade - se configura quando se adota um modelo importado que não se tem condições de igualar (GALVÃO; BERNADET, 1980, p. 166-167).

Um dos “herdeiros” dessa questão foi o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Criado em 1961, no Rio de Janeiro, o CPC esteve sob controle da esquerda intelectual do Brasil, outrora excitada com a idéia de construir uma arte popular e revolucionária no país. Entre suas produções teóricas, é destaque o *Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura* (1962), redigido por Carlos Estevam Martins, seu primeiro diretor.

Para Martins (1962), e demais ideólogos do CPC, a arte popular foi, enquanto expressão artística, concebida como “forma legítima de trabalho revolucionário” (FÁVERO, 1983, p. 34). Uma “necessidade incoercível, o imperativo colocado pelas próprias perspectivas revolucionárias que agora se apresentam ao homem brasileiro” (MARTINS, 1962 apud HOLLANDA, 2004, p. 139). Por isso mesmo, “fora da arte política não há arte popular”, visto que esta é irmã gêmea da “aspiração fundamental do povo” – a saber, “deixar de ser povo tal como ele se apresenta na sociedade de classes” (ibidem, p. 150). Para tanto, era preciso ser solidário com a consciência popular: assegurar a produção artística no limiar “onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela” (ibidem, p. 161). Jamais além “do limite que lhe é imposto pela capacidade que tenha o espectador para traduzir, em termos de sua própria experiência, aquilo que lhe pretende transmitir o falar simbólico do artista.” (ibidem, p. 160).

É o caso de *Cinco vezes favela* (1962), película subvencionada pelo CPC da UNE, composta por curtas-metragens de cinco diretores – entre eles Carlos Diegues e Leon Hirszman, renomados membros do Cinema Novo.

Por exemplo, sobre o curta de Carlos Diegues, *Escola de samba, alegria de viver*, o pesquisador destacou que o carnaval fora prismado “como um espaço de alienação, seguindo à clássica visão da época que operava da mesma forma com a religião” (RAMOS, 1983, p. 44-45). As personagens escolhidas para a lição foram Gazaneu (Oduvaldo Vianna Filho) e sua esposa Dalva (Maria da Graça): ele, o carnavalesco; ela, a sindicalista. Além dos problemas com sua mulher, dedicada à

militância e pouco afeita à escola, Gazaneu se vê ameaçado por aqueles que lhe emprestaram dinheiro para o desfile. Ao final, um jovem mestre-sala que tudo observa cruza o caminho de Dalva (figura 4).



Figura 4

DIEGUES, Carlos. Escola de samba, alegria de viver. Cinco vezes favela. 1962.
Início/fim: cerca de 18min50s/19min15s decorridos do curta-metragem.

A cena, filmada num ambiente externo é bastante expressiva: saindo de um meio primeiro plano, o *travelling* enquadra, num destaque, as duas personagens do peito para cima. Na sequência passa às costas de Dalva e fecha, novamente, no jovem, agindo de forma sistólica e diastólica sobre as personagens. Ademais, a objetiva é operada num traçado quase circular, dando a entender que dos olhares segue, então, a integração das figuras em torno de uma mesma razão. Ao fim, o jovem sobe o morro e observa a tudo do alto. Ele se despe da fantasia de carnaval e vai embora, numa clara alusão a sua transformação política (figura 5).



Figura 5

DIEGUES, Carlos. Escola de samba, alegria de viver. Cinco vezes favela. 1962.

Início/fim: cerca de 20min25s/20min40s decorridos do curta-metragem.

Mais tarde, essa dicotomia fora taxada de simplista, visto que deixara de abordar as complexas relações entre os domínios da “cultura popular” e da “cultura das elites”. Na verdade, já em 1959, Gomes (1981) perguntava “se o caminho certo não seria o exame mais cuidadoso da vitalidade sociológica da comédia carioca” (GOMES, 1981, p. 44). Anos depois, o teórico asseverara que o acordo estabelecido entre a chanchada e o espectador

[...] era um fato cultural incomparavelmente mais vivo do que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso o envolvimento era inseparável da passividade consumidora ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade [...] A adoção, pela plebe, do malandro, do pilantra, do desocupado da chanchada, sugeria uma polêmica de ocupado contra ocupante (ibidem, p. 91-92)²².

Para Ridenti (2010), a instauração do regime militar esgotou/inverteu as coordenadas históricas que embalaram as esquerdas brasileiras, até então. Em sua leitura, “afastava-se a proximidade imaginativa da revolução, enquanto a sociedade se modernizava e urbanizava, permitindo constatar que a industrialização e as novas tecnologias não levavam à liberdade, mas, ao contrário, conviviam bem com a ditadura.” (RIDENTI, 2010, p. 103). Ganhava corpo uma preocupação obsessiva com algo “subterrâneo” da cultura brasileira, uma vez que “os percalços da revolução, ainda em pauta, já projetavam no horizonte o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação.” (XAVIER, 1993, p. 3, grifo do autor).

Em filmes como *O desafio* (1965), *Terra em transe* (1967) e *Brasil ano 2000* (1968), a figura conclamada para dar conta dos “porquês” do fracasso, da apatia foi, precisamente, o intelectual de matriz nacionalista. Outros exemplos deste tipo de abordagem são *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968). Estas películas se envolveram corpo a corpo com os pressupostos do nacional-popular, e com a auto-representação feita por seus

²² Segundo Diegues (1988), durante muitos anos, “tentamos construir o mundo através do cinema. Não foi possível. De raiva, resolvemos destruí-lo. E ele, nem te ligou, continuou igualzinho. Aí botamos o mundo entre parênteses e inventamos outro de brincadeira. Um gueto onde nada de fora pudesse entrar para perturbar o brinquedo. (DIEGUES, 1988, p. 11).

interlocutores – seus devaneios quanto aos rumos da história, seus papéis no tocante aos mesmos. Há nessas histórias uma crise afetiva, moldada sobre a “ilusão de proximidade e real distância entre intelectual e classes populares” (XAVIER, 1993, p. 16). Ou seja: cabe dizer que se por um lado o cinema se posicionou contra o regime militar, pelo outro ele também o fez contra as formas mais convencionais de ativismo político. A preocupação com a repercussão comercial do filme foi, também, uma tentativa de discutir com brasileiro a problemática situação de quem vive no país. Nas palavras de Lima Júnior (1978),

[...] o que pretendíamos naquele momento era armar um tipo de produção culturalmente mais pretensiosa, economicamente mais pretensiosa, pelo menos na aparência. Descobrimos a cor, os orçamentos se dilataram três, quatro vezes. [...] A necessidade de falar com o público tornou-se vital. *Não poderíamos mais fazer filmes se não conseguíssemos falar com o público. Mas até que ponto fazer esse tipo de filmes que fizemos antes [de 1968] já não era a vontade demonstrada de querer se aproximar do público?* [Éramos] movidos, na verdade, pela tentativa de sintetizar tudo. Traduzir em um só espetáculo toda a proposta política do cinema brasileiro. (VIANY, 1999, p. 234, grifo nosso).

Deste modo, cabe entender que recursos e meios os cineastas do pós-golpe utilizaram para que suas representações fossem, de fato, colocadas em circulação – e, assim, ventilar a coletividade, angariar status e redirecionar o curso das ações políticas no Brasil.

3. O SER PENSAnte: UMA BREVE ANÁLISE SOBRE O CONCEITO DE INTELLECTUAL NA CONTEMPORANEIDADE

De acordo com Bobbio (1997, p. 10-11), a acepção moderna de intelectual é tomada do final do século XIX – mais precisamente, da intervenção de Émile Zola no caso Dreyfus²³. Isso não quer dizer, contudo, que categorias de pensadores não tenham existido anteriormente – embora com outros nomes. Assim, não admira, pois, que entre os teóricos do termo, exista quem remonte sua matriz lógica até os dias da Grécia Antiga.

Por exemplo, a partir de Francis Wolff, Silva (2009, p. 16 et seq.) expôs como os debates entre socráticos e sofistas já tocavam, por assim dizer, em pontos cruciais daquilo que se tem hoje por modelo de intelectualidade. Ou seja: i) *pensar sozinho*, colocando todos sob o peso de interrogações que não se fazem; ii) *acompanhado*, tomando para si as questões do grupo, da própria sociedade. Sobre o último caso, a saber, o sofista, é do conhecimento que este flertava com as leis da *polis* – inclusive porque oferecia suas competências em troca de remuneração. Sua adesão à política da cidade dificilmente pode ser traduzida por aquilo que se tem atualmente como engajamento – essa grande marca do intelectual do século XX. Porém, sobre aquele, algo que lhe era comum à prática é, ao que aqui concerne, a grande valor de sua menção: a reputação de “porta vozes” do que era condicional ao mundo grego. Isso porque, afinal, à sombra do coletivo, o sofista multiplicou sua força e eficácia no tempo – como movimento ou reconhecimento pessoal.

À vista do que fora exposto, são notavelmente válidas as considerações de Bourdieu (1996) acerca do “intelectual total” – aquele que concentra, em torno da sua pessoa, “um conjunto de poderes intelectuais e sociais até então divididos” (BOURDIEU, 1996, p. 238). Para o argumento, o renomado sociólogo tomou Jean-Paul Sartre para compor a base dessa figura. Segundo o autor,

Transgredindo a fronteira invisível, mas mais ou menos intransponível, que separava os professores, filósofos ou críticos, e os escritores, os “bolsistas” pequeno-burgueses e os “herdeiros” burgueses, a prudência acadêmica e a audácia de artista, a erudição e a inspiração, o peso do conceito e a elegância da escrita, mas também a reflexividade e a ingenuidade, Sartre realmente inventou e encarnou a figura do intelectual total, pensador escritor, romancista metafísico e artista filósofo que empenha nas lutas políticas do momento todas essas autoridades e essas competências reunidas em sua pessoa (idem).

²³ Alfred Dreyfus: oficial francês de origem judaica, condenado injustamente por alta traição.

Ou seja, o *sartreano* é aquele que, se assim legitimado em sê-lo, consegue se meter em quaisquer assuntos, sem amarras, sem se alienar dos valores que subjazem neste ou naquele espaço particular, para “contestar o conjunto das verdades recebidas, e das condutas que nelas se inspiram, em nome de uma concepção global do homem e da sociedade” (SARTRE, 1994, p. 14-15). Condição tal que autorizaria o intelectual à la Sartre a instaurar

[...] uma relação dissimétrica tanto com os filósofos quanto com os escritores, presentes ou passados, que ele pretende pensar melhor do que eles se pensam, fazendo da experiência do intelectual e de sua condição social o objeto privilegiado de uma análise que acredita perfeitamente lúcida (BOURDIEU, 1996, p. 238)

Segundo Bobbio (1997), a expressividade dos intelectuais cresce à medida que também crescem as esferas que lhes cedem espaço para serem ouvidos. Para o autor, nas democracias modernas, pluralistas, isso se dá graças ao aumento significativo dos meios de comunicação, nos quais o poder ideológico pode se manifestar e se expandir com grande profusão. Ou seja,

Assim como o meio do poder político é sempre em última instância a posse das armas e o meio do poder econômico é a acumulação dos bens materiais, o principal meio do poder ideológico é a palavra, ou melhor, a expressão de ideias por meio da palavra, e com a palavra, agora e sempre mais, a imagem (BOBBIO, 1994, p. 12, grifo nosso).

Cabe neste ponto retomar o Anteprojeto do CPC da UNE, de Carlos Estevam Martins, haja vista o que argumentara a respeito da arte de massas – no caso, o cinema – , e sua influência no comportamento dos indivíduos em sociedade.

De acordo com a redação, “toda e qualquer manifestação cultural só pode ser adequadamente compreendida quando colocada sob a luz de suas relações com a base material sobre a qual se erigem os processos culturais de superestrutura” (MARTINS, 1962 apud HOLLANDA, 2004, p. 137). Ao representante das artes de esquerda do Brasil, importava, sobretudo, o brasileiro comum. O indivíduo que vive e é obrigado a sobreviver, a cada hora, dia após dia, em um mundo de palavras e imagens que tolhem a sua vocação ontológica – a “vontade de libertar e de Se libertar” (ibidem, p. 151-152). Para tanto, era preciso construir o inventário das “regras e dos modelos, dos símbolos e dos critérios de apreciação estética que se encontram em vigência na consciência popular”, bem como a recuperação destas formas “para a *veiculação de conteúdos*

inteiramente distintos daqueles que lhes deram origem” (ibidem, p. 161, grifo nosso). Se “o papel do intelectual é o de viver as próprias contradições e o de superá-las através do radicalismo” (SARTRE, 1980, p. 60 apud BOBBIO, 1994, p. 13), ao artista engajado era conveniente negar a experimentação artística, pura e simplesmente, em prol de uma avaliação sociológica das capacidades de recepção do público. Para tornar os indivíduos menos ingênuos, os ensinando a se defender, a função da arte popular do CPC era, assim, levar ao povo

[...] o significado humano de petróleo e do aço, dos partidos políticos e das associações de classe, dos índices de produção e dos mecanismos financeiros. [...] Ao homem do povo, entretanto, não basta que seja rico e diferenciado o seu saber do mundo sobre o qual fará incidir sua atividade transformadora: nossa arte precisa oferecer-lhe também os motivos que forjam e impulsionam a ação revolucionária. Necessita reformular e dotar de um novo sentido antropológico as noções de mérito e demérito, de heroísmo e vilania, de virtude e de vício, de consciência de si e alienação. Quando o homem do povo pergunta à nossa arte: “o que 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 (ibidem, p. 151-152).

No Brasil do início dos anos 1960, contexto das Reformas de Base de João Goulart, “o sonho das esquerdas era alimentado por um dos braços fortes do movimento, a cultura” (SILVA, 2009, p. 21). Todavia, apesar do radicalismo do CPC da UNE, a crença depositada na cultura não foi, em absoluto, mantida por seus interlocutores de maneira sistemática e formal. De fato, segundo Ridenti (2010), o que esteve em pauta foram os significados e os valores, tal como eram sentidos e vividos ativamente, de uma necessidade em especial: “a sobreposição de um Brasil moderno a outro atrasado” (RIDENTI, 2010, p. 89). Isso fica evidente nas palavras de Chico Buarque à Folha de São Paulo, para quem

Nos anos 50 havia mesmo um projeto coletivo, ainda que difuso, de um Brasil possível, antes mesmo de haver a radicalização de esquerda dos anos 60. O Juscelino, que de esquerda não tinha nada, chamou o Oscar Niemeyer, que por acaso era comunista, e continua sendo, para construir Brasília. Isso é uma coisa fenomenal [...] Ela foi construída sustentada numa idéia daquele Brasil que era visível para todos nós. *Inclusive nós, que estávamos fazendo música, teatro etc.* (GONÇALVES; SILVA, 1999, p. 8, grifo nosso).

Obviamente, isso não inviabiliza ligar, pois, o uso da palavra e da imagem à sua capacidade de influenciar ideias, transmitir símbolos, tecer juízos e mais. Ou seja, àquilo que Bourdieu (2007) chamara de *poder simbólico*, capaz

[...] de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, desse modo, a ação sobre o mundo [...] graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos “sistemas simbólicos” em forma de um “poder ilusório”, mas na forma de uma relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem [...] é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras (BOURDIEU, 2007, p. 14-15, grifo nosso).

E mais: cabe pensar que o sentimento comum à época se torne, com a passagem do tempo, mais claro, perceptível aos seus atores – podendo quiçá ser convertido em registros documentais sobre o vivido. Caso por exemplo de *Cinco vezes favela* (1962). Ao fim, *grosso modo*, subjaz do conjunto de suas histórias a atualização de uma antiga tarefa educativa, a saber, a organização da cultura pelo alto, tal como propagandeada nos anos 1950 pelo PCB – e inclusive pelo ISEB²⁴. Em outras palavras, a questão girou em torno de certa sofisticação formal para que “a cultura popular associa-se diretamente ao nacionalismo, assumindo portanto um claro posicionamento político” (RAMOS, 1983, p. 44).

De fato, o que se assistiu à época foi uma “superposição e entranhamento entre os processos estético-cultural e político-social” (ibidem, p. 11). Exemplo disso está em Rocha (1981), em sua tese-manifesto *Eztetyka da Fome*. Para aclamado cineasta, o valor do Cinema Novo “foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”. É a fome; “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” (ROCHA, 1981, p. 30). Uma fome que “o brasileiro na maioria não entendeu.” Para este “é uma vergonha nacional. Ele não come mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome”. Somente a fome, “uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência” (ibidem, p. 31). Ao fim, caberia então ao Cinema Novo “processar-se para que se explique, à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome” (ibidem, p. 32).

²⁴ Instituto Superior de Estudos Brasileiros (1955-1964).

Trata-se de um ponto significativo para o que aqui concerne: afinal, para o autor *Barravento* (1962), era tempo de adequar o cinema a uma estética de agressão, capaz de atacar de forma mais incisiva tudo aquilo que era alienado do povo brasileiro – tanto politicamente, quanto economicamente. Não admira, pois, que o cineasta Maurice Capovilla tomasse os filmes do baiano como trabalhos

[...] feitos para atuar de imediato, predispondo tomadas de consciência pelo povo dos problemas mais agudos do momento. São filmes que, certamente, *não entrarão na história do cinema pelo seu “valor artístico”, pois são obras condenadas a servir o momento histórico, são armas, utensílios, formas temporâneas* (sic) de difusão de uma cultura pragmática, interessada sobretudo na resolução dos problemas sociais do homem (RIDENTI, 2000, p. 90, grifo nosso).

Para tanto, essa cessão do caráter meramente estético fez da figura do deserddado da terra o fundamento mesmo de toda a sua pedagogia cinematográfica. No centro, o retirante nordestino, preso às contradições rurais. O motivo? O Cinema Novo esperava com isso captar o grosso da realidade do Brasil, a personificação mesma do caráter nacional – algo que pudesse ser reconhecido como brasileiro por todo o público a que fosse destinado, que fizesse parte do imaginário popular.

Nas palavras de Maffesoli (2001), o imaginário

É o estado de espírito que caracteriza um povo [...] pois carrega também algo de imponderável, um certo mistério da criação ou da transfiguração [...] *aquilo que Walter Benjamin chama de aura* [...] Algo que envolve e ultrapassa a obra” (MAFFESOLI, 2001, p. 74 et seq., passim, grifo nosso).

Notadamente, ao relacionar o imaginário à aura de Walter Benjamin, o autor fez daquele uma espécie de força social de ordem espiritual – algo oportuno para que se tome o Cinema Novo em suas interpretações, pró-político, dessas construções mentais “de tipo durável”.

3.1. O SERTÃO IMAGINÁRIO: ANSELMO DUARTE E GLAUBER ROCHA

Em *O Pagador de Promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte e baseado na obra homônima de Dias Gomes, o sertanejo Zé do Burro (Leonardo Villar) teima cumprir a promessa de carregar, às costas, uma cruz até a Igreja de Santa Bárbara, em Salvador. Entretanto, após sua chegada, o padre Olavo (Dionísio Azevedo) recusa, sob acusação de “paganismo”, a entrada de Zé do Burro no templo. Zé era dono de uma

raquítica propriedade no interior da Bahia. Seu melhor, o burro Nicolau adoecera. Sem saber o que fazer, promete a uma mãe de santo cumprir a tarefa para salvar o animal. E mais: o caboclo também iria dividir sua terra entre os mais pobres, camponeses e amigos. Não admira, pois, que um repórter tenha lhe chamado de partidário da reforma agrária; “contra a exploração do homem pelo homem. ‘Novo Cristo prega a revolução’, grita um cabeçalho” (VIANY, 1999, p. 45). Ao final, em decorrência de um conflito, Zé do Burro acaba morto. Seu fim trágico põe fim às tensões, sensibilizando o povo que o leva, na cruz, para dentro do recinto.

