



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS – UFSCar
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

MÁRCIA VANESSA MALCHER DOS SANTOS

***O SALTO DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO
NO CÉU DO SERTÃO:***

Uma análise dos filmes *O Céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*



São Carlos – SP
2014

MÁRCIA VANESSA MALCHER DOS SANTOS

***O SALTO DO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO
NO CÉU DO SERTÃO:***

Uma análise dos filmes *O Céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal de São Carlos (PPGS-UFSCar), como requisito necessário à obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Tânia Pellegrini

São Carlos – SP
2014

**Ficha catalográfica elaborada pelo DePT da
Biblioteca Comunitária da UFSCar**

S237sc

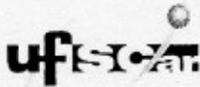
Santos, Márcia Vanessa Malcher dos.

O salto do cinema brasileiro contemporâneo no céu do sertão : uma análise dos filmes O Céu de Suely e Viajo porque preciso, volto porque te amo / Márcia Vanessa Malcher dos Santos. -- São Carlos : UFSCar, 2014.
165 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal de São Carlos, 2014.

1. Sociologia da cultura. 2. Indústria cultural. 3. Espaço e tempo. 4. Cinema novo. I. Título.

CDD: 306.42 (20ª)



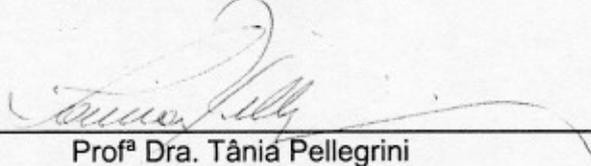
Universidade Federal de São Carlos
Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Sociologia
Rodovia Washington Luís, Km 235 – Cx. Postal 676
13565-905 São Carlos-SP - Fone/Fax: (16) 3351.8673
www.ppgs.ufscar.br - Endereço eletrônico: ppgs@ufscar.br

MÁRCIA VANESSA MALCHER DOS SANTOS

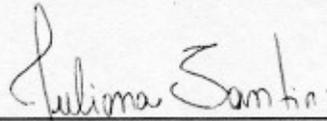
Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada à Universidade Federal de São Carlos, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestra em Sociologia.

Aprovada em 25 de março de 2014

BANCA EXAMINADORA:



Profª Dra. Tânia Pellegrini
Orientador(a) e Presidente
Programa de Pós-Graduação em Sociologia/UFSCAR



Profª Dra. Juliana Santini
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho



Prof. Dr. Jorge Leite Júnior
Universidade Federal de São Carlos

Para uso da CPG

Homologado na 45ª Reunião da CPG-
Sociologia, realizada em 20/03/14

Profª Dra. Jacqueline Sinhoretto
Coordenadora do PPGS

*Para meu avô, José Júlio,
com saudade.*

Agradecimentos

Ao final do tempo vivido no mestrado, não cabem agradecimentos a todos e todas que ajudaram a compor as missangas desse colar. Refiro-me não apenas àqueles que colaboraram comigo nestes últimos anos, mas em todos os anos anteriores. Apesar de citar apenas alguns nomes, a gratidão por todos e todas que contribuíram comigo – de longe e de perto – é enorme.

Agradeço ao meu companheiro de vida, Lucas, pelo amor e ânimo que me dedica todos os dias, sempre.

Aos meus pais, George e Vera, e ao meu irmão, George, pelo apoio incondicional e pelo estímulo em todas as horas. E a toda a minha família, de sertanejos amazônidas, que me ensinaram a *ser-tão*, em qualquer lugar.

Também quero expressar minha gratidão a todos os amigos e amigas que revigoraram os meus dias em Londrina e em São Carlos: Lucas Rodrigues, Adriana Maciel, Adriana Novais, Débora, Ana, Chiara, Fernando, Charles, Danilo, Luciana, Isabela, Thaís e Itamara. Em especial, ao meu amigo, camarada e parceiro de estrada, Roberto della Santa. *Palavras não bastam.*

Agradeço enormemente aos professores Jorge Leite Junior e Juliana Santini pela gentileza, pelas correções e sugestões feitas durante a banca de qualificação. *Gracias.*

À Silmara e à Cleuza do PPGS, pelo suporte e pelas conversas animadoras.

Sou grata de coração pelo incentivo renovador do professor Alexandro Henrique Paixão, um educador inspirador, com quem aprendi muito, durante o estágio.

À minha orientadora Tânia Pellegrini, por ter aceitado o convite da orientação – e arriscado ver se ‘daria samba’ – e pela dedicação e atenção irrestritas.

E, finalmente, agradeço a CAPES, pela bolsa concedida, que forneceu as condições materiais necessárias para a realização de maior parte deste trabalho.

*Se não houvesse senão uma chance sobre cem mil,
uma ínfima probabilidade, eu apostaria mesmo
assim [...] Eu tenho a paixão das causas difíceis,
quase perdidas, quase desesperadas. É toda a
diferença entre a falésia, confortavelmente
sentada, contente de seu lugar, arrogante,
condescendente consigo mesma, e a onda, que
reflui, se retira, sem esquecer jamais de voltar à
carga. Tu sabes quem, entre a falésia e a onda do
mar, tem a última palavra?.*

Daniel Bensaïd.