Notadamente, entre o sagrado e o profano, há em *O Pagador de Promessas* (1962) a atualização das já referidas questões sociopolíticas do Cinema Novo: ora a igreja institucional, ora o candomblé, o que está dado aos olhos é, em suma, uma luta de classes – e isso fica ainda mais evidente no plano estético (figura 6).



Figura 6:
DUARTE, Anselmo. *O Pagador de Promessas*. 1962.
Início/fim: cerca de 88min10s/60min40s decorridos do longa-metragem.

Por exemplo, no trecho iniciado em torno de 1h28min transcorridos do filme, é possível observar como o *plongée* e o *contra-plongée* são utilizados para diferenciar as forças sociais envolvidas na cena – no caso, os populares em contrapartida às autoridades legais e eclesiástica. Filmadas na escada da Igreja de Santa Bárbara, as tomadas se apropriam do seu simbolismo, trazendo à lume aquilo mesmo que a própria estrutura representa: a verticalidade, aquilo que comunica nos dois sentidos. Em outras palavras, aquilo que está em cima, aquilo que está em baixo. Os primeiros, olhados do alto, diminuídos, como que esmagados; os últimos, observados mais ao chão, quase magnificados por sua posição²⁵.

Contraditoriamente, nada impede que esse mesmo arranjo torne ambíguas essas representações. É o que de fato ocorre quando analisado o seu *esquema figurativo*. Ou seja, a disposição em que se encontra o material de um filme. Isto é, o arranjo que busca

²⁵ Sobre *plongée* e o *contra-plongée*, cf.: Betton (1987, p. 34).

dar corpo e sentido às representações, “de modo que elas percam seu caráter de reconstrução e tornem-se parecidas com uma entidade autônoma, natural e objetiva” (VALIM, 2012, p. 297). Isso porque da sutura das figuras a um fundo – e vice-versa²⁶ – prossegue então a formação das sentenças da imagem em movimento – uma composição que envolve os mais diversos e distintos elementos, organizados segundo uma intenção de sentido a ser dado.

De acordo com Villafañe (2006), esses enunciados podem assumir duas formas, a saber, uma normativa e outra plástica. A primeira se faz dentro dos limites da capacidade perceptiva, enquanto a segunda os transgride, produzindo uma acepção “directamente relacionada con el elemento o la estructura de la realidad que ha sido alterada (VILLAFÑE, 2006, p. 166). Esse ponto é significativo, visto que resgata a figura por aquilo que lhe dá substância: sua capacidade *quasi*-autônoma de modelar sentidos em uma imagem – ou, “la propia semántica de dicha imagen mediante determinados recursos exclusivamente icónicos (angulaciones de cámara, tamaño del cuadro, formato, proporciones, etc.)” (ibidem, p. 171).

Na sequência (figura 7), tanto a turba, que a passos firmes sobe com o corpo de Zé as escadas, como as autoridades que, em pé de defesa, iniciam o recuo, estão, pois, esvaziadas do primeiro sentido. Como expôs Vilches (1992), em um nível pragmático de percepção, “es la secuencia (de qué trata, qué tiene que ver con la anterior – o anteriores –, qué acción prepara, etcétera)”, onde se “realiza, por ejemplo, la estrategia ficcional y de representación ideológica del filme (VILCHES, 1992, p. 75-76). Em outras palavras, a subversão da ordem tal como ele está dada por outra distinta – segundo a inversão dos papéis que a própria angulação deixa perceber.

²⁶ De acordo com Aumont e Marie (2003), segundo indica o verbo latino *figo* (do qual deriva), a palavra *figura* evoca a ideia de modelagem, o que a faz “um elemento visual autonomizável em uma representação” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 123). À vista disso, da oposição clássica entre *figura* e *fundo*, se diz que aquela tem caráter de objeto, enquanto este de substância. Logo, no *en-scène* em questão, os tipos de contorno dados aqui e ali não são fins em si, pois “pertencem” àquilo que o filme busca significar em vários níveis e de várias maneiras, entre outras, por *figuras*.



Figura 7:

DUARTE, Anselmo. *O Pagador de Promessas*. 1962.
 Início/fim: cerca de 88min40s/90min decorridos do longa-metragem

Entretanto, para além das lutas sociais, há em *O Pagador de Promessas* (1962) o fundo mítico de uma salvação. Algo de imaginário, como lembrou Xavier (1983b), levado ao extremo pelas mãos de Glauber Rocha nos anos seguintes: a utopia do mar redentor, “numa escolha de imagens calculada para evidenciar as etapas que se cumpre ao viajar do sertão árido ao litoral” (XAVIER, 2007, p. 57). Afinal, não é *Deus e o diabo na terra do sol* (1963) o filme que promove o bordão “o sertão vire mar e o mar vire sertão”, como que para “constatar seu reverso no presente real” (NAGIB, 2006, p. 33)²⁷?

Para Jean-Claude Bernardet, a maioria dos filmes do Cinema Novo

[...] se encerra com a fuga do personagem principal para um futuro desconhecido, e não raro idealizado, no qual se supõe que o personagem terá maiores possibilidades de realização, de desenvolvimento, do que na situação apresentada pelo filme (MATTOS, 2002, p. 120).

No caso de *Diabo na terra do sol* (1963), a grande questão era negar o sertão, a seca, a miséria e o coronelismo – todos, sem exceção –, para, assim, modelar um único

²⁷ Curiosamente, esse “ponto de vista divino” – tal qual o fiel, como Cristo, então fora dos corpos, vindo tudo de cima, num geral, segundo indicam as tomadas em 90° – foi também moeda de troca para alguns diretores. E mais: conjuntamente, há inclusive casos que afirmaram, pois, que ali, no filme viram a si mesmos durante a própria *via crucis* do cinema nacional. Por exemplo, segundo o registro de Viany (1999), Alinor Azevedo disse à época estar muito emocionado com a história de Zé do Burro, pois “há vinte anos carrega a cruz do cinema brasileiro e que só se sentiu realmente aliviado quando os capoeiristas puseram Zé do Burro na cruz e com ela arrombaram as portas da igreja: foram finalmente abertas as portas de um verdadeiro cinema no Brasil” (VIANY, 1999, p. 30).

e representativo *telos*: o mar, a razão de ser do retirante que se subtrai da caatinga até o rico litoral.

A trama se desenrola a partir de Manoel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães), um pobre casal de sertanejos que vivem sob a batuta do coronel Moraes (Milton Roda). Tudo muda em função de uma desavença, quando da morte deste pelas mãos de Manuel. À vista disso, marido e mulher se põem a fugir, até serem acolhidos pelo beato Sebastião (Lídio Silva) – homem santo que lhes promete salvação e mesmo o paraíso. Entretanto, ao vê-lo sacrificar uma criança, Rosa o mata. Mais uma vez os dois são obrigados a partir. Agora é Corisco (Othon Bastos), o famoso cangaceiro quem lhes oferece refúgio. Assim como o Sebastião, Corisco também viola, mutila, assassina. Para tanto, ele não invoca Deus, apenas age como o Diabo. Corisco é por fim morto por Antônio das Mortes (Maurício do Valle), o matador de aluguel. Livre, Manuel corre ao léu, como que vislumbrando ao longe um novo dia, um em que “a terra será do homem, não de Deus, nem do Diabo” – tal como se encerra na canção de Sérgio Ricardo. Por fim, o mar, o qual encerra a jornada do herói.

Com início em torno de 1h55min passados do filme, a cena da corrida de Manuel é um dos mais belos trabalhos do Cinema Novo de então. Sua evolução vai de encontro a tudo o que fora apresentado no filme: é o primeiro vetor em linha reta dentro da sua narrativa de contrates, curvas e hesitações. Ele ocorre graças ao ímpeto de Manuel, contra tudo e contra todos, por se ver livre daquela realidade paralisante – mesmo que tenha que abandonar a mulher, que não consegue acompanhá-lo (figura 8)²⁸.



²⁸ De acordo com o próprio Glauber Rocha, o “momento de filmar mistura um bocado de coisas e dá um resultado sempre inesperado. No caso, aconteceu que ela [Yoná Magalhães] caiu e, na hora em que ela caiu, ficou bom: ela caiu e foi embora o negócio” (VIANY, 1999, p. 65).



Figura 8:

ROCHA, Glauber. Diabo na terra do sol. 1963.

Início/fim: cerca de 115min50s/117min25s decorridos do longa-metragem.

Curiosamente, essa lógica de geração de imagens é muito parecida com a da própria estrutura narrativa ocidental – um começo e um fim, da “esquerda” à “direita”, tal como fica evidente no plano-sequência²⁹. Entretanto, isso não quer dizer que a sequência possa ser reduzida ao mínimo, sem que se tenha em mente o fato de que ela consegue abrigar infinitos modos de representação – escolha de ângulos, o tempo que deverá transcorrer, figuração aqui e acolá, etc. Para Vilches (1992, p. 83), é justamente o sucesso dessa articulação que lhe dá capacidade expressiva, comunicativa, pois são essas as competências que motivam a atualização de um determinado conteúdo pelo espectador.



²⁹ Sobre o tópico, ou, como os hábitos culturais de leitura podem implicar assimetrias perceptivas, cf.: Vilches (1997, p. 20 et seq.).



Figura 9

ROCHA, Glauber. *Diabo na terra do sol*. 1963.

Início/fim: cerca de 117min25s/119min decorridos do longa-metragem.

Esse ponto é significativo, pois, quando surge, o mar glauberiano faz a narração saltar, indo da seca para o litoral sem maiores explicações (figura 9). “Normalmente”, essa mudança de ambientes seria dada ao público de um jeito mais suave. Talvez num grande plano aberto, com Manuel *rallentando* o passo à medida que se aproxima da praia. Gradualmente, o espectador tomaria conhecimento do mar, situando-se a sua frente até que fosse possível lhe atribuir um significado. Não foi isso que aconteceu. Na verdade, foi um assalto. “Resumindo a ação ao encadeamento de percepções e de movimentos”, há, pois, que da montagem Glauber lhe retirara a obviedade: seu produto é, enfim, uma distância entre o antes e o depois que vem “curto-circuitando a explicação das razões” (RANCIÈRE, 2012, p. 14)³⁰. Assim, se por um lado o mar serve de bússola ao próprio espectador, por outro, como aparece, ele nada situa a respeito de sua apropriação por Manuel.

É evidente que o mar de Glauber recebe, pois, águas vindas de fora, de outro tempo, décadas atrás com os diálogos de Benjamin e Brecht. Ao irromper nas telas, o mar glauberiano surge, igualmente, a contrapelo de tudo o que fora apresentado, e

[...] coerente com o princípio interno da obra [...] a história como pressuposto. Se o tempo acumula energias e cada momento pode instaurar a brecha ou a crise por onde ache caminho e transborde a força transformadora, a corrida de Manuel tem no mar sua conseqüência lógica dentro das regras desse discurso. Diante da injustiça, da realidade que solicita a violência como condição de humanidade, a insurreição está sempre no horizonte. Não importa se consciente, passivo ou mergulhado na franca alienação, o oprimido traz uma disponibilidade para a revolta, mesmo que subterrânea (XAVIER, 2007, p. 111-112).

Trata-se, pois, da afirmação reiterada pelo Cinema Novo de que a revolução era urgente e a esperança concreta. Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), o mar é, a um

³⁰ Sobre esta afirmação, conferir *regime de imagété*. Em: Rancière (2012, p. 12 et seq.).

só passo, limite e possibilidade, pois aponta o caminho de volta pela força de sua inundação. Para tanto, ele atua sob um duplo: é *melancólico*, pois atesta a perda de certos valores humanos no presente, e *cataclísmico* (como um dilúvio), na medida em que abre novos caminhos – regenerados, sem mal; sem Deus, sem Diabo. Segundo Glauber,

No momento em que a platéia reage, ela tem um banho [...] Ela tem um banho de mar contra aquilo tudo [...] pega muito mais pelo ventre, mesmo, do que pelo raciocínio frio. [...] O filme não é realista, mas é uma crítica. Não é realista porque eu preferi incorporar-me em todo um contexto de fábula. O filme é uma fábula. Os personagens não são realistas: *realista é a posição do autor em relação ao assunto* (VIANY, 1999, p. 63, grifo nosso).

O assunto? A verdadeira energia; outra que não aquela representada na imagem: “assim, o mar, que não está lá, mas que está acontecendo por aí, são os camponeses” (idem), a força transformadora que se move para negar o latifúndio – segundo Gilvaldo Siqueira, a “maior seca do sertão” (ibidem, p. 64).

Logo, cabe observar que, se há nos filmes do Cinema Novo a marca de uma ideologia, na qual os problemas sociais do Brasil seriam, pois, resolvidos pela evolução progressista, é pouco provável – para não dizer impossível – o sucesso da feita que pretenda reduzir essas películas a um único formato. Em outras palavras: uma coisa é analisar o filme paradigmaticamente, outra bem diferente é aceitar um paradigma – preestabelecido – para o mesmo.

Por fim, como expôs Xavier (2007, p. 91), cabe frisar que a presença do mar não vem da consciência ou do gesto de Manuel – apesar de ter tudo a ver com a corrida pela caatinga. Ele aparece, como aparece, porque Glauber Rocha assim decidiu:

[...] quem chega ao mar não é o personagem: *quem chega ao mar sou eu, com a câmera*, mostrando o mar como uma abertura de tudo que aquilo pode significar, inclusive de explosão revolucionária propriamente dita (VIANY, 1999, p. 63, grifo nosso).

Na esteira de Eisenstein (atrações), Benjamin e Brecht (distanciamento), o mar glauberiano interrompe a ação para sublinhar, ao fim, a significação profunda de toda sua representação, a saber, a imolação do indivíduo na transformação social. Por isso, como expôs Nagib (2006), o cineasta, “que há pouco tentara livrar o herói das influências nefastas de deus e do diabo, *transforma-se ele mesmo em Deus*, impondo a solução pela montagem e provocando a revolução pela arte” (NAGIB, 2009, p. 36, grifo nosso).

Para Rocha (2003), então eufórico com a “política dos autores” à la Truffaut, um cinema só é maior na medida que seus diretores negam as prática de um cinema comercial. Segundo o próprio,

A política de um autor moderno é uma política revolucionária: *nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante*. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracterizá-lo como diretor do cinema comercial; é situá-lo como artesão; é não ser autor (ROCHA, 2003, p. 36, grifo nosso).

Notadamente, a postura de Glauber pode ser enquadrada no que Bobbio (1997, p. 13) chamou de distorção entre o *plano do ser* e o *plano do dever ser* do intelectual. Segundo o autor, Sartre foi o maior responsável por essa confusão, ao induzir a distinção entre “verdadeiros” e “falsos” intelectuais:

Falsos são os que desempenham uma função que para Sartre é negativa, e é negativa unicamente porque não desempenham a função que segundo ele deveriam desempenhar. Assim, será o verdadeiro intelectual o revolucionário; falso o reacionário; verdadeiro será aquele que se engaja, falso, aquele que não se engaja e permanece fechado em sua torre de marfim (ibidem, p. 14).

De fato, a exemplo de Sartre, não foram raras as pautas que durante o século XX ligaram, pois, a atividade intelectual à cifra do engajamento – ou, melhor, a sua capacidade de apontar aquilo que lhe concebe como tal, aos fins mesmo da transformação social. No caso de Glauber, quem fez da “política dos autores” uma ação revolucionária a cargo do diretor – líder, a um só passo, artístico e político –, o que lhe jogou no conflito foi o fato de seu *métier* pertencer “ao mundo objeto contra o qual ele intenciona a sua crítica. O cinema é uma cultura da superestrutura capitalista. O autor é inimigo desta cultura, ele prega sua destruição” (ROCHA, 2003, p. 37). Curiosamente, em 1934, Benjamin (1987, p. 134 et seq.) defendia que a qualidade de uma obra como tal depende, pois, da proximidade de sua orientação artística com algo que seja politicamente válido, correto. Ao questionar à época a situação da arte dentro do processo produtivo, o filósofo destacara como a intelectualidade russa foi solidariedade com o proletariado, ao colocar as formas e os instrumentos de produção de sentido a serviço da luta de classes. Como?

Consegue promover a socialização do meio de produção intelectual? Vislumbra caminhos para organizar os trabalhadores no próprio processo produtivo? Tem propostas para a refuncionalização do romance, do drama,

da poesia? *Quanto mais completamente o intelectual orientar sua atividade em função dessas tarefas, mais correta será a tendência, e mais elevada, necessariamente, será a qualidade técnica do seu trabalho* (BENJAMIN, 1987, p. 136, grifo nosso).

No cinema, como lhe é próprio, formas visíveis “propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem” (RANCIÈRE, 2012, p. 15). Ao “banhar” o público, o mar glauberiano lhe distancia do presente, tornando o “agora” – *o até então familiar* – estranho. É a própria realidade, tal como está dada, que é feita absurda “onde o espaço-tempo da ação se dissolve para dar lugar à construção puramente metafórica: a presença do mar, oposto ao sertão” (XAVIER, 2007, p. 101).

De acordo com Said (2005), o intelectual é o “indivíduo dotado de uma vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem” (SAID, 2005, p. 25). Todavia, como expôs Vilches (1997, p. 28), a coerência de qualquer discurso tem seu fundamento mesmo na própria coesão de si que lhe emprega o receptor. De fato, o que ocorre com o cinema. Afinal, é pois certo que o espectador organiza o que está a sua frente, com o objetivo de transitar, livremente, entre os diferentes dados imagéticos que estimulam os sentidos. O que está em jogo então é um mecanismo de interação entre espectadores e realizadores, os quais buscam se comunicar com aqueles por meio de algo que lhes faça sentido. Exemplo disso são as palavras de Walter Lima Júnior ao *Jornal do Brasil*, às vésperas do lançamento de seu primeiro filme, *Menino de engenho* (1965):

O que se vê atualmente no cinema brasileiro é substancialmente um esforço de comunicação. Não só da parte do autor do filme, assim como do espectador. O autor começa a preocupar-se como interlocutor, procura por assim dizer o seu interlocutor. São muitos autores, portanto serão muitos os interlocutores. Há quem queira todos ao mesmo tempo sem diferenciá-los, despreocupando-se da locução. E há também os que se preocupam apenas na locução. Ambos acabarão loucos. [...] A mim interessa o dialogo. Não sei com que espécie de público, se é que existe espécie. Mas me interessa. Ponto final (MATTOS, 2001, p. 118).

O interessante é que, mesmo ligado à temática do Nordeste, o discurso de *Menino de engenho* (1965) não traz consigo a agressividade do Cinema Novo. Na verdade, há, pois, indicativos de certa resignação. É a história do menino Carlinhos (Sávio Rolim), que, ao viver no engenho Santa Rosa acaba, pois, testemunhando a

chegada das modernas usinas de açúcar no Nordeste. No cerne, o tema da memória, ligado à absorção, degradação e à morte daquele antigo mundo. Porém, a crítica social de *Menino de engenho* (1965) é mais sensível, se comparada com filmes precedentes. Há na montagem desse filme um motivo visual que de tempos em tempos aparece na tela, mostrando-se apto para ilustrar esse argumento: o trem, uma antiga locomotiva que solta fumaça.

Como um refrão, a locomotiva está adaptada à obra como que para acentuar, em miúdos, cada etapa do processo de afeição de Carlinhos por Santa Rosa – da chegada do menino, pois é durante a viagem de trem que começa o seu contato com a região, aos momentos em que nem mesmo aparece, como logo após o seu primeiro beijo, quando o apito surge ao fundo para se somar a euforia rapaz³¹. De fato, ao entrecruzando a campina, o trem acaba evocando a própria consciência do rapaz, à medida que marca o tempo que lhe empurra para frente³², a cada novo indício de algo que acaba de viver em Santa Rosa – segundo conceituou Le Goff (1992, p. 433) sobre o funcionamento da memória.