Resumo

A proposta desta pesquisa é pensar sobre a representação do sertão no cinema nacional contemporâneo, a partir da análise de dois filmes recentes, *O Céu de Suely* (2006), do cineasta Karim Aïnouz e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Para isso, buscamos compreender a implicação social dos momentos mais adensados do sertão na história do cinema nacional, estabelecendo assim, um elo fundamental e necessário entre o presente e o passado. Além disso, investigamos a relação entre cinema, Estado e mercado no país, a fim de definir as bases da produção atual e situar o lugar ocupado na Indústria Cultural pelo cinema “a partir do Nordeste”, do qual fazem parte os cineastas Karim Aïnouz e Marcelo Gomes. Por fim, recorreremos ao conceito de cronotopo, de Mikhail Bakhtin, como eixo analítico, para pensar a poética dos deslocamentos, a presença marcante da estrada e de sujeitos nômades nos filmes analisados. O intuito é mapear, dialeticamente, as formas do tempo e do espaço nas narrativas de *O Céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* e na sociabilidade pós-moderna, da qual fazem parte.

Palavras-chave: Sertão. Cinema. Cinema Novo. Retomada. Indústria Cultural. Cronotopo.

Abstract

The purpose of this research is to think about the representation of the sertão in contemporary Brazilian cinema , from the analysis of two recent films, *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) and *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz; Marcelo Gomes, 2010). To this end , we seek to understand the social implications of the sertão's denser moments in the national cinema, establishing a fundamental and necessary link between the present and the past. Furthermore, we investigated the relationship between cinema, state and market in the country in order to define the basis of current production and situate the place occupied by "cinema from the Northeast" in Cultural Industry, which comprises the filmmakers Karim Aïnouz and Marcelo Gomes . Finally, we turn to the chronotope concept of Mikhail Bakhtin, as analytical axis , to think about the dislocate's poetics, the remarkable presence of the road and nomadic individuals in the films analyzed. The aim is to map, dialectically, the forms of time and space in the narratives of *O Céu de Suely* and *Viajo porque preciso, volto porque te amo* and in the postmodern sociality of which they are part.

Keywords: Sertão. Cinema. Cinema Novo. Retomada. Culture Industry. Chronotope.

Sumário

INTRODUÇÃO	10
1 O CINEMA BRASILEIRO E SUA(S) HISTÓRIA(S).....	14
1.1 Novos modos de ver	14
1.2 Sobre mitos e projeções.....	18
1.2.1 Da curta euforia à crescente presença estrangeira	22
1.2.2 O interior vai ao cinema	26
1.3 Cinema Novo em tempo de euforia	28
1.3.1 Cultura engajada no Brasil	34
1.3.2 Fluências e influências.....	37
1.3.3 O novo cinema.....	40
1.3.4 O sertão no Cinema Novo	45
1.4 O golpe e o transe	50
1.5 Tropicalismo e Cinema marginal.....	53
1.6 Anos 1980 e as marcas do tempo: Cabra marcado para morrer	58
2 “É FELIZ, MAS É TRISTE”: INDÚSTRIA CULTURAL E O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO	64
2.1 A sedução das sereias	64
2.1.1 A aspirina do cinema-indústria.....	67
2.2 A (re)tomada de fôlego do cinema nacional	72
2.2.1 Ficar ou partir: o riso e a desolação (Carlota Joaquina e Terra estrangeira)	75
2.2.2 O reavivamento do sertão	79
2.3 Cinema e televisão: caminhos entrecruzados.....	86
2.4 O Nordeste em cena e a explosão do cinema	93
2.4.1 A utopia subterrânea.....	99
3 O SERTÃO NO CÉU EM UM SALTO	103
3.1 Cinema e sertão no tempo e no espaço: as formas de cronotopo	103
3.1.1 O cronotopo pós-moderno	105
3.1.2 O sertão nas andanças do tempo-espaço contemporâneo	109
3.2 O Céu de Suely.....	112
3.2.1 “O lugar mais longe daqui”	116
3.2.2 “Quero ser puta não, quero ser porra nenhuma”	120
3.2.3 “Aqui começa a saudade de Iguatu”	125

3.3 Viajo porque preciso, volto porque te amo.	132
3.3.1 “Chega me canso de tanto pensar em ti”	135
3.3.2 “Eu quero uma vida-lazer”	141
3.3.3 “A minha vontade agora é mergulhar para a vida”	146
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	152
REFERÊNCIAS	155
Ficha técnica dos filmes analisados.....	165

INTRODUÇÃO

A começar pela sua etimologia, o sertão é saturado por uma semântica social. O sentido da palavra que se perpetuou no século XV, quando as navegações chegaram ao continente africano, de interior distante, obscuro, foi o que desembarcou aqui junto com os colonizadores portugueses. Ao passo em que a população banto do centro da África utilizava o termo, que quer dizer mato, para discernir o interior da costa, os portugueses começaram a utilizar a expressão para se referir a todo lugar que se opunha à costa. A este sentido – de lugar “incerto”, “longínquo”, “inculto”, aferido pelo colonizador –, adicionava-se outro a partir do século XIX, uma nova oposição, o de interior *versus* capital, com a independência e com o projeto das elites de criar uma identidade nacional e designar o que seria exclusivamente nacional (TELES, 2002, p.280).

Assim, o espaço-sertão – como a própria palavra – também é semantizado socialmente, evidenciando o processo e os dilemas da própria formação da sociedade brasileira, o que é fundamental para compreendermos como ele foi assimilado pela ficção e cinema nacionais. Ainda que pareça antiquado falar de sertão atualmente – ou, para usar um termo quase esquecido, *sertanismo* ou *regionalismo* –, diante de uma ficção em larga medida afeita aos temas urbanos, à cidade, símbolo máximo da vida contemporânea, isso não impede que a dimensão sertaneja, regional continue presente no cinema. *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, fazem parte de uma série de filmes que reavivaram contemporaneamente o sertão nas telas.

Considerando que a cultura não é secundária ou supérflua, mas produz e significa a realidade social, esta pesquisa está afinada à concepção de que o cinema é revelador da ordem social, dos mecanismos de poder e resistência, da experiência e dos modos de ver e sentir que envolvem a sociedade capitalista. “Essa percepção demanda uma forma diferente de fazer crítica cultural, que leve em conta a função social da cultura elevada a sua mais alta potência histórica, na era dos meios de comunicação de massa” (CEVASCO, 2007, p.14). Dessa maneira, este trabalho pretende, a partir do estudo social, dialogar com outros três fatores que consideramos essenciais: a história, o cinema como parte da indústria cultural e a teoria crítica.

No primeiro capítulo, traçaremos as ‘fases’ do cinema nacional até os anos 1980, ao mesmo tempo em que buscaremos problematizar a própria noção de ‘ciclo’, que demarcou a historiografia cinematográfica brasileira. Nesses diversos momentos, objetivamos

evidenciar as implicações sociais mais relevantes em cada um deles, seja nos temas, na relação com o público, na intencionalidade e arranjo social da *intelligentsia*, formada pelos artistas e cineastas, seja no universo pertencente aos próprios filmes. Em relação a esse último aspecto, optamos por apresentar produções que consideramos chave para compreender determinado momento histórico, detalhando suas escolhas estilísticas e mapeando as suas respectivas reverberações do social. Para isso, utilizamos dois critérios: um relacionado aos filmes que acreditamos presentificar as mudanças sociais e históricas de forma mais aguda e outro relacionado ao eixo da pesquisa, o sertão.

O “universo do couro” se tornou, durante o Cinema Novo, na década de 1960, um espaço-simbólico de representação dos ‘deserdados’ socialmente, uma alegoria do país, síntese da falta latente, reforçada pela agrura e aridez do lugar. Por isso, ressaltaremos ainda, nessa primeira parte, a relação entre sociedade, política e cultura existente nesse período de adensamento do sertão no cinema nacional, em que este passa a conjugar, esteticamente, um empenho político-social.

À primeira vista, pode parecer anacrônico ressaltar o contexto do Cinema Novo para pensar o cinema contemporâneo, já que este último parece apontar caminhos outros, completamente distintos. O sertão pós-moderno, figurado pelo afeto, por “microterritorialidades” (PRYSTHON; RAMALHO, 2008, p.5) e por uma estética mais “rasteira” é outro, bem diferente do sertão totalizador definido pelos cinemanovistas. No entanto, acreditamos que reaver esse contexto moderno, no qual “a sensação ideológica e artística de dualidade” era a expressão mais certa da experiência da vida social brasileira, pode nos ajudar a pensar os nossos dias, em que “a articulação dialética entre o ‘atraso’ e o absolutamente moderno assume novas dimensões” (QUERIDO, 2010, p. 86). Além disso, reaver o senso histórico da passagem do tempo, encarando o cinema como um *processo*, permitirá buscar os laços necessários desse passado com o presente vivo, para compreender o *lugar necessário* que ele ocupa na atualidade.

No segundo capítulo, discutiremos as relações do cinema brasileiro com o mercado e o Estado, enfatizando tanto a atualidade do conceito de *Indústria Cultural*, para refletir sobre o atual *estado de ser* da cultura e do cinema na sociedade de consumo, como as potencialidades de emancipação abertas em relação ao cinema na cultura de massa, de modo que possamos definir com mais precisão o que ficou conhecido por *Retomada do Cinema Brasileiro*, nos anos 1990. Nessa década, da qual participou ativamente o “cinema a partir do Nordeste”, o qual também definiremos nesse capítulo, o sertão retorna às telas, em uma (re)conexão com a tradição do Cinema Novo.

É a este último que se filiam os filmes que serão aqui analisados, de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes, no terceiro capítulo. Acreditamos que ambos, tanto devido a essa filiação, como em sua constituição interna, estética e escolhas estilísticas, ocupam um lugar específico dentro do esquema da produção cinematográfica nacional e são uma fonte prolífica para pensar diversas questões sociais contemporâneas.