Em contrapartida, há, pois, a usina, e com ela a chegada de um novo tempo de ameaças – ao trem, à memória de Carlinhos. Em torno de 1h17min transcorridos do filme, acompanhado de seu tio Juca (Geraldo Del Rey), o menino observa ao longe a chegada da locomotiva que o levará para o colégio (figura 10). Quase raleando, o trem se desloca vagarosamente, como que para acentuar a diegese de quem se vê próximo ao final. Além do mais, ao contrário de Juca, Carlinhos não volteia o olhar, o corpo, para acompanhar a sua chegada à estação. Na verdade, é possível observá-lo “fiel” ao ponto de fuga da imagem, como num apelo mudo para que o espectador sustente, igualmente, o mesmo ponto de vista – Santa Rosa e que com ele ficou para trás.

³¹ Para enfatizar o que fora dito acima, cabe aqui trazer à lume o argumento de Rancière (2012), para quem a imagem cinematográfica “não é uma exclusividade do visível”, haja vista que há um “visível que não produz imagens”. (RANCIÈRE, 2012, p. 16). No caso, tal como sugere, é o apito mesmo da locomotiva o “visível [que] se deixa dispor em tropos significativos” (idem), o responsável pela direção tomada pelos significados então invocados no *en-scène*.

³² Sobre essa relação, cf.: verbete “trem” em Chevalier e Gheerbrant (1986, p. 1014).



Figura 10:

LIMA JÚNIOR, Walter. Menino de engenho. 1965.
 Início/fim: cerca de 77min40s/78min30s decorridos do longa-metragem.

Como expôs Bernardet (2007), Carlinhos é, antes de tudo, “um olhar, um espectador que não participa” (BERNARDET, 2007, p. 116). Segundo o autor, esse discurso está alinhado ao que chamou de *definhamento*, isto é, representações muito próximas de um nível vegetativo, onde as personagens são levadas, pela história, “independentemente da sua vontade, não contra a sua vontade, pois essa vontade é quase inexistente” (ibidem, p. 114). É o menino, a criança sem voz que é deslocada, passivamente, do rural ao urbano (colégio), pelo arbítrio do “outro” – de uma história que lhe foi dada, sem passar pelo crivo de suas escolhas.

Na sequência (figura 11), a questão da memória é retomada durante o embarque de Carlinhos, quando um dos empregados do engenho Santa Rosa lhe grita em despedida: “Adeus, seu Carlinhos! Lembra da gente, seu Carlinhos! Adeus, adeus, lembra da gente!”



Figura 11:

LIMA JÚNIOR, Walter. Menino de engenho. 1965.
 Início/fim: cerca de 79min/79min20s decorridos do longa-metragem.

Notadamente, se é o trem que impõe movimento ao tempo de Carlinhos, da sua estadia em Santa Rosa, ele só o faz graças ao combustível que lhe queima por dentro: o carvão, restos de algo outrora vívido, e que agora não tarda esfumaçar. Algo sem uma

definição clara, tal como a própria memória. Memórias do que já não são, lançadas ao vento, de maneira fluída, pelo cano de sua chaminé³³. Como as palavras de despedida do empregado da fazenda: ao serem desferidas, elas transformam no alimento da máquina. E mais: neste esteira, o seu próprio deslocamento físico, sua corrida em direção ao trem acentua, ainda mais, o tom da metáfora. Ao sair em disparada para lembrar Carlinhos do que ali ficou, o homem do engenho acaba impulsionando à própria locomotiva: ele a empurra para longe com o corpo. Ao somar a força do seu movimento a do objeto em locomoção, o empregado intensifica a queima da sua fala, ao contrário do pretende com ela. Por fim, como que para evitar que lhe queimem tudo, lutando contra os resíduos que fogem pela chaminé, o menino esboça um longo adeus, numa vã tentativa de segurar a máquina (o tempo) que lhe impele à frente, à sua força, para um futuro que não necessariamente é de seu desejo.

O grosso da temática do definhamento foi, contudo, elemento mesmo do cinema de feições urbanas da época, moldado numa clara tentativa de se aproximar da atualidade do país. Após o golpe de 1964, os herdeiros do Cinema Novo rompem com a teleologia do nacional-popular, subtraindo-se do binômio cinema-utopia à medida que as transformações econômicas, políticas e culturais do regime tomavam corpo no Brasil. O interessante é que, para estruturar a sua tese, Bernardet (idem) tomara por modelo uma das mais emblemáticas figuras do cinema rural: Antônio das Mortes – segundo o crítico, a figura que encerra em si o retrato da própria *intelligentsia* cinemanovista da época.

O argumento de Bernardet (ibidem, p. 94 et seq.) é simples: ao relembrar *Deus e o diabo na terra do sol* (1963), é pois certo que a única ação exclusiva de Manuel foi dar cabo da vida de Moraes. No mais, ele esteve atrelado à batina de Sebastião ou à peixeira de Corisco. Quem pôs fim à sua alienação e servilidade foi outro que não ele próprio, foi Antônio das Mortes³⁴. Mas por que não foi considerada a opção autoconsciente, na qual Manuel livra a si mesmo da própria alienação? Para Bernardet (2007), o motivo é que, até então, a classe média manteve-se “longe do espelho de casa”, escondida dos problemas de sua má consciência. No filme,

³³ A partir de Ricoeur (2007), cabe pensar que, sendo representação mesmo da própria memória, sob um esforço de imaginação, a fumaça do trem suspende, assim, “toda posição de realidade” com a “visão de um irreal”, ao passo que também reposiciona “um real anterior” (RICOEUR, 2007, p. 61).

³⁴ Soma-se a isso a fala de Glauber Rocha, para quem “Antônio das Mortes é realmente um personagem deflagrador, um personagem pré-revolucionário” (VIANY, 1999, p. 67), haja vista que é da morte de Corisco pelas mãos de Antônio que se tem a disparada para o mar.

Antônio está entre dois pólos, não se integrando em nenhum; é solitário; não se realiza; enquanto as outras personagens são encaminhadas no fim do filme, ele não o é; desaparece. Ele dá as possibilidades de realizar a guerra; a guerra é problema dos outros [...] reencontramos em Antônio das Mortes [...] a estrutura da situação social da classe média, tratando-se desta vez, nitidamente, de sua parte progressista. Ligada às classes dirigentes pelo dinheiro que estas lhe fornecem, pretende colocar-se na perspectiva do povo. Essa situação, sem perspectiva própria, faz com que ela não consiga constituir-se realmente em classe, mas seja atomizada. E Antônio das Mortes tem essa má consciência de que fala Marx. Essa má consciência não é outra que a de Glauber Rocha, que a minha, que a de todos nós, ou melhor, de cada um de nós [...] interpretar Antônio é nos analisarmos a nós próprios. (ibidem, p. 99).

Ou seja: uma vez perdidos entre o operariado e a burguesia, os membros do Cinema Novo negligenciaram sua própria condição social, ao tratar “o povo” – uma categoria de sentido para àquele imaginário político³⁵ – sob a ótica de “uma classe média em busca de raízes, em diálogo com as classes dirigentes” (RAMOS, 1987, p. 358). Sem um projeto próprio, seus filmes conquistaram “uma maneira de pôr na tela as contradições da pequena burguesia”, dando “a impressão de que a classe média progressista era possuidora de soluções para os problemas do Brasil” (BERNARDET, 2007, p. 110). Assim, quando “não se foi além da representação dos próprios dilemas íntimos da burguesia”, não foi apenas o imaginário desenvolvimentista que entrou em crise: “todo o projeto do Cinema Novo encontra-se questionado” (RAMOS, 1987, p. 358).

3.2. O MUNDO URBANO, CLASSE MÉDIA: A CRISE DO INTELLECTUAL NACIONAL-POPULAR

É, pois, o golpe de Estado de 1964 que impele o Cinema Novo à autocrítica, ao mesmo tempo em que uma apreciação bastante contundente sobre os estratos médios, de origem urbana começava a ganhar corpo. “Agora”, segundo Gustavo Dahl,

[...] os filmes serão diferentes. Mas vai haver uma grande surpresa. As pessoas que reprovam o cinema brasileiro por só pensar em favela e Nordeste verão que as coisas ficarão efetivamente muito mais claras quando ditas na cidade [...] Os filmes falarão de gente como *elas*, que se verão na tela. E não é bom se ver na tela [...] Estes filmes, eles vão ter de engolir (DAHL, 1965 apud BERNARDET, 2007, p. 100, grifo do autor).

³⁵ Cf.: Napolitano (2004, p. 211).

De fato, é a partir de então que o conceito de popular ganha novos rumos, a saber, de uma “obra que partisse de matrizes da cultura do povo e as elaborasse num discurso autoral”, para “a que visasse um resultado de comunicação efetiva com o público” (MATTOS, 2001, p. 118). E não é de admirar que tenha sido assim; pois, se as produções do Cinema Novo eram muito bem recebidas pela crítica especializada – inclusive, com premiações –, outrossim elas eram quase desprezadas pelo espectador comum. Logo, discutir a guinada do Cinema Novo em direção urbano é, também, “discutir as formas encontradas pelos artistas para lidar com o reconhecimento do descompasso entre expectativas nacionais e realidade” (XAVIER, 1993, p. 9). Afinal, como assinalou Bernardet (2007), “não é apenas o cinema que não chegava ao grande público; era todo um movimento cultural e político” (BERNARDET, 2007, p. 40)³⁶. A tônica por de trás das palavras de Walter Lima Júnior ganham vulto.

A partir de então, o discurso fílmico – campo do que é e como é narrado – do Cinema Novo ganha, pois, a marca de uma pesada decisão: dar corpo a uma determinada representação, capaz de se sustentar em si mesma a difícil tarefa de internalizar a crise – entre escolhas e definições. Os intelectuais de classe média. O motivo? Segundo Sarlo (2004), porque foram os que

Pensaram que estavam na vanguarda da sociedade; que eram a voz dos que não tinham voz. Acharam que podiam representar os que viviam oprimidos pela pobreza e pela ignorância, sem saber quais eram seus verdadeiros interesses ou o caminho para alcançá-los. Pensaram que as idéias podiam descer até aqueles que, operários, camponeses, marginais, submersos num mundo cego, eram vítimas de sua experiência. Sentiram-se portadores de uma promessa: obter os direitos dos que não tinham direito algum. Pensaram que sabiam mais do que as pessoas comuns e que esse saber lhes outorgava um só privilégio: comunicá-lo e, se preciso fosse, impô-lo a maiorias cuja condição social as impedia de ver com clareza e, conseqüentemente, trabalhar no sentido de seus interesses (SARLO, 2004, p. 15).

³⁶ À vista disso, são poucos os trabalhos que, a exemplo dos ensaios de Paulo Emílio Salles Gomes são capazes, pois, de abordar de forma tão incisiva essa mesma relação. Segue: “Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao esmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. Na realidade esposou pouco o corpo brasileiro, permaneceu substancialmente ela própria, falando e agindo para si mesma. Essa delimitação ficou bem marcada no fenômeno do Cinema Novo” (GOMES, 1996, p. 102-103, grifo nosso). Ao fim, continua, o Cinema Novo “voltou-se para si próprio, isto é, para seus realizadores e seu público, como que procurando entender a raiz de uma debilidade subitamente revelada, reflexão perplexa sobre o malogro acompanhada de fantasias guerrilheiras e anotações sobre o terror da tortura. Nunca alcançou a identificação desejada com o organismo social brasileiro, mas foi até o fim o termômetro fiel da juventude que aspirava ser a intérprete do ocupado” (ibidem, p. 103-104, grifo nosso).

E *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) “é a fita que vai mais a fundo na análise do marasmo da classe média” (BERNARDET, 2007, p. 146). Segundo Carvalho (2006), o filme

[...] era, para Saraceni, o grito sufocado na garganta dos que viram seus projetos artísticos e individuais abalados por um regime militar. Baseado em atividades e conversas vistas e ouvidas, segundo o diretor, aquele era um “filmemanifesto”, um “filme-guerrilha”, que precisava ser feito para dizer ao espectador, em cada fala, que tinha havido um golpe de Estado no Brasil (CARVALHO, 2006, p. 300)³⁷.

Trata-se da história de Marcelo (Oduvaldo Viana Filho), jornalista cujas pretensões literárias são deixadas de lado, quando a revolução popular no Brasil se mostra um fracasso³⁸. Sobre ele recai todo o peso da derrota, do fim de um sonho, do adeus frustrado que se dava ao ideal de uma sociedade mais justa e humana. É a própria impotência existencial do intelectual brasileiro frente ao seu declínio como tal, preso a uma realidade imposta à força pelas armas.

Dois anos depois foi a vez do polêmico *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Amargo e violento, o filme disparou para todos os lados, do povo à intelectualidade de esquerda – acusada de se unir à burguesia em apoio ao populismo demagógico. Para Simões (1999), o filme é próprio do “esgotamento de uma fase do Cinema Novo, ao mesmo tempo que antecipava outros tempos” (SIMÕES, 1999, p. 127). O filme é um convite à interpretação dos fluxos de consciência do poeta Paulo Martins (Jardel Filho) que, ao revés do que tinha para si, acaba somado ao transe que arrebanha Eldorado. Impotente, ele “dissolve toda ação construtiva em múltiplos círculos viciosos, coroados pelos barulhentos rituais do povo e as orgias sexuais da classe” (NAGIB, 2006, p. 43).

Sem delongas, segue, pois, uma breve análise acerca do intelectual médio-urbano representado nos filmes *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Objetiva-se com isso avaliar que tipo de proposições políticas seus conteúdos imagéticos buscaram suscitar, quando das suas denúncias sobre o tema e questão.

3.2.1. O desafio (1965)

³⁷ Sobre a conclusão de *O Desafio* (1965), segundo o próprio Saraceni: “Foi ótimo. Não foi entendido por muita gente, mas só me deu alegria. Saí da desesperança” (VIANY, 1999, p. 336).

³⁸ Oduvaldo Viana Filho, o “Vianinha”, autor e ator com trabalhos no Teatro de Arena e no CPC/UNE.

De acordo com Xavier (1993), o Cinema Novo pode ser considerado como a primeira experiência brasileira em que todos os cineastas eram pertencentes a uma mesma geração. Por *geração*, é válido ao que aqui concerne trazer à lume a definição de Sirinelli (1996), para quem os

[...] efeitos da idade são às vezes suficientemente poderosos para desembocar em verdadeiros fenômenos de geração, compreendida no sentido de estrato demográfico unido por um acontecimento fundador que por isso mesmo adquiriu uma existência autônoma. *Por certo, as repercussões do acontecimento fundador não são eternas e referem-se, por definição, à gestação dessa geração e a seus primeiros anos de existência.* Mas uma geração dada extrai dessa gestação uma bagagem genética e desses primeiros anos uma memória coletiva, portanto ao mesmo tempo o inato e o adquirido, que a marcam por toda a vida (SIRINELLI, 1996, p. 255, grifo nosso)³⁹.

Na esteira do que fora assinalado acima, *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni é o filme que inaugurou aquilo que Ramos (2008) chamou de “cinema pós-Cinema Novo”, o qual “pressupõe uma crítica ao Cinema Novo” (RAMOS, 2008, p. 22). Sem negar em absoluto o que dera vida à geração do Cinema Novo, Saraceni acabou inserindo o seu trabalho “num conjunto de filmes muito particular que optaram pela abordagem direta da questão do intelectual face ao golpe e à revolução” (XAVIER, 1993, p. 16). Segundo Walter Lima Júnior, em entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* de 14 de julho de 1968, em filmes como o de Saraceni é possível discernir a “adesão de novos elementos, quando surge a linha de choque”, numa experiência “artesanal continuada” do que se teve da etapa anterior (ALENCAR, 1968, p. 7).

O protagonista é Marcelo, um jovem escritor que se mostra preso, quiçá pela herança desenvolvimentista dos anos 1950/60, à crença de que era possível mudar efetivamente o país pela força das esquerdas – mesmo após o malogro de 1964. Segundo Bernardet (2007), dada a sua ambientação urbana, atual à época – o Rio de Janeiro nos meses que se seguem a queda Goulart –, *O Desafio* (1965) é, pois, claramente alusivo ao fato desconcertante de que, após a implementação do novo regime, “grande parte da esquerda e da intelectualidade brasileira, que se nutria mais de mitos e esperanças que de um real programa político e social, entrou numa fase de

³⁹ No ano de *O desafio* (1965), as idades dos cinemanovistas em atividade eram regulares entre si, com pouca diferença do primeiro ao último nome aqui citado, por exemplo, numa escala cronológica: Carlos Diegues, 25 anos; Glauber Rocha 26 anos; Walter Lima Júnior, 27 anos; Leon Hirszman, 28 anos. Nem mesmo os mais velhos, como Paulo Cesar Saraceni (33 anos) e Joaquim Pedro de Andrade (33 anos) podiam ser considerados “fora” por suas idades. Talvez, o caso de maior discrepância seja o de Nelson Pereira dos Santos, com 37 anos – se assim for considerado, à vista desse universo profissional, adulto, que pelas mesmas questões político-culturais se voltava a esse tipo de processo criativo.

marasmo” (BERNARDET, 2007 p. 146)⁴⁰. De fato, como assinalou Xavier (1993), “o filme dirige à platéia o grito de quem vive a impotência e o afã da militância, o sentimento da urgência da ação e o descrédito em sua eficácia” (XAVIER, 1993, p. 17).

Marcelo é a representação desse estigma. Sem perspectiva, sem saber que rumo tomar, a palavra que melhor lhe cabe é a perplexidade. Aliás, são palavras que movimentam o filme, haja vista que as personagens de *O desafio* (1965) monologam, dialogam, discutem e expressam ideias praticamente sem parar. Marcelo, acima de todos. Em contrapartida, o paradoxo é que este nada diz com o que fala. Ou, melhor, nada além de sua desorientação, apatia e inconformismo intelectual desta crise que lhe contamina tudo. Como expôs Bernardet (2007), “*O desafio* não pretende realmente discutir idéias, mas antes caracterizar um certo estado, e, se não insinuar críticas, pelo menos sugerir perplexidades ante tal estado” (BERNARDET, 2007, p. 147).

Caso do trecho iniciado em torno de 1h15min transcorridos do filme, quando Marcelo é mostrado na companhia de seu editor chefe, Nestor (Luiz Linhares), em um botequim já vazio, a espera dos dois para fechar. Notadamente, já na movimentação da câmera é possível destacar que tipo de situação a cena prepara: em plano aberto, a sequência inicia mostrando o jovem escritor sentado atrás de cadeiras que estão empilhadas sobre as mesas do bar. Tal como se encontram, os assentos mais se parecem com grades de uma cela, que é aberta ao público à medida que a câmera se aproxima e gira em torno do rapaz, até que este seja visto, em *close-up*, “bicando” seu *drink* de maneira ébria e pesarosa (figura 12).



Figura 12:
SARACENI, Paulo César. *O desafio*. 1965.
Início/fim: cerca de 75min30s/77min40s decorridos do longa-metragem.

⁴⁰ Em sintonia com o que fora dito acima, Schwarz também afirmou que “antes de 1964, o socialismo que se difundia no Brasil era forte em antiimperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes” (SCHWARZ, 2008, p. 73).

O interessante é como a visualidade do *mise-em-scène* é, salvo limites, quase “autossuficiente” para acentuar a insalubridade do momento. Inquieta em seu trajeto, a câmera de Saraceni vaga pelo recinto de tal maneira que, se válida a metáfora do cárcere, Marcelo se transforma na própria representação do asfixiado, do oprimido.

E com os diálogos a coisa toda se completa. Ou, melhor, dá-se início ao ritual, haja vista como as falas são apresentadas: a saber, numa retórica deliberada – frases feitas, clichês – com a intenção de influenciar, convencer o outro. Por exemplo: após o *travelling*, momento em que as personagens aparecem cantarolando⁴¹, a cena corta para um meio primeiro plano, com Nestor perscrutando Marcelo. A partir daí Nestor dá início à conversa – a qual é, oras mais, oras menos, intensificada via close (figura 13):

NESTOR: Nós herdamos de Portugal a sua força lírica, mas vivemos matando em nós mesmos essa força. Destruindo tudo, como o movimento modernista de 22.