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido afirma que - apesar da procura, de um lado, em mostrar que o valor de uma obra depende de sua capacidade de exprimir fatores externos, e de outro, da defesa de que o valor do objeto artístico advém não de sua matéria, mas de suas operações formais - a integridade da obra de arte não suporta essa dissociação: é preciso fundir texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, “em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, combinam-se como momentos necessários do processo interpretativo” (CANDIDO, 2006, p.14).

Assim, os fatores *externos* (ou o social), de causa ou significado, passam a atuar na constituição da estrutura, tornando-se *internos*. Buscaremos nas análises dos filmes essa orientação estética, que percebe o social como um fator de arte, procurando, assim, realizá-las dialeticamente, correlacionando o sentido mais amplo ou exterior - em diálogo com o restante da pesquisa - ao sentido mais específico, a partir do dado estilístico e narrativo de cada filme. De maneira que “examinar o trabalho do narrador é mergulhar dentro do filme para ver como imagem e som se constituem, numa análise imanente que, ao caracterizar os movimentos internos da obra, oferecem instrumentos para discussões de outra ordem” (XAVIER, 1983, p.14). Um movimento que parte do filme para a sociedade e que, em um sentido dialético, retorna desta última, voltando ao filme.

Em acordo com essa orientação, optamos por centrar a análise dos filmes nas formas do tempo e do espaço presentes nas narrativas. Para isso, recorreremos ao conceito de *cronotopo*, formulado por Mikhail Bakhtin (2002), em um ensaio escrito entre 1937 e 1938. Para ele, o cronotopo é a definição da indissolubilidade dos índices espaciais e temporais, assimilados artisticamente em literatura. Utilizamo-nos, pois, de um conceito cunhado originalmente para pensar o romance, a fim de analisar as formas do tempo e do espaço no cinema brasileiro contemporâneo que encena o sertão. A escolha do conceito - além do fato de o filme ser também *uma narrativa* - deveu-se mais especificamente às características marcantes da sociabilidade contemporânea, presentes em ambos os longas: o deslocamento, a errância das personagens e, principalmente, a presença do cronotopo da estrada, o que

evidencia a relevância do espaço na pós-modernidade, conjugado a uma noção singular de temporalidade, distinta daquela vivida pelo cinema moderno.

Assim, procuramos perceber qual a transfiguração do sertão presente em *O Céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, ligando-os às suas formas de representações na cinematografia brasileira ao longo da história, ao mesmo tempo em que buscaremos mapear as funções exercidas pelo cronotopo nas narrativas e no tempo e espaço da contemporaneidade. Objetivamos perceber nos filmes tanto as marcas do nosso tempo, como projetos, ainda que em germe, de emancipação humana e social.

1 O CINEMA BRASILEIRO E SUA(S) HISTÓRIA(S)

*Contar é muito, muito dificultoso.
Não pelos anos que já se passaram.
Mas pela astúcia que têm certas
coisas passadas – de fazer balancê,
de se remexerem dos lugares.*
Guimarães Rosa.

1.1 Novos modos de ver

A modernidade - que trouxe o ‘progresso’ e, mais do que isso, um agir e um pensar afinado às máquinas, com a regulação do tempo e da vida, com a aferição do valor-mercadoria, enfim, com uma gama de transformações materiais e subjetivas que se entrelaçavam ao crescimento e eficiência da economia capitalista – além de reinventar as relações sociais, estimulou a invenção de inúmeros artifícios, máquinas-novas que condensaram esse progresso. E tais transformações se aprofundaram a partir de meados do século XIX.

Assim como uma das primeiras filmagens feita pelos irmãos Lumière, da chegada de um trem a uma estação, essa ‘modernidade-locomotiva’ avança e se prolonga aos olhos, surgindo também um novo modo de ver e encarar o mundo. Uma nova percepção de vida e novas imagens possíveis com o desenvolvimento da técnica. Em relação ao primeiro aspecto, vale ressaltar, no âmbito da cultura, que o romance burguês fortemente influenciado pelo realismo e naturalismo (por sua vez, impregnados pelo positivismo) acompanhou a burguesia nascente - que passa de classe revolucionária, na última metade do século XVIII, para classe dominante, em meados do século XIX; em relação ao segundo, a imagem vinculada a um meio técnico, como a fotografia e depois o cinema também transformam a percepção da realidade.

Se o romance como gênero literário é a expressão artística mais acabada do mundo burguês (FREDERICO, 1997, p.41), a fotografia se torna a sua revelação sensível¹. Resultado de um acúmulo de conhecimento anterior, desde a câmara escura já conhecida por Aristóteles na Antiguidade Clássica, a imagem fotográfica encontrou esse momento histórico propício para se desenvolver. Classicamente, e de forma não consensual, sua aparição é

¹ O retrato fotográfico evidencia essa transformação e ascensão da classe burguesa que conquista um significado político e social. O retrato fotográfico constituiu um peso simbólico “uma vez que se mostrou como uma necessidade da burguesia moderna o “estar visível”, tornar sua ascensão e consideração social em um objeto material, no caso a imagem. Uma nova (e ampla) parcela da sociedade ganhava notoriedade e assumia um papel privilegiado na organização do novo sistema econômico, tudo deve agora ser produzido em grandes quantidades e o retrato não escapou a essa lógica” (MARTINS, 2013, p.23).

datada em 1827 como invenção de Nicéphore Niépce. No entanto, o fato é que a fotografia só se popularizou através da figura de Louis Daguerre e da iniciativa privada francesa, a partir do aparelho criado por ele, conhecido como *daguerreótipo* (precursor das máquinas fotográficas), o que também demonstra o caráter comercial do novo meio.

A imagem passa, então, a ser reproduzida por um aparelho técnico e reforça a ideia de transposição ‘objetiva’ e efeito de real:

A perspectiva foi o pecado original da pintura ocidental. (...) Niepce e Lumière foram seus redentores. A fotografia, ao redimir o barroco, libertou as artes plásticas de sua obsessão pela semelhança. Pois a pintura se esforçava, no fundo em vão, em nos iludir, e esta ilusão era suficiente à arte, enquanto a fotografia e o cinema são descobertas que satisfazem definitivamente, e na sua própria essência, a obsessão de realismo. (BAZIN, apud MENEZES, 1994, p.110).

Não cabe aqui aprofundar a questão da ilusão de realidade e a falsa noção de objetividade que envolve historicamente a imagem técnica, mas sim ressaltar os anseios sociais que a possibilitaram como invenção artística, isso porque tanto a fotografia como o cinema buscaram transpor um caráter puramente técnico.

O cinema, ao libertar a imagem da fixidez da fotografia, inaugura o movimento e, com ele, uma linguagem com características próprias que se distancia paulatinamente do teatro e firma sua autonomia. Tanto que a interpretação clássica do nascimento do cinema feita pelos historiadores franceses – de que este se deu devido à invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière ou mais precisamente, na primeira exibição pública em 1895 - é recusada por alguns estudiosos, os quais defendem que a arte cinematográfica não foi criada por um inventor, mas sim, continua a ser inventada e reinventada a cada filme que propõe novas perspectivas:

O cinema é muito mais uma linguagem do que uma técnica: sua criação teve início alguns anos depois de os irmãos Lumière exibirem os seus filmes na célebre sessão no Café Oriente, isto é, com as primeiras películas dirigidas por cineastas inventivos e originais como o francês Georges Méliès, o norte-americano D.W.Griffith ou o russo Sergei Eisenstein. (LEITE, 2005, p.18).

Da mesma forma que a linguagem, também os usos sociais do cinema foram inventados e reinventados ao longo da história. Nesse sentido, é importante ressaltar que faz parte do próprio desenvolvimento do cinema, da mesma forma que as demais invenções modernas, a filiação ao deslocamento da legitimidade burguesa “de cima para dentro”. Isto é, “a passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso” e que esse “salto contém uma pluralidade de movimentos entre os quais os de mais longo alcance serão a dissolução do

sistema tradicional de diferenças sociais, a constituição das massas em classe e o surgimento de uma nova cultura, de massa” (MARTIN-BARBERO, 2003, p.178).

A concepção de cultura de massa ou a constituição das massas em classe faz parte de um debate muito presente no âmbito da cultura. Como veremos mais adiante, no segundo capítulo, os principais teóricos da Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno e Max Horkheimer, negaram essa noção de cultura de massa a fim de enfatizar a dominação de classe, como uma forma de se contrapor a ideia de *mass culture* (utilizada principalmente nos Estados Unidos) que fazia supor uma sociedade estratificada entre elite e massa, na qual a cultura das massas surgiria como uma criação espontânea (DIAS apud WILLIAMS, 2007, p.431). Esse movimento que se configura ‘de cima para dentro’ ou da “passagem dos dispositivos de submissão aos de consenso” evoca um mecanismo próprio da indústria cultural, termo que mantém a sua atualidade.

Por ora, o que nos vale perceber é essa centralidade que as massas adquirem na formação do cinema e que essa centralidade se conjuga a uma dominação de classe em um contexto no qual a cultura se torna um campo estratégico, seja ideológico seja mercadológico, o que reflete socialmente uma transformação profunda da forma como as pessoas passam a se colocar e perceber o mundo. Walter Benjamin (1987), em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, traduz essa transformação com o conceito de *reprodutibilidade técnica*, o qual, no caso da imagem - e a partir da fotografia, adquire uma eficácia inédita - liberou a mão das responsabilidades artísticas que passaram a ser apreendidas pelo olho.

Essa reprodutibilidade, a qual conquistou mesmo um lugar próprio entre os procedimentos artísticos, correspondeu também a uma perda do *aqui e agora* da obra de arte, a perda de sua *aura*, o que tem a ver com uma espécie de substância viva pertencente à autenticidade de uma coisa, que é, por sua vez, “a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico” (BENJAMIN, 1987, p. 168). Para Benjamin, a reprodução do objeto e a atualização deste diante do espectador resultam em um “violento abalo da tradição” e “se relacionam intimamente com os movimentos de massa, em nossos dias. Seu agente mais poderoso é o cinema” (BENJAMIN, 1987, p.169). Dessa forma, esse abalo da tradição é também demarcado por um aumento no valor de exposição da obra de arte, havendo assim, uma necessidade de que ela seja vista, no caso do cinema:

A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por

exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. (BENJAMIN, 1987, p.172).