MARCELO: Para criar o nosso lirismo.

NESTOR: Lirismo é um só. Ou se tem, ou não. O mundo será julgado pelos seus poetas. Portugal estará sempre em primeiro lugar.



Figura 13:

SARACENI, Paulo César. *O desafio*. 1965.

Início/fim: cerca de 80min/80min40s decorridos do longa-metragem.

Sem cessar, a cena toda os aproxima e distancia a partir dos cortes, mudanças de ângulo e, à vista do caso em questão, pelo que dizem. Repeli-los é, obviamente, marcar suas diferenças substanciais, pois, diferentemente de Marcelo, Nestor é uma caricatura do velho intelectual, cínico, ligado (segundo o que diz) ao culto da tradição, da forma⁴².

⁴¹ *Não me diga adeus*, sucesso do carnaval de 1948, composto por João Correia da Silva, Luís Soberano e Paquito. Segue, pois, o trecho interpretado pelos atores Oduvaldo Viana Filho e Luiz Linhares: “Não.../ Não me diga adeus,/ Pense nos sofrimentos meus./ Se alguém lhe der conselhos,/ Pra você me abandonar.../ Não devemos nos separar./ Não vá me deixar, por favor,/ Que a saudade é cruel,/ Quando existe amor./ Não.../ Não me diga adeus,/ Pense nos sofrimentos meus./ Não.../ Não me diga adeus,/ Pense nos sofrimentos meus.”

⁴² Segundo Bernardet (2007), a personagem de Luiz Linhares é um “provável representante da geração de 45” (BERNARDET, 2007, p. 150).

Aproximá-los é, ao revés, sinalizar suas inépcias, pois ambos são dominados pela palavra. No caso de Marcelo, então inerte, de fato, sem saber como agir, a palavra é um verdadeiro receituário de lugares comuns – ela é, e tão somente, a um só passo, a única forma de reação e a própria matéria de sua alienação⁴³.

E isso fica ainda mais evidente no transcorrer da prosa, quando da discussão acerca da sociedade:

NESTOR: o que precisa é espalhar o pessimismo, o sentido trágico das coisas, para que as pessoas criem vergonha na cara e se tornem fortes.

MARCELO: é, super-homem!

NESTOR: Nietzsche tem nada ver com Hitler.

MARCELO: também acho, mas quando o irracionalismo tomar conta de nossa consciência, e a autocomplacência tomar conta de nós, a gente vai chegar lá.

NESTOR: coisa que me deixa mais triste...

MARCELO (interrompendo): mais ainda?

NESTOR: é ver a juventude andar de mãos dadas com a razão.

MARCELO: cê (sic) deve ter vibrado quando queimaram a UNE, né?

NESTOR: pra variar, tomei um porre!

MARCELO: é bem sintomático.

NESTOR: diga, Marcelo, em que é que você acredita?

MARCELO: na transformação do mundo.

NESTOR: besteira! Você é um eleito, Marcelo, tem que aceitar essa condição. O mundo não vai mudar, foi sempre assim. Sempre teve os seus escravos.

MARCELO: vá à merda!

Efetivamente, este é o trecho mais significativo de todo o diálogo, pois é com ele que ocorre a síntese do conteúdo fílmico proposto. De fato, ao aludir sobre sua condição de Classe, Nestor traz o jovem “de volta” ao chão e faz de Marcelo algo provocativo, “um reflexo que possibilita um distanciamento crítico em relação a nós próprios e até a

⁴³ Neste mesmo sentido, quando sobre o fim do romance entre Marcelo e Ada (Isabella), Nestor diz: “Marcelo, o amor nasce, cria, procria e morre na solidão.” O rapaz retruca: “tás (sic) por fora, também. Já dizia o poeta Vinicius, ‘quem de dentro de si não sai, vai ficar sem amar ninguém’” – citando *Berimbau* (1963), de Vinicius de Moraes e Baden Powell. Nestor então desfere: “pronto, agora só falta cê (sic) me citar Lenine” – provável alusão a Vladimir Ilyich Ulyanov (Lênin), haja vista que a fala de Marcelo recrimina, mesmo tangencialmente, a lógica burguesa assentada sobre o indivíduo egoísta, autocentrado. Alimentando a troca de farpas, Marcelo contrapõe: “cito o Batatinha pra te dar prazer. ‘Sou diplomado em matéria de sofrer’ – nova referência musical, desta vez *Diplomacia* (1960), de J. Luna e do sambista baiano Oscar da Penha, o “Batatinha”. Por fim, Nestor devolve: “cês (sic) tão usando a música popular num sentido completamente errado. Ela não pode andar mais do que ela é. Ópio do povo!” Marcelo: “e no entanto é preciso cantar e alegrar a cidade” – *Marcha de quarta-feira de cinzas* (1963), de Vinicius de Moraes e Carlos Lyra. Segundo Xavier (1993), essa atmosfera, “seja como fato de época inserido na experiência da personagem, seja como comentário sobreposto e assumido pela narração do filme” se faz, assim, presente, criando “a tonalidade emocional, ideológica” do filme. Para Bernardet (2007), é precisamente isso, quando relacionado ao plano da crítica das idéias, o elemento que faz de *O desafio* (1965) um filme tão ácido. Pois as “idéias não são princípios de ação; elas atolam-se em palavras faladas ou escritas, em representações gráficas, em citações.” (BERNARDET, 2007, p. 147). E é Marcelo em sua impassibilidade quem “coloca em dúvida toda uma linha de ação que foi e é a de uma esquerda que se convencionou chamar de festiva” (BERNARDET, 2007, p. 148).

rejeição que ele representa” (BERNARDET, 2007, p. 150). Perante Nestor, Marcelo vê a si próprio no espelho – ou, melhor, vê o reflexo de um intelectual classe-média, à la Aristóteles, que agora baixa a cabeça, a guarda, diante da surpresa e do marasmo. Irritado, Marcelo dirige-se a “Marcelo” – a quem tenha os elementos para compreender Marcelo (figura 14).



Figura 14:
SARACENI, Paulo César. O desafio. 1965.
Início/fim: cerca de 80min40s/81min20s decorridos do longa-metragem.

Na sequência, agora no apartamento de Nestor, Marcelo é apresentado à esposa do chefe, Virgínia (Gianina Singulani). Espécie de renúncia cultivada, notadamente, Virginia figura ao longo da cena como a própria encarnação da mulher corrompida. Por exemplo, sentada à mesa com Marcelo, Virgínia é pega, com aprovação de Nestor, tentando seduzir Marcelo por debaixo do móvel (figura 15).



Figura 15:
SARACENI, Paulo César. O desafio. 1965.
Início/fim: cerca de 86min50s/87min20s decorridos do longa-metragem.

De acordo Ginway (2005), enquanto representação, a decadência consentida ligada à figura feminina foi, pois, interessantemente apropriada pela literatura ficcional brasileira dos anos 1950/60 que, à época, buscou denunciar a experiência colonial e neocolonial do Brasil. Segundo a escritora, não raras às vezes, a existência de mulheres em obras dessa natureza era, então, subordinadas a uma identificação restrita com a dominação da terra e, ou mesmo, do país, o Brasil. Ou seja, para a autora, nos anos sessenta, “os conceitos de um Centro masculino e um Outro feminino não só caracterizariam as relações homem-mulher”, mas “o protótipo do sujeito colonizado” (GINWAY, 2005, p. 97).

Efetivamente, Virgínia é apenas um pano de fundo contra o qual o mundo viscoso de Nestor é destacado – um mundo de “degradação física e moral”, como expôs Bernardet (2007, p. 150). É a própria terra, a pátria mesmo. O Brasil agora entregue, colonizado, que busca seduzir Marcelo – o nacional-popular –, lhe convocando à rendição.

Todavia, Marcelo recusa a proposta, e sai passos trôpegos daquele lugar. Ébrio, cambaleando, o jovem escritor é visto nesta etapa final do filme descendo uma ladeira. Durante o trajeto, o jornalista é pego de surpresa: num corte, uma criança surge a sua frente. Sentada no chão, ela lhe encara sem desviar os olhos. É o futuro, a integridade dos dias que virão e das próximas gerações que lhe afrontam, lhe cobram. Entretanto, a presença da menina o deixa sem reação. Uma pasmaceira, a cargo da câmera de Saraceni que mostra, cria e desenvolve toda a perplexidade (figura 15).





Figura 16:
SARACENI, Paulo César. O desafio. 1965.
Início/fim: cerca de 91min/92min50s decorridos do longa-metragem.

Os planos fechados em ambos constroem toda a atonia. Sobre a cena, Campo (2011) expôs que como o “registro cinematográfico da dubiedade do comportamento de Marcelo, somado à dubiedade marcada pela edição realizada, a deixam à deriva, impossibilitando a percepção de qualquer resposta mais direcionada” (CAMPO, 2011, p. 252). Segundo Rocha (1981), analisando o filme já em 1980,

Pela primeira vez os personagens do cinema brasileiro aparecem discutindo psicologia, economia, política, história, amor, sexo, psicanálise, revolução. Reagiram (elites e povo) contra os diálogos, considerados superficiais. Paulo Francis esclareceu num artigo “Adeus às vacas” a importância desse diálogo – era o deslocamento do ruralismo ao urbanismo com todas as implicações decorrentes – outro espaço, outra montagem, outras ideias logo outros diálogos, outro som, outras interpretações, outro filme, cinema novo (ROCHA, 1981, p. 437)

Por fim, Marcelo desce todos os lances da escada e “dobra à esquerda” (figura 17). De fato, Saraceni opera aqui uma espécie de brincadeira com o simbolismo dessa direção: com a guinada à *la gauche*, o futuro continuaria em aberto, em total disponibilidade para que novas experiências e novos sentimentos revolucionários assumam seu lugar no mundo. Porém, neste mesmo plano, enquanto a personagem sai do quadro ao som do tema “*é um tempo de guerra/é um tempo sem sol*”, da peça *Arena conta Zumbi*, eis que surge a tela cinza do final com a seguinte estrofe da canção: “*essa terra eu não vou ver*”.



Figura 17:
SARACENI, Paulo César. O desafio. 1965.
Início/fim: cerca de 93min25s/94min05s decorridos do longa-metragem.

Neste sentido, estes elementos compõem com a imagem do intelectual “ladeira a baixo”, que se afasta da criança pobre, o momento de síntese onde o filme dirige a platéia ao grito de quem vive a impotência e o afã da militância – o sentimento da urgência da ação e o descrédito em sua eficiência. Ou, como disse Xavier: “a dor do heroísmo imaginário” (XAVIER, 1993, p. 17) – um dos elementos centrais da trama de *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

3.2.2. Terra em transe (1967)

O sonho acabou. A revolução está fora de alcance. O político Porfírio Diaz (Paulo Autran) comanda o golpe de Estado que pôs fim ao populismo de Felipe Vieira (José Lewgoy). Paulo Martins, poeta e conselheiro político deste último decide lutar, resistir. Alvejado, derrotado, ele agoniza enquanto sua vida passa num *flash*.

Está posto à mesa sua trajetória rumo à impotência de ser – uma vez que o fracasso do projeto político de Vieira também definiu o seu fracasso pessoal. Como expôs Xavier (2003), o epílogo de sua jornada se dá na solidão de “uma guerra que não houve”. Um destino nada épico, ou até mesmo trágico, “pois o sacrifício do herói não tem o significado cósmico desejado” (XAVIER, 1993, p. 63).

A derrota de Paulo Martins foi o manifesto de Glauber sobre a derrota do projeto romântico do Cinema Novo. Ela representa o declínio da cultura política de princípios dos anos 1960 que, por meio de imagens e atitudes certas buscou dar curso à revolução no Brasil. Nas palavras de Stam (1976),

Terra em Transe atua como uma espécie de exorcismo artístico que é um paralelo à rejeição de Paulo ao seu próprio passado. Da mesma forma que Cervantes exorcizou seu amor pela literatura cavalheiresca através da

paródia, Glauber Rocha purga seu próprio romantismo em *Terra em Transe*. Como ele mesmo admitiu, as ilusões de Paulo Martins foram as suas próprias (STAM, 1976, p. 171).

Paulo Martins é a imagem da ambição, com apetites gerais. “A fome do absoluto”, de que fala à militante Sara (Glauce Rocha) – cerca de 39 minutos transcorridos do filme – é a fome de quem tudo quer, a tudo quer experimentar. Paulo Martins é o intelectual total, movido pela vontade de transformar a realidade de Eldorado. É ele quem proclama, inexorável, após a renúncia passiva de Vieira, “o primado de uma guerra decidida pelo alto para sacudir um povo amorfo, imerso numa ‘geléia geral’” (XAVIER, 1993, p. 63). É ele, seguindo de perto a declaração de Pécault (1990) sobre a intelectualidade brasileira dos anos 1960, aquele que se vê como o único herdeiro, o responsável mesmo por tocar adiante o projeto nacional. Ele é o povo, “pois detêm o saber sobre o papel político do povo” (PÉCAULT, 1990, p. 182). Porém, entre o ideal almejado e o ser que se dá em *Terra e transe* (1967), Paulo é apenas um artista perdido no mundo do *putsch* e da luta de classes; e esta é a condição *sine qua non* para compreender a perda de seu entusiasmo pela poesia.

“A poesia não tem sentido, as palavras são inúteis”, afirma cabisbaixo, logo mais, no transcorrer da mesma cena (imagem 18). Uma imagem bem diferente da que se passa aos 21 minutos do filme, quando o poeta, sorridente e ávido por mostrar serviço é visto na companhia de Vieira e da sua secretária (imagem 19).



Imagem 18: ROCHA, Glauber. *Terra e transe*. 1967. Início/fim: cerca de 39min/40min decorridos do longa-metragem.



Imagem 19: ROCHA, Glauber. *Terra e transe*. 1967. Início/fim: cerca de 20min20s/22min30s decorridos do longa-metragem.

Naquele primeiro momento, durante o encontro com Vieira, Paulo se lançava com entusiasmo ao posto de cabo eleitoral do político, o apoiando para governador da província de Alecrim. Na verdade, ele oferece a sua própria poesia à campanha, ao dizer: “eu gostaria mesmo era de fazer política. Vieira, eu creio que você é um excelente candidato. Eu ponho a minha humilde pena à sua disposição”. Sem demora, o populista

responde: “o país precisa de poetas, dos bons poetas. Revolucionários, como aqueles românticos do passado. Vozes que levantaram multidões”. De acordo com Stam (1976), a referência de Vieira “evoca um momento da história brasileira quando movimentos artísticos e movimentos políticos agiam em simbiose” (STAM, 1976, p. 173). Efetivamente, segundo consta em Pécault (1990), foram esses mesmos aspectos que definiram o que foi a cultura política do nacional-popular no Brasil, ao longo da Constituição de 1946: um “sentimento de participação comum num mesmo grupo”, que deixou

[...] o caminho aberto para diversas práticas políticas, mas assegurando também a coesão relativa de um meio que se estendia muito além dos militantes propriamente ditos, dando origem a uma vigorosa produção cultural (PÉCAULT, 1990, p. 185).

Entretanto, os próximos eventos revelam que nem a poesia está livre dos limites políticos de Eldorado. Aos 27 minutos transcorridos do filme (imagem 20), na companhia de Aldo (Francisco Milani), Paulo Martins é visto descendo uma ladeira na direção de Vieira. Apreensivo, lá onde está o governador observa atento o acampamento popular que logo mais se encontra. É o grupo de Felício (Emmanuel Cavalcanti), homem do povo que toma a frente da resistência. O contexto? Vieira é acusado pelos camponeses de quebrar as promessas de palanque, ao intervir a favor dos latifundiários – cabe frisar, os patrocinadores de sua campanha política – que buscam retirar as famílias do local.



Figura 20:
ROCHA, Glauber. Terra e transe. 1967.
Início/fim: cerca de 27min25s/30min30s decorridos do longa-metragem.

Subindo o trajeto que o separa da comitiva, Felício começa a relatar que há mais de vinte anos vive naquele lugar, e que não iria arredar o pé dali “só porque apareceu uns dono (sic), vindo não sei da onde, trazendo um papel do cartório e dizendo que as terra é dele (sic)”. Declara ainda que confia em Vieira, mas que se a justiça decidir a favor dos proprietários, ele não medirá esforços: “a gente morre, mas não deixa, não!” Ao escutar essas palavras, Paulo interfere, dando início ao seguinte diálogo:

PAULO MARTINS: se acalme (sic), Felício, respeite o governador.
FELÍCIO: doutor Paulo, doutor Paulo... a gente tem que gritar!
PAULO MARTINS: gritar com o quê?
FELÍCIO: com o que sobrar da gente, com os ossos, com tudo!

Paulo então se move imponente. Sentindo-se desafiado, ele joga o corpo de forma agressiva para cima do camponês e segue:

PAULO MARTINS: cala a boca! Você e sua gente não sabe de nada (sic)!
FELÍCIO: doutor Paulo, o senhor era meu amigo. O senhor me prometia...
PAULO MARTINS: eu nunca lhe prometi nada!
FELÍCIO: eu não sou mentiroso!
PAULO MARTINS: é um miserável! Um fraco! Um falador! Covarde!

Surpreso, Felício se põe a gritar com Paulo, dizendo-lhe para retirar o que foi dito. Nada adianta. O partido de Paulo fora tomado. Ele se opõe à “população” e subjuga Felício numa atitude tipicamente policial – ou, melhor, atua como se fosse a polícia mesmo de Vieira.

Com um efeito similar ao da cena de Santa Bárbara, em o *Pagador de Promessas* (1962), as tomadas efetuadas no local também resumem o drama de uma verticalidade exposta. É nesta rua inclinada que ocorre a comunicação entre os que descem e os que sobem para o encontro. Um espaço permeado de simbolismo, onde formas e conteúdos se põem a representar todo um universo de atribuições e características próprias.

Por exemplo, num primeiro momento, Felício é visto junto aos demais populares em *plongée*, enquadrado da cintura pra cima. Apesar do seu destaque à frente, o plano nitidamente o homogeneiza aos demais, lhe diluindo à massa. Esta é a visão de Vieira e dos que veem do alto. É também, invariavelmente, a visão do público neste momento,

então “posicionado” pela câmera acima dos que abaixo estão. A seguir, entretanto, o camponês é mostrado por trás, em *contra-plongée*; sozinho, galgando percurso até a comitiva. Com efeito, ao enquadrar a cena de baixo para cima, às costas da personagem, Glauber “reposiciona” o espectador à altura da visão dos demais camponeses: isolado, restando-lhe apenas observar que Felício se afasta.

Essa dimensão ficcional – que oras vê de cima, oras vê de baixo – é crucial. Afinal, o que está na tela é, e tão somente, o relato de Paulo Martins, a retrospectiva por ele iniciada nas dunas de Eldorado – o que e como viu e até imaginou acontecer. Para Xavier (1993), é justamente esse “traço de onipotência” que faz água no filme. Seguindo de perto as ideias do autor, é possível dizer que a visão de Paulo

[...] se estrutura para condensar toda uma tradição nacional dos arranjos de cúpula [...] recorrências da história brasileira a que o filme dá forma como peça barroca [...] *Terra em Transe* põe a nu as contradições do intelectual engajado num momento em que este toma consciência de suas ilusões quanto aos caminhos da história e quanto ao seu próprio papel no círculo dos poderosos (XAVIER, 1993, p. 63-64, grifo do autor).