É também nesse sentido, como discutiremos no próximo capítulo, que Walter Benjamin situa a emancipação da arte do domínio do ritual, do seu valor de culto, o que pode conferir a ela e ao cinema uma função emancipadora.

Dessa forma, a modernidade é o tempo das massas. Além de o cinema fazer parte de uma reestruturação da percepção e das relações humanas - promovida pelos modos de produção e pelo desenvolvimento do capital-indústria, pelas invenções tecnológicas modernas que se inserem no cotidiano das pessoas -, ele também deve o seu pertencimento a essa cultura do consumo e do espetáculo, da velocidade, das *massas*, do *sempre novo* e da fugacidade de sensações. Para Miriam Hansen (2004), nessa perspectiva das massas ou da formação de público na modernidade, que para ela é tanto produto como vítima do processo de modernização, o cinema vai além de se constituir como apenas mais uma tecnologia de percepção ou transfiguração do ápice de uma lógica de determinado olhar. Pelo menos até o surgimento da televisão, ele foi “o mais singular e expansivo horizonte discursivo no qual os efeitos da modernidade foram refletidos, rejeitados ou negados, transmutados ou negociados” (HANSEN, 2004, p. 409). Aí está o caráter inerentemente social do cinema, nos seus *usos* e na sua potencialidade como meio de compreensão da sociedade e do homem moderno.

Ou seja, a implicação social do cinema se refere a um contexto amplo que envolve uma nova percepção das pessoas sobre o mundo (e sobre elas mesmas no mundo) e um imaginário que surge afinado com a modernidade, com uma nova dinâmica social tanto no âmbito da produção do capital, das vivências, como no da cultura. Esta última, por sua vez, passa a fazer parte de um espaço estratégico da hegemonia de uma classe que se consolida a partir de meados do século XIX e que, paulatinamente, impulsiona o desenvolvimento do cinema como meio técnico (aperfeiçoamento de equipamentos), ideológico (em um apagamento contínuo das diferenças e homogeneização dos gostos) e racional-econômico.

Assim, o cinema como uma invenção tecnológica, materializou mudanças que, a partir da vida social, lhe conferiu sentidos e relações novas, encontrando sua forma nas *formas sociais e culturais* da qual faz parte. O impacto social do cinema na vida e cotidiano das pessoas, no entanto, não pode ser tomado como algo mecânico e direto, ou como uma correlação automática entre a intenção dessa produção racionalizada e uma padronização da recepção por parte dos espectadores. Pois tanto as experiências de recepção como as experiências que envolvem a produção e o pensamento ligado ao cinema são variáveis em termos locais e históricos.

1.2 Sobre mitos e projeções

Nesse sentido, ao partirmos para o estudo das relações sociais e históricas do cinema nacional, objetivamos manter o movimento analítico traçado até aqui que segue dos meios às mediações. “Estamos *situando* os meios no âmbito das mediações, isto é, num processo de transformação cultural que não se inicia nem surge através deles, mas no qual eles passarão a desempenhar um papel importante” (MARTIN-BARBERO, 2003, p.203).

Esse é um pressuposto com o qual também podemos situar um aspecto importante do nosso cinema: talvez provenham daí as interpretações e os debates constantes sobre a historiografia do cinema brasileiro e, conseqüentemente, as relações sociais envolvidas nesse processo. Isso porque a História transforma (e é transformada pelas) as mediações sociais. Tal como as tecnologias materializam relações que são sociais, ao invés de as mesmas relações se materializarem nas tecnologias, ou ainda, as tecnologias não são uma explicação *por si*, da mesma forma, a História não o é. Nela (e dela) participam diversos agentes que acabam por (re) criá-la.

E, no caso da constituição da historiografia clássica do cinema nacional, sempre houve uma confluência do diálogo entre os historiadores, estudiosos e os próprios cineastas. Até porque vários dos primeiros críticos e historiadores do cinema brasileiro eram cineastas (é o caso, por exemplo, de Alex Viany e B. J Duarte). Podemos dizer que havia a partilha de um projeto em comum, o qual envolvia aspectos que marcaram essa historiografia, como o enfoque na produção e valorização dos filmes de ficção, de que falaremos a seguir. Essa *corporação*, como intitula Arthur Autran (2010a), marcou uma definição fundamental do cinema nacional, a de que ele se constituiu por ciclos no decorrer da história, ou ainda, por uma descontinuidade e dificuldade de afirmação:

Todo este rebatimento da noção de ciclo entre os cineastas tornaria possível aduzir que se trata de uma influência do discurso historiográfico construído por críticos e historiadores. No entanto, é bem possível que a noção de ciclo, ao invés de ter surgido em textos dos anos 1950 escritos por críticos e historiadores e depois se dispersado pelo meio cinematográfico como um todo, já fosse uma constante ideológica da corporação, sendo tão somente adotada e retrabalhada pelo discurso historiográfico de maneira acrítica. (AUTRAN, 2010a, p. 118).

Após ter lido um dos textos clássicos da historiografia do cinema nacional, a *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Viany, o cineasta Carlos Diegues criticou essa noção de ‘ciclo’ ou a tendência de perceber a história como “uma sucessão de esperanças e fracassos fechados sobre si mesmos”, o que para ele estagna a produção cinematográfica brasileira em um eterno recomeço e retira-lhe o sentido de *devir*, bem como a possibilidade de

tradição (BERNARDET, 2004, p. 61). Esse enclausuramento de que fala Diegues é o mesmo percebido por Arthur Autran (2010a, p.122), que ressalta o fato de que na forma como os cineastas e historiadores muitas vezes utilizam a noção de ciclo “encontramos a ideia de que com o fim do ciclo se retorna a uma situação de inexistência da produção e de falta de acumulação das experiências”. Noção esta que, para ele, acaba por restringir o trabalho historiográfico e interditar a relação passado e presente do cinema nacional.

Buscaremos problematizar a construção dessa história, ressaltando os meandros nos quais ela foi tecida, meandros que evocam questões culturais e sociais mais amplas. Acredita-se, também, que não é negando a concepção de ciclo por completo que se foge às contradições. O próprio formato de funcionamento do cinema brasileiro, muito pautado em políticas e incentivos governamentais (como falaremos no segundo capítulo), as dinâmicas com o mercado e a dificuldade de encontro com o público, muito contribuíram para essa noção de eterno fracasso, com momentos de produção intensa intercalados por intervalos de morosidade. Ainda que a valorização da produção como critério se vincule basicamente aos filmes ficcionais pela historiografia clássica, o que justificaria a percepção de ‘ciclo’, já que essa historiografia muitas vezes ignorou a presença marcante dos filmes de não ficção no país, acreditamos que a noção de ‘ciclo’ sintetiza uma dificuldade muito presente no cinema nacional, a de determinar uma viabilidade econômica e industrial contínua, regular e independente da produção, exibição e distribuição.

Dessa forma, ao passo que se faz necessário negar a percepção de ciclo fechado em si, o qual paralisa o antes e o *de vir*, cremos que os diversos momentos de aquecimento e arrefecimento presentes na história do cinema brasileiro fornece uma trilha fundamental, a de que tais momentos fazem menção a um dado concreto das formas de (re)produção e consumo do cinema nacional. Dessa maneira, aqui, tomamos por caminho definir esses diversos momentos como um trajeto inicial possível para a busca de compreensão do nosso cinema, cuja periodização é arbitrária e consciente das continuidades e discontinuidades que configuram uma única história, cujas cenas e sequências se confundem e mantêm entre si um elo essencial, ou melhor, configuram-se como um *processo*.

No sentido, então, de problematizar a construção da historiografia do cinema no país, o próprio marco inaugural dessa narrativa, encontrado em dois clássicos – o primeiro já citado, *Introdução ao cinema brasileiro* (1959), de Alex Vianny, no capítulo “De como o rapazinho se fez homem” e *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, de Paulo Emílio Salles Gomes, no capítulo “Pequeno cinema antigo” - acabou se tornando um verdadeiro mito fundador, de acordo com Jean-Claude Bernardet (2004).

A data reconhecida entre os estudiosos como sendo a do nascimento do cinema brasileiro é o dia 19 de junho de 1898. Nesse dia, Alfonso Segreto, irmão de Paschoal Segreto, um exibidor bem-sucedido do Rio de Janeiro e dono do salão *Paris no Rio*, retornava da Europa, de onde, a pedido deste último, havia ido comprar equipamento e material virgem para tomar “vistas” do Brasil. Ainda a bordo do paquete francês “Brésil”, armou a sua “máquina-de-tomada-de-vistas” no convés e filmou fortalezas e navios de guerra ancorados na Bahía da Guanabara.

A fim de traçar novos recortes na abordagem da historiografia cinematográfica nacional, Jean-Claude Bernardet investiga o que levou os historiadores nos anos 1960, de maneira geral (explícita ou implicitamente), a aceitar essa data – 19 de junho de 1898 – como sendo a do nascimento do cinema nacional. Além de Paulo Emilio Salles Gomes e Alex Viany, são exemplos também os pesquisadores Vicente de Paula Araújo e Jurandir Passos Noronha.

Nascimento que, como ressalta Bernardet, não deixa de ser estranho, já que se trata de um italiano (radicado no Brasil), com equipamento e material sensível europeus, filmando em território francês (o *Paquete Brésil*), um filme brasileiro. A procura por um marco inaugural, ainda que o termo ‘nascimento’ não estivesse expreso, não é exclusividade do Brasil e já era busca recorrente entre autores europeus, tais como Georges Sadoul, Jean Mirtry ou Roman Gubern. Não apenas coincide a discussão em torno dos primórdios do cinema, como também a sua descoberta, já que a novidade não custa a desembarcar no país:

A novidade cinematográfica chegou cedo ao Brasil, e só não chegou antes devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente a cada verão. Os aparelhos de projeção exibidos ao público europeu e americano no inverno de 1895-1896 começam a chegar ao Rio de Janeiro em meio deste último ano, durante o saudável inverno tropical. No ano seguinte, a novidade foi apresentada inúmeras vezes nos centros de diversão da capital, e em algumas outras cidades. Em 1898, foram realizadas as primeiras filmagens no Brasil. (GOMES, 1996, p.8).