Ao longo da cena, Paulo Martins se furta por completo da *Eztetyka*, uma vez que expõe miserável pela ótica do paternalismo. Em nenhum momento o trecho é visto pelos olhos de Felício, pois a ele não é permitido narrar os próprios atos – apesar do filme conter imagens de um passado não vivido por Paulo⁴⁴. Felício não tem autonomia. Ele é massa, e a massa precisa do poeta para ser mobilizada. É o poeta quem lhe confere destaque (*plongée*), quem lhe “empurra” e põe em movimento (*contra-plongée*). Na *Eztetyka*, Rocha (1981) definiu o paternalismo como uma fórmula colonialista, um “método de compreensão” da miséria que a transforma em “mudo sofrimento”. O paternalismo trabalha com a crença de que os oprimidos têm sua representatividade garantida pela atuação dos que veem de cima – a “redentora piedade”, palavras do próprio Glauber, que confunde a emancipação política à “mistificação política” (ROCHA, 1981, p. 30-31, *passim*). Entretanto, é com a sujeição de Felício que os dizeres da *Eztetyka* são realmente atualizados. Agora, pela primeira vez no filme, todo compromisso de Paulo com os de baixo é colocado em perspectiva. De fato, quando joga Felício aos pés – desmoronando simbolicamente o próprio campesinato – Paulo se comporta como alguém que facilmente é tomado por agente da ordem. Uma impressão que continua logo mais, quando em casa decide relatar o que passou: “eu fui lá. Bati

⁴⁴ Por exemplo, as cenas da “Primeira Missa” e a da coroação de Diaz.

num pobre camponês porque ele me ameaçou – e eu queria provar que ele era covarde e servil”. Efetivamente, juízos dessa natureza operam à sombra daquilo que Ginway (2005, p. 41) chamou de “mundo superior”: uma diretriz colonialista que se nutre subordinando os oprimidos ao “nível do chão”, como forma de reduzir suas ações nos espaços públicos da vida. À vista disso, talvez, a síntese que melhor resume o ocorrido ainda seja a de Stam (1976), para quem “é somente no mundo da poesia que a praça é do povo; no mundo real a praça é dos opressores” (STAM, 1976, p. 173).

Até ser ameaçado, Paulo agiu, diria Benjamin (1987), como um “mecenas ideológico”, isto é, o intelectual que transforma a miséria em mero “objeto de prazer contemplativo” (BENJAMIN, 1987, p. 130). Isso muda graças à violência com que foi atacado. “Podia ter metido a enxada na minha cabeça”, diria já em casa. Inédito até então, os planos finais da cena são em *long shot*, com as personagens ambientadas ao centro da tela. Com efeito, os últimos segundos do trecho funcionam como uma espécie de resposta pós-traumática ao relato padrão: agora, o posicionado da câmera ignora o ponto de vista das figuras na *mise-en-scène*. O dono da narrativa não vê de cima, nem projeta a sua imagem em olhos que o observam descer ao encontro do Outro. Trata-se do olhar de alguém que vê tudo ao longe. É Paulo vendo a si mesmo em terceira pessoa, deslocado, em paralaxe, podendo se entender de outro ângulo. Eis o ponto inicial, segundo consta na *Eztetyka*, para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: a violência. Ou, melhor,

[...] somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para o francês perceber um argelino (ROCHA, 1981, p. 31, grifo do autor).

Para Glauber, a violência era a mais nobre manifestação cultural da fome; e a fome latina, a brasileira, “o nervo de sua própria sociedade” (idem). Porém, como bem salientou Costa (2000), “a fome que se vê é sempre relativa àquele que olha” (COSTA, 2000, p. 67). Por essa razão, é inteligível distinguir os apetites de Felício da já citada “fome de absoluto” de Paulo – daquilo que independe de qualquer outra coisa para além de si; aquela que tem “a potência de produzir a violência na obra sem representá-la” (idem). Nascida do ataque sofrido por Felício, a fome de Paulo é um norte a ser seguido em meio ao “seu trajeto de oscilações, atropelos e contradições na lida com o povo” (XAVIER, 1993, p. 63). Diante dos vais e vens do reformismo de Vieira, “as palavras

são inúteis” porque nada ao certo conseguem anunciar. Por outro lado, a fome não está dada à condição, já que o ser (existência) e o não ser (nada) do que se diz têm pouca importância frente ao absoluto – ou seja, os triunfos da beleza e da justiça, tal como são evocados, ao final, nas dunas, pelo poeta.

Paulo está só. Nas dunas, a clareza que compõe o pano de fundo da cena contrasta, pois, com a figura minúscula do poeta que agoniza, no canto inferior direito do quadro, com uma metralhadora na mão. Ademais, tem início, ao longo da sequência, o mais famoso trecho falado de Terra em transe (1967): o seu monólogo final, misturado ao som saturado da música de Villa-Lobos e aos barulhos de armas de fogo que alvejam sem cessar. Segue:

PAULO MARTINS: Não é mais possível esta festa de medalhas, este feliz aparato de glórias, esta esperança dourada nos planaltos. Não é mais possível esta festa de bandeiras com guerra e Cristo na mesma posição! Assim não é possível, a impotência da fé, a ingenuidade da fé. Somos infinita, eternamente filhos das trevas, da inquisição e da conversão! E somos infinita e eternamente filhos do medo, da sangria no corpo do nosso irmão! E não assumimos a nossa violência, não assumimos as nossas ideias, como o ódio dos bárbaros adormecidos que somos. Não assumimos o nosso passado, tolo, raquítico passado, de preguiças e de preces. Uma paisagem, um som sobre almas indolentes. Essas indolentes raças da servidão a Deus e aos senhores. Uma passiva fraqueza típica dos indolentes. Não é possível acreditar que tudo isso seja verdade! Até quando suportaremos? Até quando, além da fé e da esperança, suportaremos? Até quando, além da paciência, do amor, suportaremos? Até quando além da inconsciência do medo, além da nossa infância e da nossa adolescência suportaremos?

Sobre a sequência, em quase absoluto silêncio, Paulo tonteia pela paisagem, onde dá início a uma interminável evolução de movimentos (figura 21): levanta o braço que segura a arma, como em saudação de guerra; com lentidão, conota fraqueza; em seguida, vem mais para o centro do quadro, desce a arma e se curva para iniciar a queda. Vira o corpo, se ajoelha e mantém pesadamente o declínio da arma que leva as mãos, sem nunca consumir a queda efetiva do artefato bélico. Por fim, como que numa num desejo de continuidade, ligação umbilical que a narração parece não desejar cortar, Paulo se vira para o espectador e o “encara”, como que chancelando o que já observara sobre suas pretensões poético-revolucionárias: não há ninguém lá. Ninguém virá.



Figura 21:
ROCHA, Glauber. *Terra e transe*. 1967.
Início/fim: cerca de 104min20s/146min33s decorridos do longa-metragem.

“Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas idéias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha”. (VELOSO, 1997, p. 99, grifos do autor). As palavras de Caetano são contundentes, quando pesadas às questões decorrentes da desmistificação populista do pós-1964. Na esteira do que foi dito, temos um segundo fator deflagrador da retomada antropofágica: a montagem de *O Rei da vela* (1967) por José Celso Martinez Corrêa. Publicada em 1937, mas encenada somente na década de 1960 pelo *Teatro de Oficina*, a peça de caráter satírico escrita por Oswald de Andrade sobre a submissão do Brasil ao capital norte-americano e a mentalidade tacanha da elite rural brasileira, da época: Caetano recorda que, após a peça – dedicada a Glauber Rocha –, Martinez falou horas a fio sobre como a visão sobre a política, “sua linguagem não linear, seu enfoque bruto de signos que falam por si na revelação de conteúdos-tabus da realidade”, parecia ter ficado reprimida “pelas forças opressivas da sociedade brasileira – e de sua *intelligentsia* –, à espera de nossa geração.” (VELOSO, 1997, p. 245, grifos meus). Em Rocha (1981), a encenação promovida por Martinez como a ebulição tropicalista também são significantes de um continuum: a revolução antropofágica, iniciada com 1922. Para o autor de *Terra em transe* (1967) o “tropicalismo, a antropofagia e seu desenvolvimento são a coisa mais importante hoje

na cultura brasileira” (ROCHA, 1981, p. 118). Uma revelação através da qual, segundo o cineasta,

[...] aceitamos a *ricezione* integral, a ingestão dos métodos fundamentais de uma cultura completa e complexa mas também a transformação mediante os notros *suchi* e através da elaboração da política correta. [...] Agora “tropicalismo” é um nome que não significa nada, como “cinema novo”. Aquilo que é significativo é o *apporto* dos artistas nesta direção. (ROCHA, 1981, p. 119, grifos do autor).

Mais do que isso: pelo ressentimento, onde o subdesenvolvimento

[...] ganha relevância enquanto noção diferencial que pressupõe uma condição de incompletude, de falta, que separa a experiência observada de uma experiência-matriz mais plena situada “em outro lugar”, nos países onde parece ter chegado a seu termo um processo que, na realidade mais próxima, foi truncado, tornando mais aguda a vivência da situação presente como momento de crise e sem promessas. (XAVIER, 1993, p. 10).

Rocha (1981) distinguiu as diferentes fases pelo qual o cinema nacional passou: o momento da denuncia social, fortemente influenciado pelo neo-realismo e pelo cinema social norte americano; o momento de euforia revolucionária, limitados as suas caracterizações esquemáticas sobre o popular; e, finalmente, o momento da “reflexão, da meditação, da procura em profundidade” do cinema “ideogramático” (ROCHA, 1981, p. 121). No caso de Walter lima Júnior, *Brasil ano 2000* (1968) é o passo dado pelo cineasta em direção a esta nova fase; “da coragem de enfrentar a complexidade da dança das formas na história da sociedade” (VELOSO, 1997, p. 504). Para Walter lima Júnior, uma certeza: alguma coisa tinha de ser feita; do contrário, restava reconhecer-se vestido de tanga ao lado de um foguete.

4. DE TANGA AO LADO DO FOGUETE: O BRASIL ANO 2000 DE WALTER LIMA JÚNIOR

Certa manhã, Walter Lima Júnior recebeu em mãos a cobertura de um dos comícios para candidatura de Henrique Teixeira Lott à presidência da República. A reportagem, de uma sucursal belo-horizontina do Correio da Manhã – que, aliás, o empregara como repórter e crítico de cinema –, continha as seguintes informações: o marechal Lott fora fotografado ao lado de um negro e de um falso índio. A foto significaria a união das três raças. Porém, sem índios por perto, a solução encontrada foi disfarçar alguém como um. Como deu para perceber, a farsa não foi bem sucedida e o fato teve divulgação adequada. Desde então, Walter Lima Júnior começou a reunir materiais e argumentos para caracterizar, na sua profundidade, o estado contemplativo brasileiro que o uso desta imagem podia amplamente expressar. Os resultados desencadeados a partir disso culminariam no seu segundo filme: *Brasil Ano 2000* (1968)⁴⁵.

Verdade seja dita, *Brasil ano 2000* (1968) não pode ser plenamente avaliado pela recepção do público, “uma vez que caiu num limbo provocado por censura, ataques políticos e defasagem de momento cultural.” (MATTOS, 2002, p. 149). De certo modo, é inteligível a ocorrência de ataques diretos, afinal a produção abusou em referências subversivas a respeito da liberdade, da moral, dos costumes e da nação, à época que o Brasil viveu sob o toque de recolher do AI-5. No Brasil, o filme só estreou em junho de 1969, em Porto Alegre, cheio de cortes⁴⁶. Outro elemento considerável foi o “negócio”, na expressão do diretor, sobre o qual o filme se insurgia: “o estado contemplativo do

⁴⁵ O longa recebera os seguintes prêmios: Urso de Prata no Festival de Berlim, Alemanha, 1969; melhor direção e música (Rogério Duprat e Gilberto Gil) no Festival de Manaus, Brasil, 1969; Concha de Ouro como melhor filme latinoamericano no Festival de Cartagena, Colômbia, 1971. Estão em seu elenco: Anecy Rocha, Ênio Gonçalves, Hélio Fernando, Iracema de Alencar, Ziembinski, Manfredo Colassanti, Rodolfo Arena, Jackson de Souza, Raul Cortez, Afonso Stuart, Aizita Nascimento, Gal Costa, Arduino Colassanti e Bruno Ferreira. Filmado em cores; ou melhor, como Walter Lima Júnior em entrevista cedida à Tribuna de Imprensa: “Em Brasil Ano 2000 nos recusamos ao uso dos padrões já gastos do ‘eastmancolor’. Por isso o rebatizei como ‘tropicolor.’” Cf.: *A poesia em côres de Brasil ano 2000*. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0260162I01302.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

⁴⁶ Por exemplo, em uma das cenas, onde o General (Ziembinski) é indagado pelo repórter (Ênio Gonçalves) sobre os problemas na política e sobre a sua ascensão, a censura determinou um corte de aproximadamente nove minutos nesse trecho. Entre os pareceres, Constâncio Montebello interpreta o filme como “a maior sátira ao nosso país, aos nossos costumes, e à nossa administração”. Na esteira desta argumentação, o censor Manoel Felipe de Souza Leão Neto assevera: “Trata-se, pois, de uma sátira ‘chula’, onde o produtor tenta imitar a linha do chamado cinema novo. [...] em cujo bojo somente encontramos ofensas à cultura, ao progresso e à dignidade da nação brasileira” (SIMÕES, 1999, p. 127-128).

Brasil. O gigante adormecido, carolinas na janela.” (MENDONÇA, 1969). Soma-se a isso a referência ao então distante ano 2000: ainda subdesenvolvido e sob o julgo de um militarismo cômico, como clara referência aos desdobramentos do presente em questão. O fato é que, Brasil ano 2000 (1968) não abarcou simpatia política de parte alguma – seja pelos defensores do regime, seja pelos “otimistas” que se via obrigados a explicar o regime.

“Lançava-se à desmontagem hestórica (*sic*) do Tropicalismo” (ROCHA, 1981, p. 369), assim, *Brasil ano 2000* (1968). Um filme onde a síntese dessas ideias força apareceu sob os emblemas de uma sátira ao desenvolvimento militar; crítica à classe média, proposta a partir da tomada do índio como alavanca para discutir a identidade nacional; justaposição alegórica de fragmentos díspares – e neste sentido são significativas as cenas rodadas em uma igreja que, na verdade, é uma espécie de “museu de tudo”; contrastes entre os brasis moderno e arcaico, que dariam a medida dessa composição; cores berrantes, gestos exuberantes, personagens extravagantes. Além da direção musical de Rogério Duprat, com canções de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

À época, a imprensa tratou o filme de Lima Júnior “sob o espírito da tropicália” – “basta ver que, musicalmente, permanece sob a égide da tropicália, ou de Caetano Veloso e Gilberto Gil”. (GRÜNEWALD, 1970, p. 6). Nas palavras do cineasta: Brasil ano 2000 (1968) deve ser “engolido” e “digerido” pela massa, dada a sua importância ao momento em que “a influência que sofreu do cinema-nôvo foi boa até certo ponto, mas ainda não foi ultrapassada, por falta de meios, ou por qualquer outra razão.” E afirma: “Agora estamos interessados em extirpar esta influência.” (MENDONÇA, 1969, p. 2)⁴⁷.

A partir destes pontos, é inteligível o motivo pelo qual Dunn (2008) não apresenta a Tropicália como um movimento – com proposições definidas, coerentes a uma base ou a um núcleo –, mas como um *momento* de ebulição nos meios artístico-culturais do período. Favaretto (1979) concluiu os tropicalistas se movem mais em direção à “concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa e técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses.” (FAVARETTO, 1979, p. 35). Notadamente, sem esboçar quaisquer compromissos programáticos com uma expressão artística que fosse construtiva. Para Schwarz (2008),

⁴⁷ Destacam-se os seguintes artigos de jornal: Brasil ano 2000 (02/06/1970), do Correio da Manhã; A poesia em côres de Brasil ano 2000 (04/11/1968) e O ano 2.000 de Walter Lima (31/05/1969), da Tribuna da imprensa; Válder Lima Jr. conta o seu “ano 2.000” (16/08/1969), da Última hora.

esta postura da *Tropicália* fora duramente criticada como mera obtenção de imagem, registro ou inventário de um Brasil contraditório, constituindo um quadro que “encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la. (SCHWARZ, 2008, p. 78). Ousando ainda mais em sua tradução política, a *Tropicália* constituir-se-ia sobre “o fundo ambíguo da modernização”, sendo incerta sua “linha entre sensibilidade e oportunismo, entre crítica e integração.” (SCHWARZ, 2008, p. 75)⁴⁸.

Para Walter Lima Júnior, todos esses componentes resumiam a caricatura do destino brasileiro. Uma idéia ingênua de escapismo nuclear, falsos índios e um foguete colocados lado a lado, no momento em que o Brasil assume seu lugar diante as grandes civilizações do passado – agora extintas. Foram essas algumas das imagens exploradas no roteiro de *Brasil ano 2000* (1968), contradições saboreadas pelo diretor e devolvidas como alegorias de um momento em que o surto desenvolvimentista e o regime militar “tinham gerado um curioso recalque das manifestações primitivas brasileiras, uma espécie de vergonha do *nosso pé ainda atolado no arcaico*.” (MATTOS, 2002, p. 129, grifo nosso).

“Meu filme”, nas palavras do diretor, “é o fruto desse espanto: o de não ser contemporâneo do tempo que me foi dado existir e a minha passividade diante disso. Digo minha quando devo dizer nossa” (ALENCAR, 1968, p. 7). Um filme “sobre pessoas marginalizadas pelo tempo por nós que estamos na janela⁴⁹”.

Sinopse: no ano 2000, O Brasil assume seu lugar diante as grandes civilizações do passado – agora extintas. À beira da estrada, mãe, filho e filha (respectivamente,

⁴⁸ Em outras palavras, as restrições que Schwarz fez à *Tropicália* – ao “seu lugar social” – diziam respeito tanto à ausência de um projeto de superação das contradições decorrentes do capitalismo brasileiro, quanto à sua aceitação dos meandros políticos da ditadura militar. É impensável um link entre Caetano, Gil e os demais tropicalistas e os donos do poder; afinal, se não bastar o fato que foram forçados ao exílio, basta lembrar que a conjunção entre o arcaico e o moderno por eles efetuada envolveu, especialmente, os aspectos críticos da ordem estabelecida. A contradição já estava dada no material mesmo, como “dado primário de conduta subdesenvolvida” – o que “revela, através do corte e da amplificação dos elementos discordantes, as modalidades que caracterizaram a desinformação da intelligentsia brasileira.” (FAVARETTO, 1979, p. 38). Uma leitura possível é conceber esta polêmica sob a ótica do impasse dos anos 1960, em que a produção cultural foi ao mesmo tempo política, e vice-versa – o que, aliás, fica evidente na resposta de José Celso Martinez ao crítico, de que naquele momento estava sendo expressa uma linguagem “difícil de ser percebida dentro da cabeça do marxista tradicional.” (MARTINEZ, 1978 apud HOLANDA, 2004, p. 70). Era do erotismo, da sensualidade do corpo e da subversão dos comportamentos de que falava o teatrólogo – de certa forma, da alegria, a serviço da reinvenção dos modos de lidar com a dor, a opressão e o silêncio impostos pelo regime. Não apenas o referido Zé Celso, no teatro, mas Walter Lima Junior e tantos outros cineastas se lançaram sobre esta plataforma.

⁴⁹ CUNHA, Wilson. A poesia em côres de Brasil ano 2000. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 04 de nov. 1968. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0260162I01302.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2014.

Iracema de Alencar, Hélio Fernando e Anecy Rocha) discutem o rumo de seus destinos. Após conseguir carona, a família chega à cidade de “Me esqueci”, onde recebem uma estranha proposta do indigenista (Manfredo Colassanti) local: casa e comida para se fingirem de índios. O motivo? Como não existiam mais índios para educar, o homem tinha que justificar, de alguma forma, a continuidade de sua função ao general (Zbigniew Ziembinski) – que, por sua vez, vinha supervisionar o lançamento de um foguete interplanetário. A trama logo é desmascarada por um repórter (Ênio Gonçalves) que cobria o grande evento – acontecimento este que, para desespero de todos, falha vergonhosamente com a não decolagem da aeronave. Por fim, para contornar todos os problemas existentes, o general decide colocar “panos mornos” sobre a situação, reordenando os empregos dos habitantes de Me Esqueci – mas sem mudanças efetivas nas funções pré-existentes.

Neste terceiro e último capítulo, será feita descrição do roteiro de *Brasil ano 2000* (1968), de Walter Lima Júnior, não apenas para que a chamada acima descrita se torne mais inteligível, mas para interpretar a representação do intelectual – a construção de sua imagem – pelo cinemanovista em seu filme. Aliás, este é o foco desta etapa do trabalho. A saber, o trauma frente ao regime e a questão do subdesenvolvimento, a tônica tropicalista e o mercado cinematográfico. A seqüência aqui utilizada terá como referência a contagem regressiva iniciada em dez até o zero, análoga ao lançamento do “foguete Brasil, e que permeia todo o filme. A mesma dará o sentido de cada etapa apresentada.

“Número dez”: a família, a beira da estrada arrasta uma cristaleira, espécie de repositório de memórias de uma vida burguesa anterior. À medida que discute seu destino, a família aponta o norte como meta, pois lá encontrará as de terras oferecidas pelo governo. Um caminhão para, e seu motorista indagar sobre o destino desejado pelos viajantes. Após ouvir a resposta, alega que não há mais nada no norte, em vista do avião cheio de bombas que caiu por lá – fato este ligado à Grande Guerra Nuclear de 1998, que acabou por destruir “os povos desenvolvidos”. O condutor então oferece uma carona até o litoral, de onde poderiam seguir viagem. Assim, eles chegam a um local que, curiosamente, o caminhoneiro não sabe o nome. Repetindo em voz baixa, como que internamente, o lapso “me esqueci”, acaba por “lembrar” (ou batizar) o nome da cidade: Me Esqueci.

“Número nove”: já pelas ruas de Me Esqueci, a família tem seus passos seguidos de perto por um indivíduo um tanto quanto intrigante, estranhamente trajado como um

explorador inglês do século XIX. Quebrando o silêncio que os distanciava, o homem se aproxima e resolve se apresentar. Trata-se do responsável pelo posto #12 do Serviço de Educação do Índio (SEI). Após algumas perguntas e respostas, fica claro o interesse do indigenista. Ao observar que a família passava por necessidades, oferece-lhes uma barganha: casa e comida, e em troca de seus serviços, ou fingirem-se de índios. Relutantes, acabaram sendo pegos pelo estômago quando perguntados se “ainda” tinham fome.

“Número oito”: devidamente disfarçados, mãe, filho e filha dirigem-se juntamente ao homem do SEI para uma estrutura que, em um primeiro momento, dá as caras de uma igreja, mas, à medida que adentram o seu recinto, toma forma de uma espécie de “museu de tudo”: seu interior comporta uma praça com um hospital, um gravador que repete constantemente exercícios de inglês, cadeiras, fórum, banda de música, sinais de trânsito, crianças a brincar, um palanque sediando um comício político, uma cadeia, um ringue de boxe e, claro, o altar de uma igreja. Lá, a família recebe a benção do padre local. Mas, voltando um pouco, antes de interiorizarem-se, é conveniente salientar que a família e o “antropólogo” vêm sendo observados por um tipo misterioso, que os acompanha até a parte de dentro da estrutura. Suas perguntas e suas fotos tiradas acabam incomodando o padre e o homem do SEI, que o interrogam sobre “o que estava fazendo ali no local”. Tratava-se de um jornalista que iria cobrir a chegada do general, bem como o lançamento da plataforma de foguetes de Me Esqueci.

Número sete: de volta ao posto #12 do SEI, o clima de tensão gerado pelo repórter caba por gerar uma pequena discussão entre, de um lado, a mãe e o indigenista, do outro, os dois jovens. Os irmãos alegam não querer mais se passar por índios; além da farsa ser possivelmente desmascarada por especulações como a inferida pelo repórter, mostram-se um tanto quanto incomodados com a inversão de seus status – de civilizados a selvagens. Sobretudo o rapaz. Entre provérbios e citações, os jovens se postam a cantar frente àqueles em sinal de protesto – um dos dois números musicais presentes no filme, que será detalhado no decorrer desta análise. A cena corta, a garota é vista pelas ruas de Me Esqueci. O jornalista que a avistara de uma sacada começa a segui-la. Contudo, a jovem acaba por despistá-lo. O filho, que acompanhava tudo a distância vem ter com sua irmã. O Diálogo praticamente se situa entre os desejos “escapistas” da irmã – abandonar toda esta situação – e os receios do irmão de ficar para trás, sozinho e preso a toda responsabilidade.

Número seis: é o momento da chegada do general a Me Esqueci. O repórter, já prontamente à espera do militar, se posiciona ao lado do mesmo e começa a desferir uma série de perguntas como “qual seria o significado da plataforma de foguetes para o país”, ou inferências como a de que “o foguete seria de fabricação norte-americana, oriundo do pré-guerra”. Respectivamente, as respostas do general são evasivas, como “a integração definitiva à corrida pelo espaço” ou que “se tratam de testes para dar início à fabricação nacional de foguetes”. Entre outras perguntas, o jornalista indaga sobre “os problemas na política” e sobre a “ascensão” do general. Concomitantemente, as respostas vêm no mesmo tom – ou até mais – fugidio: “não há problemas” e “apenas respondendo os anseios da família brasileira”.

“Número cinco”: o general, encaminhado pelo padre, se dirige até a estrutura central, onde será homenageado pela população de Me Esqueci. Todos estão lá, naturalmente prestando os serviços – as funções definidas – que lhes cabem: boxeadores lutam, coralistas cantam, doentes estão doentes e, bem, os (falsos)índios. O repórter que também figura a cena executa uma bateria de fotos da moça. Dando-se conta da situação, a jovem sai do recinto. O repórter a acompanha, e a alcança. Chama: “Ana”. Eis que a trama é revelada, mostrando que o jornalista tinha pleno conhecimento da situação: Ana, 18 anos, vinda de Brasília com a família, tendo como objetivo as terras do norte. No decorrer do diálogo, a jovem pede a ajuda do repórter para fugir – tem medo de ficar presa a situação a qual se encontra. Inicia-se o romance entre os dois, o qual é observado ao longe pelo irmão. De volta ao SEI, o rapaz, visivelmente incomodado com o ocorrido, discute com todos – mãe, irmã e o “antropólogo”. Protesta afirmando que “é uma pessoa” e que “também tem desejos”. Transtornado, foge.

Número quatro: o filho, que chora a beira da estrada é encontrado pelo repórter, que, em um *side-car* está acompanhado de uma mulher. Este se admira positivamente com o fato de o jovem estar indignado, e acaba lhe oferecendo um passeio: celebração como o “renascimento” do rapaz. Escolhem então o lugar para a “celebração”: o subsolo da cidade, onde existe uma espécie de “arquivo geral”. Uma gruta abandonada que assume, à medida que é adentrada, os contornos de um museu de história natural e de uma biblioteca – acessada por um elevador que desce até o fundo do lugar. No meio disso tudo, é nítido o contraste entre o jovem e as outras duas personagens – o repórter e a moça: aquele assustado e comedido; estes regados a cachaça e entregues à volúpia. De volta à biblioteca oculta, eis que surge a figura do arquivista solitário, perdido entre livros e documentos diversos. É o homem que protesta (Raul Cortez); “auto-banido”, e

que agora se esconde nas profundezas do local. Inicia-se entre ele e o repórter uma discussão sobre a validade de suas funções e posturas, frente à situação do país. O contraponto? O repórter enquanto representante da “superfície”, assumindo o mundo que está acontecendo; o homem que protesta, vivendo no “subterrâneo”, a espera de condições objetivas para o seu retorno.

“Número três”: a cena começa dentro da estrutura central, onde estão a família (trajada de índios), o repórter e o restante da população de Me Esqueci. Lá o jornalista revela publicamente a farsa. Seu discurso, acompanhado pelo toque de buzina se estende, pois, não somente aos falsários, mas a todos os indivíduos presentes. É uma fala que evidencia a perda da memória e o recalque das identidades – que será dissecada mais adiante. Feita a denuncia, os habitantes da cidade viram as costas ou escondem a face por de trás dos jornais. A cena corta para um local onde está o general, o padre local, o homem do SEI, o repórter e os falsos índios. Sentados à mesa de poker junto às autoridades, o repórter entrega sua câmera e oferece o seu silêncio. Em seguida é discutido o destino da família. A solução encontrada para contornar a situação de “desnude”, gerada pela denuncia do jornalista, foi colocar “panos mornos” sobre a situação: o indigenista é promovido, a mãe assume o posto #12, o jovem vira astronauta e Ana, membro do coral. Um novo número musical se configura: a família e o repórter, como que em uma espécie de ritual de adoração, dançam em volta do foguete interplanetário de Me Esqueci – outro tópico que será explorado. Nova cena: todos a postos para o lançamento do foguete. O general dá a partida, mas o foguete não decola. Atônitos, os habitantes de Me Esqueci vão embora como se saídos de um cortejo fúnebre. Ao final, Ana questiona a postura do repórter. É reafirmado o compromisso entre os dois: a fuga.

“Número dois”: de volta ao posto #12, Ana encontra-se de frente para o espelho retocando a maquiagem e o cabelo. Está se preparando para deixar Me Esqueci. O rapaz se mostra apreensivo para com a irmã e inicia a discussão que envolveria todos os inquilinos do SEI. Mãe, irmão e o agora ex-indigenista, preocupados com a atitude da jovem, mais especificamente os seus desdobramentos – a perda dos postos adquiridos e o retorno a condição anterior –, começam a ameaçá-la. Mãe então entrega um garfo gigante ao filho, o mandado atrás do repórter para por um fim nisso tudo. Revoltada, a filha pega outra peça de talher gigante, desta vez uma faca, e parte atrás do irmão. Antes, contudo, “apunhala” o estimado móvel da mãe, o qual fora carregado por eles durante todo esse tempo.

“Número um”: Ana encontra o repórter antes do irmão, e lhe entrega a faca gigante para sua proteção. O jovem chega ao local e o duelo de “garfo e faca” tem início.

“Número zero”: exaustos, os dois “combatentes” são interrompidos pelo barulho do foguete que sai voando sozinho; por “vontade própria” e sem ninguém o pilotando, para o desespero do general. O repórter se recompõe, pega sua moto e se prepara para deixar a cidade. Antes, contudo, entrega ao jovem um relógio para que este possa “sentir o tempo escorrer pelos dedos”; à Ana, as fotos que veio tirando da jovem ainda trajada de falsa indígena, para “lembrar”. De volta a Me Esqueci, a cena enquadra cada membro da família, agora em seus cargos: mãe chancela a documentação do SEI; o filho veste o macacão de cosmonauta; Ana, por sua vez, trajada com uma coroa de flores é vista nos recintos da estrutura central. Contudo, um paralelo entre os irmãos é traçado: ao mesmo tempo em que seu irmão fecha o zíper da sua roupa até o pescoço, Ana se despe da bata-uniforme de catequese, tira a peruca que usou durante toda a farsa e, vestida de branco e descalça sai estrada afora.

Embora longa, a descrição acima é essencial à análise que pretendo seguir. Desta decorrerá toda inferência sobre a retratação do intelectual engajado nos desdobramentos de *Brasil ano 2000* (1968), bem como a relação estabelecida a partir do tópico com o Cinema Novo do pós-golpe de 1964 e, inclusive, com a Tropicália⁵⁰. Para tanto, dedicarei atenção as propostas de Ferro (1992) sobre o cinema como contra-poder. Na obra do historiador, o filme é entendido como um testemunho singular do tempo em que se inscreve, pois se furta das instancias de produção, inclusive o Estado. É constituído de uma tensão própria que viabiliza um olhar diferenciado sobre a sociedade, pois, enquanto documento, “tem uma riqueza de significação que não é percebida no momento em que ele é feito” (FERRO, 1992, p. 88). Ainda seguindo Ferro (1992), em um filme “há lapsos” a todo o momento, que

⁵⁰ Para tanto, parte-se da afirmação de Caetano Veloso exposta a Glauber Rocha, em carta de outubro de 1970, sobre o trabalho musical de *Brasil ano 2000*. Disse assim o cantor: “Se Terra em transe decidiu o meu ‘tropicalismo’, o trabalho de Gil com Walter (e também o de Capinam) trouxe alguns pontos de referência fundamentais para ele”. (MATTOS, 2002, p. 134). E mais: segundo Mattos (2002), para Caetano representou uma espécie de embrião tropicalista, uma colaboração “prototropicalista” que viria a formar uma autêntica geléia geral – na expressão Décio Pignatari consolidada por Gilberto Gil e Torquato Neto – de gêneros, ritmos e sonoridades justapostas: “retretas, clarins militares, marcha nupcial e marcha de cavalaria, realejo, cantos indígenas, gritos etc. Para cada cena, Walter pedia um tipo de música que funcionasse não como adorno ou envolvimento dramático, mas como citação e paralelo satírico” (MATTOS, 2002, p. 136). Sobre este desenvolvimento, vale observar como a sátira, enquanto técnica literária ou artística que tem como objetivo o comentário ao presente fora empregada à questão da identidade, ou o confronto entre o arcaico e o moderno, através dos números musicais.

[...] podem se produzir em todos os níveis do filme, como também em sua relação com a sociedade. Assinalar tais lapsos, bem como suas concordâncias ou discordâncias [...] ajuda a descobrir o que está latente por trás do aparente, ou não visível através do visível. Aí existe a matéria para uma outra história, que certamente não pretende constituir um belo conjunto ordenado e racional, como a História; mas contribuiria, antes disso, para refiná-la ou destruí-la (FERRO, 1992, p. 88).

Em outras palavras, uma realidade independente da vontade do operador, que pode se constituir de gestos e objetos, atitudes ou comportamentos sociais entra sem bater à porta e anuncia, sem que o discurso da demonstração convoque a sua presença, leituras opostas à programada pela estrutura que a comporta. Naturalmente, esta leitura pode ser aplicada ao filme de Walter Lima Júnior. Entendê-lo como testemunho singular de seu tempo a partir de suas tensões próprias é certamente um dos objetivos desta pesquisa. Entretanto, refletindo sobre a teoria de Ferro, acredito que a chave “contra-poder” possa ser empregada também à imagem do intelectual, agora, sob contornos de uma matriz cinemanovista/tropicalista, o que daria material à própria contra-análise de *Brasil ano 2000* (1968).

O primeiro trecho analisado tem início em torno dos 18min transcorridos do filme. Trata-se da primeira aparição do repórter. Uma vez em Me Esqueci, ele é a figura que observa os falsos indígenas (figura 22).



Figura 22:
LIMA JÚNIOR, Walter. *Brasil ano 2000*. 1968.
Início/fim: cerca de 18min/19min15s decorridos do longa-metragem.

O “feliz proprietário” de uma máquina, “disposto a ver a mentira do ângulo mais verdadeiro”, segundo as suas referências, o jornalista atua quase como um narrador, destacando aquilo que é visto em cena a partir do seu olhar. Herdeiro das personagens provocadoras, discursivas, do Cinema Novo – como Paulo Martins –, o repórter ocupa uma posição-chave na economia do relato de *Brasil ano 2000* (1968). A um só passo, ele participa e comenta o desenvolvimento da trama: ele está entro e fora da comédia. É uma espécie de núcleo ostensivo e reflexivo da coisa toda. Segundo Xavier (1993), “isto o descarta como pólo de adesão”, bem como “o diferencia dentro do espectro de figuras de poder estigmatizadas ao longo de todo filme” (XAVIER, 1993, p. 127). Intervém, mas se mantém distante como um *voyeur*. Ele é a figura que vê/fala “de cima” – precisamente, o oposto daqueles que vivem a “trivialidade” do que se desenrola no filme⁵¹.

Contudo, é em torno dos 56min transcorridos do filme que a sua posição ganha vigor. Situado entre as etapas (números) quatro e três – seguindo a contagem regressiva já proposta –, a sequência dramática que se segue é, de fato, a mais ilustrativa sobre o papel ocupado pelo intelectual na trama. O bloco de unidades dramáticas tem início quando o filho, que está na estrada é, pois, abordado pelo repórter que por ali passa, então acompanhado de uma mulher (Aizita Nascimento). Abaixo, o diálogo:

REPÓRTER: e aí, rapaz, sobe! Qué (sic) subir, não?
 MULHER: mas ele tá chorando.
 REPÓRTER: que se tá fazendo aqui? Tá fugindo, hum?
 FILHO: não. Estou.
 REPÓRTER: ora, viva! Até que enfim encontro um que não tá de acordo.
 Pra onde é que cê (sic) vai?
 MULHER (interrompendo): mas cê (sic) não tá fugindo?
 FILHO: não sei.
 REPÓRTER: não precisa sabe, não. Sobe. Se você não vai voltar mesmo, que diferença faz se você vai pro norte ou vai pro sul. Vamos comemorar isso!

E segue:

REPÓRTER: nós vamos festejar “seu aniversário”.
 FILHO: mas hoje não é o dia.
 REPÓRTER: é claro que é! Cê (sic) tá renascendo hoje, meu querido! A gente precisa encontrar o lugar certo pra comemorar isso tudo.

⁵¹ Verdade seja dita, o repórter é uma espécie de mix de elementos mesmo da vida do próprio diretor. Nascido para destoar, o jornalista tem a verbosidade anárquica e a teatralidade de um Glauber Rocha, a “cabeleira” e a blusa (gola role) de Caetano Veloso, tal como na foto de David Drew Zingg. Além, é claro, da barba e o charuto, no melhor estilo revolucionário cubano – quase que captado por René Burri.

Acompanhando o que já fora referido aqui como etapa “número três”, o deslocamento por entre a galeria é, de fato, deveras revelador, à medida que o avanço se converte na própria função expressiva da cena – isto é, em algo que reflete certo estado de ânimo, que exprime ideias ou sentimentos⁵². Não por nivelar “o que se diz” ao “que se vê”, mas por suscitar coisas omitidas na narração. Explicando: num todo, os plano impõem ao público uma atualização de conteúdos que passa, obrigatoriamente, pelas mudanças de seus critérios perceptivos – ou seja, do escuro ao claro, de dentro para fora (figura 23).



Figura 23:
LIMA JÚNIOR, Walter. Brasil ano 2000. 1968.
Início/fim: cerca de 51min/53min40s decorridos do longa-metragem.

Segundo Valim (2012), essas medidas, que se circunscrevem e reforçam diferenças estão, pois, ligadas ao chamado “nível semântico axiológico” das narrativas – “a sistema de valores que consistem na atividade de enraizar uma representação no espaço social por meio de construções bipolarizadas” (VALIM, 2012, p. 297). São artifícios assim, “unidades pictóricas ‘adicionais’, que podem trabalhar sobre a declaração ou ter um curso próprio” (idem). De um lado, eles se aproximam do que está na realidade; do outro, perturbam referências, ligando o “como no mundo real” a coisas distintas, não literais, com novos significados. E é exatamente isso o que ocorre aqui, na cena do corredor, quando aquilo que mostra lhe “cava” mais do propriamente diz –

⁵² Cf.: “montagem expressiva”, em Aumont (1994, p. 64-65).

quando o movimento, os valores e todas as nuances da cena evocam, num translado, uma antiga alegoria: a caverna de Platão.

Resumidamente, a fábula relata que, nas profundezas de uma caverna, um grupo de pessoas é mantido imobilizado, de modo que só conseguem enxergar o que está à frente: uma parede, então iluminada pelo fogo que arde às suas costas. Isso faz com que toda sorte de sombras atinja o fundo do covil – algo que com o tempo é aceito por todos como a própria realidade das coisas. O caso dura até que um dos prisioneiros consegue escapar, percebendo que tudo não passava de uma ilusão. No início, devido à escuridão a que estava acostumado, sente sua visão queimar à luz do sol. Mas isso é questão de tempo, pois tão logo começa a se habituar já consegue ver tudo às claras – tudo o que lhe era alienado, que estava fora da caverna.

A alegoria é simples: a caverna é o mundo dos juízos equivocados, onde prevalece a crença deturpada das coisas. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), a caverna é o antro, a cavidade sombria que desce ao submundo “donde surgen los monstruos” – “un símbolo de lo inconsciente y de sus peligros” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 263-264). De fato, algo que pode ser clarificado com diálogo que se dá entre o repórter e o rapaz:

REPÓRTER: vai dizer que cê (sic) nunca veio aqui?

FILHO: não, não mesmo.

REPÓRTER: você está embaixo da cidade, meu querido. Isso aqui é uma espécie de arquivo geral de tudo. A nossa herança. Alegria, rapaz. Pra que essa cara? Vamos reavivar a memória.

FILHO: mas é triste aqui.

REPÓRTER: não diga que está perdendo a inocência, rapaz?

Um pouco mais adiante, ocorre a primeira referência direta a sequência da fábula de Platão: ao ofuscamento que atinge os olhos daquele que está fora da caverna. “La caverna simboliza, desde este punto de vista, la subjetividad enfrentada con los problemas de su diferenciación” (ibidem, p. 267). Segue:

FILHO: você tem que me ajudar a sair daqui.

REPÓRTER: eu? Mas você já não saiu? O que que cê qué mais? Você que tem que se ajudar.

Na sequência, o repórter mira, enfim, aquilo que busca: o local do arquivista, o homem que protesta. Neste espaço, o repórter é visto de dentro de um elevador, ao topo, enquanto o homem que protesta permanece no chão e no escuro (figura 24).



Figura 24:
LIMA JÚNIOR, Walter. Brasil ano 2000. 1968.
Início/fim: cerca de 56min/58min50s decorridos do longa-metragem.

Eis, pois, que a voz autorizada do repórter conclama o “guardião” do subsolo – ou, propriamente, da memória – a responder certas questões:

REPÓRTER: É ele. Ei!
 HOMEM QUE PROTESTA: Que dia é hoje?
 FILHO: segunda, quarta, terça
 MULHER: Não, hoje é domingo.
 REPÓRTER: Domingo!
 HOMEM QUE PROTESTA: Então queira me desculpar, hoje não e dia de visitas.
 REPÓRTER: Nós não estamos visitando ninguém. Eu vim aqui pra me certificar.
 HOMEM QUE PROTESTA: Certificar de que?
 REPÓRTER: Se você estava aqui, embaixo, vivo.
 HOMEM QUE PROTESTA: Eu não estou te reconhecendo.
 REPÓRTER: E pode? Nunca me viu.
 HOMEM QUE PROTESTA: Vá embora, vá embora. Eu preciso trabalhar.
 REPÓRTER: Ah, o senhor trabalha. Ei! O que que é que o senhor tá fazendo? O que que é que eu disse de errado?
 HOMEM QUE PROTESTA: Vá fazer o seu turismo lá fora. Eu preciso me preparar.
 REPÓRTER: Comovente. O senhor tem feito isso escondido esses anos todos, é?
 HOMEM QUE PROTESTA: Eu não tô lá tão escondido assim. Eles sabem onde eu tô. Vez por outra eles aparecem por aqui e trazem comida, ficam conversando alguns minutos. Eles sabem que eu posso incomodar a qualquer momento.
 REPÓRTER: Quando? Há séculos que eu escuto isso.

HOMEM QUE PROTESTA: Havia um companheiro que dizia: “As amoras e o trigo surge no tempo dos melões.” E ele estava certo. O senhor é jovem ainda, mas deve saber que os fatos mesmo mais adversos podem nos servir de alguma coisa, desde que controlados. E para isso é preciso paciência.

REPÓRTER: E eu?

HOMEM QUE PROTESTA: Agora eu pergunto: “E o senhor? O que é que o senhor tem feito?”

REPÓRTER: Com arte e engano vivo metade do ano. Com engano e arte a outra parte. Mas vivo. E o senhor?

HOMEM QUE PROTESTA: Eu sobrevivo, eu sei. Até chegar o momento certo de intervir na sua história.

REPÓRTER: Na nossa, o senhor quer dizer. O senhor não acha que já é tempo de queimar esses livros todos e fazer o seu protesto lá fora?

HOMEM QUE PROTESTA: Quanta ingenuidade. Seria um desperdício. Ou o senhor acha que eu posso fazer isso sem levar uma bala na boca?

REPÓRTER: É daí? Claro que não. Por isso mesmo que eles estão lá e você aqui.

HOMEM QUE PROTESTA: Ah, então eu estou diante do anarquista heroico. Você não quer experimentar por mim? Seria uma boa oportunidade. Você quer uma boa razão para o seu protesto? Eu lhe dou, com o maior prazer.

REPÓRTER: É? Perfeito. Mas eu acho que tem uma boa razão direta. Depois eu volto pra lhe contar como é que foi.

HOMEM QUE PROTESTA: E se você não voltar?

REPÓRTER: Não tenha medo. Você poderá ficar aqui. Por mais mil anos.

Estranhamente, para um filme que critica a intelectualidade autorizada, a figura do repórter é um tanto quanto ineficaz. O motivo? Face à comédia, a sátira, as tensões produzidas pelo repórter – embora introduzam um “pathos” além da caricatura – estão comprometidas pelo tom de sua enunciação. Na esteira da alegoria de Platão, quando o filósofo retorna, enfim, para o interior do recôncavo, ele se depara com uma vida imersa em sombras e ilusões. A tentativa do filósofo em comunicar sua experiência fora da caverna apenas lhe traz conflito. No afã de organizar o interior da caverna, o filósofo se volta para onde as coisas se revelaram à luz do sol e para a sua política. Em *Brasil ano 2000* (1968), o repórter, por ser o comentarista que opera as reflexões mais elaboradas do filme acaba, pois, traíndo a comédia em detrimento do próprio diretor, ou daquilo com aquilo que se opera fora do filme:

Brasil ano 2000 é uma aquarela da classe média do terceiro mundo entorpecido pela presença do tecnicismo moderno obrigada a refletir-se nele, a procurar sua semelhança no universo de descobertas científicas, quando todo mundo sabe que uma coisa nada tem a ver com a outra: nossa classe média passiva e piedosa e o mundo moderno. (ALENCAR, 1968, p. 7).

O repórter é uma personagem contraditória: um simulacro de intelectual, com uma postura que desqualifica a piada. É o próprio intelectual, sem distanciamento à lá Brecht. Sobre o arquivista, o nacional-popular – exemplar quase extinto, recalcado –,

nunca é hora. No subsolo, vive descompassado entre o passado e o presente. Novamente, a impotência e o afã da militância: sentimento de urgência mas descrédito para com os dados do mundo. Como afirmou Xavier (1993), “uma cumplicidade secreta entre a censura e esse gesto que faz da clandestinidade um princípio e não uma circunstância” (XAVIER, 1993, p. 133). Os livros que registram a história – e, até, serviriam de antídoto à memória de Me Esqueci – estão perdidos no subterrâneo, quiçá, a espera de condições objetivas, como afirma o próprio guardião.

Curiosamente, o filme de Walter Lima Júnior inverte as tendências assimiladoras, então, capitaneadas pela Tropicália – como, por exemplo, a antropofagia. Esta envolve a utopia de reconciliar os termos em conflito e erigir um primitivismo técnico. Os dados da formação de Me Esqueci emergem como força de estranhamento irreconciliável com a incorporação do Outro, com a apropriação digestiva do novo. Neste sentido, resta a permanência paralisante deste “núcleo original”, o impasse, pois não há mediação possível entre o passado (o índio, o arquivo subterrâneo, o recalado) e futuro (o espaço aéreo, o vôo do foguete).

Talvez a passagem que melhor possa caracterizar isso seja a etapa subsequente ao debate com o arquivista. Já em torno dos 58min transcorridos do filme, com o “número três” lhe marcando o princípio, a farsa envolvendo a família é então desmascarada pelo repórter (figura 25). Além destes, estão presentes não apenas as autoridades locais – o padre e o indigenista –, mas o restante da população de Me Esqueci: lugar “geográfico e social” que “explicita os mesmos termos em seu próprio nome: lugar periférico, não tem memória e não tem memória dele.” (XAVIER, 1993, p. 121). Segue o monólogo do jornalista:

REPORTER: Eu queria trazer ate os senhores uma família de classe média do 3º mundo, flagrada em seu estado puro. Sem qualquer vinculo aparente com nada, a não ser com sua própria imagem: primitiva. Eu sei, que para os senhores que se alimentaram durante toda vida com os vícios dos colonizadores, que se acomodaram sob a proteção paternalista, que entregaram todos os bens mais caros de todas suas forças, que se tornaram cúmplices de seus carrascos. Eu sei, que para os senhores é quase impossível reconhecer sua verdadeira imagem. Mas basta um pequeno esforço de memória, se é que ainda existe memória, para saber se reconhecer que somos nós mesmos.

Esta cena é aberta com o repórter pedindo, com uma buzina nas mãos, silêncio e atenção ao seu discurso. Além do repórter, estão presentes os “índios” e a população mesmo da cidade sem memória. Acionando a buzina, o repórter segue a praxe de um conhecido animador de auditório, estilo programa de televisão⁵³.



Figura 25:

LIMA JÚNIOR, Walter. Brasil ano 2000. 1968.

Início/fim: cerca de 59min/61min40s decorridos do longa-metragem.

Arquivo Cinemateca Brasileira. Rio de Janeiro. Código da foto: FB_0113_004

Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/009273>>. Acesso em: 03 dez. 2016.

Entretanto, suas falas agressivas e impacientes causam, pois, problemas à paródia: ao contrário de *Terra em transe* (1967), o problema está na modulação que se dá entre a trama e “aquilo que trama” o repórter. Seu discurso comanda os movimentos

⁵³ De acordo com Mattos (2002), em sua busca por patrocinadores, não apenas para o filme, mas porque passava necessidades, Walter Lima Júnior entrara em contato com vários produtores. Entre eles Jarbas Barbosa. Este não se mostrara interessado em “pegar o bonde”, mas aproximou Walter de seu irmão Abelardo, o Chacrinha, que intercedeu junto ao seu patrocinador: as Casas da Banha. Chacrinha entregou à equipe de filmagens um caminhão cheio de mantimentos e outros provimentos. É o caminhão que leva a família até Me Esqueci e que, além de ostentar em sua carroceria os créditos do filme. Além do mais: “Nem todo o macarrão providenciado pelo Chacrinha viraria refeição” Parte foi reservada [...] para confeccionar colares indígenas. Não se desperdiçava uma folha de bananeira. Para demonstrar a gratidão dos produtores, o repórter passou a enfatizar seu discurso de denúncia com toques de uma buzina. (MATTOS, 2002, p. 138).

da câmera – por exemplo, até da família, agora desnudada em sua mentira, maquilada por cosméticos Helena Rubinstein, segundo Mattos (2002, p. 140). Estes últimos reforçando a idéia da máscara, o que enfatizaria a identidade recalçada alardeada na denuncia das mentiras.

Segundo Cunha (1968), o que Walter Lima Júnior procurou resumir foi certo “sentido de observação brasileiro” – que viram as costas e baixam a cabeça e, ou, se escondem, evidenciando o recalque de uma condição “frente ao espelho”. Nesta mesma linha, Xavier (1993) expôs que o repórter funciona como um antropólogo em busca do brasileiro – “apenas seres tropicais”, disse a personagem. Todavia, a condução do discurso à lá Chacrinha liga o mesmo à farsa. Neste sentido, o efeito de catarse não está no conteúdo enunciado, mas na exibição mesmo de traços culturais – o primitivismo como uma condição menor.

De fato, ao que tudo indica, *Brasil ano 2000* (1968) não superou as coordenadas artísticas e políticas passadas: lembra, pois, os filmes do Cinema Novo que, na etapa anterior ao golpe buscavam, então, denunciar uma identidade colonizada e alienada. Com afirmou Machado Júnior (2014),

Nem todo filme experimental pode se pretender de vanguarda, ou deveria de fato ter vínculos com alguma vanguarda, *pois ao contrário do que nela se propõe, ele não constrói junto com a obra um programa manifesto de conceitos, implicando ruptura ou negação para com um legado prático ou teórico*. Embora ambos se inclinem pela negação de um status quo, no experimental *há mais latência estética que evidência programática*. (MACHADO JÚNIOR, 2014, p. 89, grifo nosso).

À vista disso, cabe observar o que ocorre aos 71 minutos decorridos do filme (figura 26), durante a interpretação efetuada pelo filho da música tem *Show de me esqueci* (Gilberto Gil)⁵⁴. Questiona, pois, se pode existir um índio ao lado de um

⁵⁴ Show de Me Esqueci (1968). Composição de Gilberto Gil e Capinan, interpretada no longa por Rogério Duprat, Ênio Gonçalves, Bruno Ferreira e Gal Costa. Segue, pois, o trecho interpretado: "Ah, foguete,/ Com teu cone/ Teu atômico./ Combustível./ Com teu jato/ E parafuso./ Ah, poderoso,/ Poderoso míssil,/ Quando for a uma estrela/ Me leve daqui./ Quando for a uma estrela/ Me leve de Me Esqueci./ Ha-ha-ha!/ Hi-hi-hi!/ Quero ir para uma estrela/ Bem longe daqui/ Ha-ha-ha!/ Hi-hi-hi!/ Bem longe de Me Esqueci./ No tempo em que ouvi dizer/ Que a bomba era um perigo./ Eu fiquei tranquila e disse:/ 'Isso aqui não é comigo'/ Mas um dia, dia, foi./ Cata-pum-pum-pum./ Lá se veio a guerra./ Um e dois, já se foi./ Três e quatro, lá se vão./ Lá se foi um soldado./ Lá se vai um batalhão./ Mas um dia, dia, foi./ Cata-pum-pum-pum, Um cogumelo azulado/ Silenciou num segundo/ Os industrializados./ E lá se foi o presente./ O que ficou é passado/ Cata-pum./ Cata-pum-pum-pum./ Cata-pum./ Cata-pum./ Cata-pum-pum-pum./ Eu ontem/ Era mandado./ Mas o mundo/ Se acabou./ Não tenho quem/ Me mande rir/ Ou chorar./ Minha terra/ Tem foguete./ Onde canta o sabiá./ Minha terra/ Tem foguete./ Onde canta o sabiá./ Ha-ha-ha!/ Hi-hi-hi!/ Quero ir para uma estrela/ Bem longe daqui/ Ha-ha-ha!/ Hi-hi-hi!/ Bem longe de Me Esqueci./ O foguete vai subir./ Não encontro o meu radar./ Estou cheia de culpa e de fome./ Vim correndo perguntar:/

foguete. Ele quer trocar o seu penacho por um capacete de astronauta. Trata-se de uma sequência ininterrupta que inicia em close e acaba num plano médio – o rapaz, que na trama interpreta um falso índio, coreografa um movimento de 180° que o leva de um extremo ao outro, o que torna possível inferir com este trajeto a opção por uma escolha: um dar de costas à natureza pela máquina interplanetária.



Figura 26:
LIMA JÚNIOR, Walter. Brasil ano 2000. 1968.
Início/fim: cerca de 71min/71min20s decorridos do longa-metragem.

Despindo-se de seus adereços indígenas, e mudando o foco de sua adoração – os braços abertos, em sinal de contemplação – o jovem conduz uma espécie de alegoria sobre a perda da identidade e a submissão: ele está diante do outro aurático, o Brasil

'Engrenagem'/ 'Indestrutível'/ 'Onde está'/ 'Teu combustível?'/ 'Como vai'/ 'Você subir'/ 'Sem ninguém'/ 'Pra pilotar?'/ 'E a contagem'/ 'Regressiva'/ 'Qual de nós pode contar?'/ Pode existir um índio/ Ao lado de um foguete?/ Quero mergulhar no céu./ Quero ser um cosmonauta./ Em vez de usar um penacho,/ Quero ter um capacete./ Ah-ah-ah!/ Ih-ih-ih!/ Quero ir para uma estrela/ Bem longe daqui./ Ah-ah-ah!/ Ih-ih-ih!/ Bem longe de Me Esqueci."

ditatorial – então dado pelo foguete, o ícone totêmico da redenção nacional. Por exemplo, aos 38min Transcorridos do filme, o general explica ao repórter:

REPÓRTER: general, gostaria que o senhor nos dissesse o que significa para nosso país a inauguração da Base de Foguetes de Me Esqueci.

GENERAL: Significa a nossa integração definitiva na corrida para o universo. Uma verdadeira abertura para que possamos assumir o século XXI que se inicia. Não poderíamos deixar tombada a bandeira da conquista espacial cantada pelas grandes civilizações do passado. Significa, sobretudo, a nossa incorporação ao tempo da aventura científica.

REPÓRTER: general, sabemos que o foguete se prepara para ser lançado em breves dias (sic) é um dos antigos foguetes de fabricação norte americana, que nos foram doados um pouco antes do término da guerra. O senhor poderia nos dizer...

GENERAL (interrompendo): Não, amigo, este foguete é apenas um dos vários mísseis que serão usados num plano experimental de lançamento. Dentro em breve, estaremos prontos para lançar foguetes de fabricação cem por cento nossa.

Depreende-se disso que o filme configurou seu olhar para sobre uma espécie senso de impotência, desconforto, frente à condição de dependência, e a angústia ao consenso nacional. Contudo, para Walter Lima Júnior, internalizar a crise não representou necessariamente uma crise na linguagem do cinema brasileiro. Para o diretor, o cinema continuou como sempre foi: metafórico. E em busca do Brasil:

Acho que até o momento em que partimos para “alegorizar” o discurso político do cinema brasileiro éramos movidos, na verdade, pela tentativa de sintetizar tudo. Traduzir em um só filme um espetáculo toda a proposta política do cinema brasileiro (VIANY, 1999, p. 234).

Em declaração dada à Folha de São Paulo, em 1968, Walter Lima Júnior explica os termos em que seu filme procura “a impotência nacional mistificada e aceita pela família brasileira”, relatando a seguir a trama do mesmo, novamente caracterizada pelo dilema familiar. E segue sobre o ano 2000: “Evidentemente, é uma idéia ainda em quadrinhos, mas também é uma nova moral, um limite que a classe consumidora convencionou traçar entre a precariedade e o conhecimento”⁵⁵. Por sua vez, em declaração para o Jornal do Brasil, em 1969, quando indagado se seu filme seria entendido na Alemanha – lembrando que participara do Festival de Berlim, de 1969, ganhando o Urso de Prata –, respondeu: “Brasil ano 2000 aborda um tema universal e atual facilmente compreensível: o domínio que as estruturas (ou o Poder) exercem sobre a classe média.” (ALENCAR, 1968, p. 7).

⁵⁵ Extraído de: FASSONI, Orlando Lopes. Os novos filmes nacionais: VI Uma fabula sobre o Brasil, ano 2000. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1968. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfs/Novos/0260162I00502.pdf>>. Acesso em: 04 dez 2016.

O interessante a ser observado aqui é forma como o diretor se dirige a classe média brasileira, como alguém que nega sua situação vigente para se sentir mais perto da redenção. Torna-se passível de inferir a partir destas palavras que, na verdade, o que Walter Lima Júnior escolhe como caricatura não é propriamente a modernidade brasileira, mas o conceito sob a qual esta se apresenta, como que se a história tivesse parado. À vista disso, parece viável traçar um paralelo entre *Brasil ano 2000* (1968) e obras como *Admirável Mundo Novo* (1932) e *1984* (1948). Segundo Jacoby (2007), estes livros são erroneamente tomados como invalidações do pensamento utópico.

Eles [os livros] não unem utopia e distopia, eles condenam a sociedade contemporânea ao projetarem no futuro os seus piores aspectos. Aqui reside a diferença entre utopia e distopia: as utopias buscam a emancipação ao visualizar um mundo baseado em idéias novas, negligenciadas ou rejeitadas; as distopias buscam o assombro, ao acentuar tendências contemporâneas que ameaçam a liberdade (JACOBY, 2007, p. 40).

Ora, que é *Brasil ano 2000* (1968) senão o acentuar de um ausente – o Brasil de 1968 – que se faz presente em seu correlativo paródico do ano 2000 – crítica voltada aos desdobramentos da modernização repressiva do aparato estatal brasileiro. Ou, pior, como apontamento de uma abnegação das liberdades, como postura contemplativa frente ao messianismo de Estado.

Neste sentido, *Brasil ano 2000* (1968), segundo longa-metragem de Walter Lima Júnior pode ser pensado como um convite para se olhar as coisas de frente – o regime militar e seus desdobramentos sobre a brasilidade. Aliás, do momento de sua enunciação até os dias de hoje, não raro foram as variações sobre o tema: o Brasil “entreguista”, as sinalizações de uma Política Externa Independente, os discursos estruturalistas e os reclames da vida privada.

O filme estabelece um “diagnóstico” de tipo histórico: o Brasil no ano 2000 está destinado ao fracasso, não existindo mediação entre o “passado” e o “futuro”. O “eu” e o “Outro” assumiriam, respectivamente, ares de uma condição inferior e de uma projeção caricatural – em seu turno, exposta ao ridículo por uma modernização incompetente e impossível. O “desconcerto” opõe os termos em conflito de maneira irreconciliável – o que “amarguraria” qualquer tendência assimiladora de um desmonte e incorporação do Brasil contemporâneo. Para mais ou para menos, aquilo que o repórter se põe a alardear ao toque de sua buzina – até decidirem a ele calar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando “iniciado” no cinema, ao lado de Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Walter Lima Júnior lembra as palavras do amigo, que dizia que mesmo “desfazendo o cinema, desarrumando o arrumado”, você “estava rearrumando” (LIMA JÚNIOR, 1996, p. 15). Mais tarde, em 1978, em mesa redonda, onde era discutida a cara e a consistência do Cinema Novo, asseverou:

Na verdade, tudo isso que vivemos forma um longo filme. Na verdade, é tudo um longo filme dividido em episódios. Um deles se chama Pindorama, outro se chama Brasil ano 2000, outro Os herdeiros, e cai por aí fora. Esse filme é enorme [...] dura umas vinte horas [...] às vezes é preto-e-branco, vai até o Luís Rosemberg, passa pelo undigrundi, retoma a cor. E nesse filme de vinte horas surge uma coisa que começou a acontecer talvez internamente. Ele é sobre uma pessoa que começou a se descobrir um cineasta, uma pessoa que faz filmes. (VIANY, 1999, p. 235).

Com a “mão na massa”, Walter Lima Júnior entre outros projetaram seus anseios, demandas e desejos para construir um “grande filme” sobre o a história do Brasil – seja ela a do AI-5, seja a da “aversão emocional” para o culto à “consciência nacional”, ou mesmo a do nacionalismo de outrora, que ainda encobre contradições em detrimento de um ideal monumentalizado. Por exemplo, quando, ao contrário da Rede Globo de Televisão, que amplamente comemorou a chegada dos portugueses no aniversário de quinhentos anos do Brasil (no ano 2000), *Brasil ano 2000* (1968) era exibido pela TV a cabo – naturalmente sem a mesma publicidade –, como que em uma crítica às comemorações aos dois brasis, bem como à vivência conflituosa de um ethos de sociedade periférica transformada – toda ela – por seus respectivos totens.

Como fora visto nas etapas anteriores deste trabalho, independentemente da concepção, é ponto comum entre os que se debruçaram sobre o cinema a idéia de que o seu valor de ser está, ao fim e ao cabo, na sua capacidade de retratar em suas telas a vida real. Ou seja, o seu valor de testemunho, pois com ele é possível acessar as marcas de historicidade daquilo que se pode ter de uma sociedade – como ela se vê, o que tem de si mesma.

Na sequência, o capítulo trouxe à lume como Walter Benjamin dera ao cinema o título de arte genuinamente adaptada à uma nova era de evolução perceptiva – e, por isso mesmo, apta ao ensinamento das massas, sobretudo, no que tange o romper das condições que determinavam o modo de vida de seu ser social.

Os diálogos de Walter Benjamin com Brecht e Eisenstein chegaram, direta ou indiretamente, aos “ouvidos” do Cinema Novo, abordado na última seção. Sobre o movimento, que tomara corpo no Brasil dos anos 1960/50, as páginas que lhe foram dadas buscaram, mormente, demonstrar como a industrialização efetiva do cinema brasileiro e a emancipação política do brasileiro eram, segundo seus interlocutores, faces de uma só moeda: a entrada definitiva do Brasil no concerto da modernidade.

Entretanto, ao final do segundo capítulo foi, pois, apontado como o golpe de 1964 frustrou toda uma geração de intelectuais e artistas de esquerda do Brasil, ao notarem o quão iludido estavam sobre as mudanças sociais que, com a sua ajuda, ocorreriam no país. Entre os “culpabilizados”, os intelectuais – bem como os seus discursos. Após o evento de abril, figuras importantes da sétima arte tomariam as salas de cinema do Brasil, apontando o dedo em riste da crítica para o regime, bem como para si mesmos. Entre estes, Paulo César Saraceni e Glauber Rocha, a partir de *O desafio* (1965) e *Terra em transe* (1967).

Em *O Silêncio dos intelectuais* (2006, p. 40-41), Marilena Chaiu delineou uma espécie de “tipologia” dos intelectuais brasileiros entre os anos 1950 e 1970. Segundo a filósofa, entre 1956 e 1963 os intelectuais acreditavam ter a capacidade de conscientizar as massas – uma espécie de papel interventor, apto à concretização de uma capacidade reflexiva avançada e total. Ligavam-se tanto ao PCB quanto ao ISEB, assumindo uma visão demiúrgica quanto ao papel do Estado frente a luta de classes.

Após o golpe de 1964, os intelectuais deixaram de se colocar como consciência teórica do proletariado. A partir de 1969, frente ao terror, alguns optaram pela luta armada. Isso os afastou da sociedade civil, da classe trabalhadora. Entre 1974-1980 surgiram, pois, novos “tipos”: por um lado, aqueles que se alinharam às posturas do pré-golpe, buscando a criação de um partido de massas que seria mobilizado pela vanguarda teórica. Outro tipo foram aqueles que descobriram a capacidade pensante das massas – e que se essas são vítimas, não o são por causa de uma falsa consciência, mas por causa da repressão sistemática do aparato de Estado brasileiro. Ambas convergiram com a formação do PT, auxiliando no fim da ditadura no Brasil (1985) e na promulgação da nova Constituição, em 1988.

Estranhamente, os critérios questionados no início deste trabalho – a aliança de um governo popular com o grande capital – foram, entre outros, os mesmos que serviram de mote à crise pela qual passaram os artistas intelectuais no pós-golpe – aqueles que promoveram Jango, por meio da arte, à sociedade civil. E mais: após ser

derrubado pelo golpe, João Goulart fora acusado à época de ser, de alguma forma, responsável pelo ocorrido, haja vista ter substituído o trabalho de promoção das massas, bem como o desenvolvimento autônomo do país por uma acomodação *pari passu* com o grande capital – seja ele nacional ou estrangeiro.

Hoje, o PT é acidamente criticado à esquerda – inclusive por seus próprios militantes. Não é pauta e nem há espaço aqui avaliar, pois, os pormenores e condições objetivas da dinâmica do PT nos últimos anos. Todavia, é oportuno frisar que, entre as críticas estão aquelas sobre o seu governo de coalizão. Obtendo o consentimento dos dominadores para liderar a sociedade, o PT acabou ratificando que as estruturas de exploração e as regras do poder vigente seguissem se aprimorando – inclusive, para depor (*impeachment*) a presidenta eleita Dilma Rousseff.

Todavia, lá como cá, se por um lado o repositório de crenças nas mudanças efetivas do Brasil foi, com o transcorrer do tempo, substituído pelo amargor dos sentidos, por outro, não há como negar que, lá como cá, os intelectuais assumiram sim a crise como uma verdadeira tarefa. Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, Walter Lima Júnior, Marcelo, Paulo Martins e, num futuro próximo, o repórter nos apontam o dedo para que não tenhamos medo de olhar no espelho. Marilena Chauí (2006, p. 42), ao fim de seu artigo expõe: “a conclusão é a *virtú*, sem qualquer resignação”. Um retorno ao Cinema Novo, autocrítico é, sem sombra de dúvidas, essencial.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, Perry. O Brasil de Lula. In: **Novos estudos**. São Paulo, n. 91, nov. 2011, p. 23-52.
- ALENCAR, Míriam. Minha terra tem foguete onde canta o sabiá. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 14 jul. 1968, Caderno B, p. 7.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: ANDRADE, Mário de. **Aspectos da literatura brasileira**. 5 ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 231-255.
- AUMONT, Jacques. **Montage Eisenstein**. Paris: Albatros, 1979.
- _____; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- AZEREDO, Ely. O ano 2.000 de Walter Lima. **Tribuna da imprensa**, Rio de Janeiro, 31 de mai. 1969. Disponível em: <
<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0260162I011.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2014.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENJAMIN, Walter. Reply to Oscar A. H. Schmitz. In: JENNINGS, Michael W.; EILAND, Howard; SMITH, Gary (Org.). **Walter Benjamin: selected writings**. Volume 2, part 1 (1927-1930). Cambridge: Belknap Press, 1999, p. 16-19.
- BERNARDET, Jean. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- BETTON, Gérard. **Estética do cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOBBIO, Norberto. **Os Intelectuais e o poder**. São Paulo: UNESP, 1997.
- BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin**. São Paulo: Edusp, 1994.
- BOLZ, N.W. Onde encontrar a diferença entre uma obra de arte e uma mercadoria? In: **Revista USP: dossiê Walter Benjamin**, São Paulo, n. 15, 1992, p. 90-8.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

CAMPO, Mônica B.. O Desafio: filme reflexão no pós-1964. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé (Org.). **História e cinema: dimensões históricas do audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2011, p. 239-256.

CARDOSO, Ciro F. . **Narrativa, sentido, história**. Campinas: Papirus, 1997.

CARMO, Paulo Sérgio. **Sociologia e sociedade pós-industrial: Uma introdução**. São Paulo: Paulos, 2007.

CARVALHO, M. S. S.. Cinema Novo Brasileiro. In: MASCARELO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006, p. 289-309.

CAUQUELIN, Anne. As teorias injuntivas. In: _____. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins, 2005, p. 55-85.

CERTEAU, Michel de. A operação histórica. In: CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. 2 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008, p. 65-119.

CHARNEY, L. Num instante: o cinema e a filosofia da modernidade. In: _____; SCHWARTZ, V. R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 386-408.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. In: **Estudos Avançados**. São Paulo, v.5, n.11, 1991, p. 173-190.

CHAUÍ, Marilena. A disputa simbólica. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 fev. 2004, Opinião, p. 3.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.

COSTA, Claudio. **Cinema brasileiro (anos 60-70): dissimetria, oscilação e simulacro**. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

CUNHA, Wilson. A poesia em côres de Brasil ano 2000. **Tribuna da imprensa**, Rio de Janeiro, 04 de nov. 1968. Disponível em:
<<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0260162I01302.pdf>>. Acesso em: 02 nov. 2016.

DELEUZE, Gilles. A imagem-movimento: as suas três variedades. Segundo comentário de Bergson In: DELEUZE, Gilles. Cinema 1: a imagem-movimento. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 83-97.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La imagen-malicia: historia del arte y rompecabezas del tiempo. In: _____. **Ante el tiempo**: historia del arte y anacronismo de las imágenes: Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011, 137-237.

DIEGUES, Carlos. **Cinema brasileiro**: idéias e imagens. Porto Alegre: UFRGS, 1988.

DUNN, Christopher. Nós somos os propositores: vanguarda e contracultura no Brasil, 1964-1974. In: **ArtCultura**: Uberlândia, v. 10, n. 17, jul.-dez. 2008, p. 143-158.

FABRIS, A. . A captação do movimento: do instantâneo ao fotodinamismo. In: **Ars**, São Paulo, v. 2, n. 4, 2004, p. 50-77.

FASSONI, Orlando Lopes. Os novos filmes nacionais: VI Uma fabula sobre o Brasil, ano 2000. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 1968. Disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0260162I00502.pdf>>. Acesso em: 04 dez 2012.

FAVARETTO, Celso F. **Tropicália**: alegoria, alegria. São Paulo: Kairós, 1979.

FÁVERO, Osmar. **Cultura popular e educação popular**: memória dos anos 60. Rio de Janeiro: Graal, 1983

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 79-115.

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema**: repercussão em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1980.

GATTI, Lucianno Ferreira. **O foco da crítica**: arte e verdade na Correspondência entre Adorno e Benjamin. G229f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

GINWAY, Mary Elizabeth. **Ficção científica brasileira**: mitos culturais e nacionalidade no país do futuro. São Paulo: Devir, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial? In: _____. **Crítica no suplemento literário**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/EMBRASILME, 1981.

GUNNING, Tom. "Now you see, now you don't": the temporality of the cinema of attractions. In: GRIEVESON, Lee; KRAMER, Peter (Org.). **The silent cinema reader**. London: Routledge, 2004, p. 41-50.

GUTFREIND, Cristiane Freitas. O cinema como objeto de comunicação histórica. In: **Revista fronteiras: estudos midiático**. Novo Hamburgo, v. 7, n. 1, 2005, p. 47-52.

_____. O filme e a representação do real. In: **E-Compós**. Brasília, v. 6, 2006, p. 1-12.

GUTIERREZ, Maria Alzuguir. **O dragão e o leão: elementos da estética brechtiana na obra de Glauber Rocha**. 133f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

HARTOG, François. O tempo desorientado. Tempo e História. Como escrever a história da França?. **Anos 90**. Porto Alegre: UFRGS, n. 7, julho de 1997. p. 7-28.

HOLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: cpc, vanguarda e desbunde: 1960/70**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

HUYSSSEN, Andreas. Passados presentes: mídia, política, amnésia. In: HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, p. 9-40.

JACOBY, Russel. **Imagem imperfeita: pensamento utópico para uma época antiutópica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: UNICAMP, 1994.

LIMA JUNIOR, W. . Reinventar a luz, com alguma originalidade. In: **Cinemais: revista de cinema e outras questões audiovisuais**. São Paulo, n. 1, setembro e outubro, 1996, p. 7-30.

LÖWY, Michael, SAYRE, Robert. **Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis: Vozes, 1995.

MACHADO JÚNIOR, Rubens L. R. . Das vagas de experimentação desde o tropicalismo: cinema e crítica. In: IKEDA, Marcelo; LIMA (orgs.). **Cinema de garagem 2014/ Marcelo Ikeda; Dellani Lima**. – Rio de Janeiro: WSET Multimídia, 2014.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. In: **Revista Famecos: mídia cultura e tecnologia**. Porto Alegre: PUCRS, n. 15, ago. 2001, p. 74-81.

- MARTINS, Luiz Renato. **Conflito e interpretação em Fellini**: construção da perspectiva do público. São Paulo: EDUSP/Instituto Italiano di Cultura di San Paolo, 1994.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. Manifesto do partido comunista. In: COGGIOLA, Osvaldo (org.). **Manifesto comunista**. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 37-69.
- MASCARELO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papirus, 2006.
- MATTOS, Carlos Alberto. **Walter Lima Júnior**: viver cinema. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- MELO, P. B.. A intervenção cultural do discurso cinematográfico: os sentidos da ditadura militar no Brasil. In: **Revista FAMECOS** (Online), v. 17, p. 68-80, 2010.
- MENDONÇA, Bernardo de. Válder Lima Jr. conta o seu “ano 2.000”. **Ultima hora**, Rio de Janeiro, 16 ago. 1969, Caderno 2, p. 2.
- MÉSZÁROS, István. **Filosofia, ideologia e ciência Social**. São Paulo: Boitempo, 2008.
- MICHAUD, Philip-Alain. Mnemosyne II. Travessia das fronteiras: mnemosyne entre a história da arte e o cinema. In: _____. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p. 319-331.
- MONTEIRO, André. **Antropofagia**: um modo de devir brasileiro. Fortaleza: Banco do Nordeste, 2005.
- NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo, Cosac Naify, 2006.
- NOVAES, Adauto Novaes (org.). **O silêncio dos Intelectuais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NUNES, Benedito. **A utopia Antropofágica**. In: ANDRADE, Oswald. A utopia antropofágica. São Paulo: Globo, 1990, p. 5-39.
- PARTIDO COMUNISTA BRASILEIRO (PCB). Resolução política do V congresso do Partido Comunista Brasileiro: 1960. In: NOGUEIRA, Marco Aurélio Nogueira. (org.). **PCB: vinte anos de política – 1958-1979**. São Paulo: Lech, 1980, p. 39-69.
- PÉCAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo: Ática, 1990.

- PERICÁS, Luiz Bernardo; SECCO, Lincoln Ferreira (org.). **Intérpretes do Brasil:** clássicos, rebeldes e renegados. São Paulo: Boitempo, 2014.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. História & literatura: uma velha-nova história In: COSTA, Clélia Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (Org.). **Literatura e história:** identidades e fronteiras. Uberlândia: UFU, 2006, p. 11-27.
- RAMOS, Alcides Freire. A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein. In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (Org). **História e Linguagens:** texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006, p. 137-149.
- RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: _____. (Org.). **História do cinema brasileiro.** São Paulo: Art Editora, 1987, p. 299-398.
- RAMOS, M. G. P. A. . **Um cinema brasileiro antropofágico? (1970-1974).** São Paulo: Annablume, 2008.
- RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais:** anos 50, 60, 70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro:** artistas da revolução, do CPC à era da tv. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Brasilidade revolucionária:** um século de cultura e política. São Paulo: UNESP, 2010.
- RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: UNICAMP, 2007.
- ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo.** Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- _____. **Revisão crítica do cinema brasileiro.** São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SAID, Edward. **Representações do intelectual.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- SARACENI, Paulo César. **Por dentro do cinema novo:** minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.
- SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estudos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- SILVA, Eduardo Miranda. **A voz do outro no cinema brasileiro contemporâneo: a questão da primeira pessoa**. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social). PUC, Rio de Janeiro, 2009.
- SILVEIRA, Éder. Devorar para decifrar: a poética da nacionalidade em Oswald de Andrade. In: _____. **Tupi or not tupi: nação e nacionalidade em José de Alencar e Oswald de Andrade**. Passo Fundo: UPF, 2009, p. 163-242.
- SIMÕES, Inimá. **Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: SENAC, 1999.
- SIRINELLI, Jean-François. Os intelectuais. In: REMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996, p. 231-269.
- SORLIN, Pierre. **Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- SOUZA, José Inácio de Melo. **Congressos, patriotas e ilusões e outros ensaios de cinema**. São Paulo: Linear B, 2005.
- STAM, Robert. Terra em transe. In: **Discurso: revista do Departamento de filosofia da USP**, v. 7, n. 7, p. 169-182, 1976.
- _____. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.
- VALIM, Alexandre Busko. História e cinema. In: CARDOSO, C. F. S.; VAINFAS, R. (Org.). **Novos domínios da história**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 283-300.
- VIANY, Alex. **Introdução ao cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1959.
- VILLAFANE, J. G. **Introducción a la teoría de la imagen**. Madrid: Ediciones Pirámide, 2006.
- VILCHES, Lorenzo: **La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión**. Barcelona: Paidós, 1992.

_____. Teoría de la imagen periodística. Barcelona: Paidós, 1997.

WILLIAMS, Raymond. Estructuras del sentimiento. In: WILLIAMS, Raymond.

Marxismo y literatura. 2 ed. Barcelona: Ediciones Península, 1988, 150-158.

XAVIER, I. N. . **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

_____. Walter Lima Jr., o ano 2000 e a ilha dos patriarcas. In: Inocência e delírio: o cinema e Walter Lima Jr. . v. 1. Rio de Janeiro: CCBB, 2000, p. 18-21.

_____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.