Enquanto na Europa falava-se do nascimento do *cinema*, no Brasil, os historiadores discutiam o nascimento do *cinema nacional*. O acréscimo do adjetivo não era uma simples adaptação da discussão histórica para as fronteiras locais, aqui ela se refere a uma característica social constituidora da identidade. O envolvimento da elite com o progresso que vigorava na Europa não se dava apenas em termos de equiparação técnica, mas também em termos de imaginário. O cinema feito lá e que logo chegou ao Brasil evoca a própria dinâmica social, pautada na condição colonial sob a qual o país foi edificado, relação esta que é “reflexa e contraditória” e cuja história foi feita de “empatias e antipatias” (BOSI,

1992, p. 30). A pressa das elites em trazer a novidade para o país e depois em ‘tomar vistas’, e a definição dos estudiosos de um marco inaugural, reflete o fato de que a sociedade brasileira, mais propriamente, a elite, buscava se equiparar (evoluir, progredir e civilizar o país) e ao mesmo tempo se distinguir (ao reivindicar para si uma identidade ‘nacional’):

Encontrar o nascimento “verdadeiro” seria uma afirmação de autenticidade que se contraporía ao nascimento “outorgado” pelos colonizadores, (...). Com um nascimento seguramente estabelecido e escolhido por elas, as elites tentam enfrentar as incertezas da identidade. (BERNARDET, 2004, p. 22).

Nesse sentido, é possível apontar uma consonância presente entre a literatura e o cinema, que reforça esse dado social. Tanto um quanto o outro foram fortemente marcados na determinação das suas origens pela influência estrangeira. Como vimos no cinema, não apenas pelo fato de Afonso Segreto, “o primeiro nome do cinema brasileiro” (GOMES, 1996, p. 23), ter sido um italiano, assim como os primeiros produtores de filmes no Brasil, mas pela própria adjetivação ‘cinema nacional’, ou ainda, pela inquietação em relação à identidade, a busca de um nascimento próprio e não determinado exteriormente.

Também na literatura, esse é um traço fundamental. O surgimento de uma literatura brasileira se liga invariavelmente à questão da adequação da literatura portuguesa às condições da colônia, já que os “homens que escrevem aqui durante todo o período colonial são, ou formados em Portugal, ou formados ‘à portuguesa’” (CANDIDO, 2006, p. 100). É apenas no século XIX que surgirão os primeiros escritores formados aqui. Momento que coincide com a repercussão do Romantismo Europeu (XVIII) no Brasil, cuja principal característica sedimentou a literatura brasileira: a descrição da paisagem como retrato do país. A elite brasileira logo se apropriou desse aspecto, a fim de dar cores nacionais ou construir uma ‘paisagem nacional’ que amparasse o Estado recém independente. Forma-se, assim, uma literatura que visa exprimir o sentimento nacional como “justificativa da atividade criadora; como critério de dignidade do escritor; como recurso para atrair o leitor e, finalmente, como valores a transmitir” (CANDIDO, 2006, p.90).

Outro fator essencial proveniente desse mito do marco inaugural do cinema nacional repercutiu e marcou de forma contundente todas as suas esferas, desde os estudiosos, cineastas, até o público. Se os pesquisadores franceses, ao conferir o nascimento do cinema - a data de 28 de dezembro de 1895 como o dia do nascimento do cinema, na famosa sessão do Salão do Grand Café de Paris, promovida pelos irmãos Lumière – utilizaram como critério o espetáculo, ou seja, consideraram a primeira sessão pública paga que obteve êxito da história; no Brasil, o critério se pautou essencialmente pela gravação de imagens da Guanabara.

Isso revela uma característica peculiar do nosso cinema: a ideia de que ele se configura basicamente pela produção de filmes, em detrimento da distribuição. Concepção esta que orientou, inclusive, as negociações e reivindicações da produção cinematográfica nacional diante do Estado, o que será tratado mais adiante. Sidney Ferreira Leite (2005) argumenta que essa desvalorização da comercialização dos filmes, bem como encarar a recepção dos espectadores como um fator secundário revela duas coisas. Por um lado “uma certa reação à premissa de que o cinema é uma indústria e, por outro, sugere a apologia da definição do cinema como fundamentalmente a realização de filmes”, além de conter um dos elementos estruturais para a compreensão das dificuldades de consolidação da indústria cinematográfica no Brasil: a incomunicabilidade entre produtores e espectadores (LEITE, 2005, p.23).

A valorização da produção pode repercutir socialmente implicações diferentes. Por exemplo, se entre os cinemanovistas poderia indicar a recusa a um cinema-mercado, essa recusa, como veremos, também implicou um distanciamento do público subalterno, com o qual os cineastas do movimento buscavam emparelhamento em um contexto político/histórico específico. Por outro lado, a ambição do projeto industrial assumido pela Vera Cruz, pautado na produção aos moldes dos grandes estúdios, emaranhou-se nas próprias amarras do sistema industrial, entre eles, a distribuição e exibição, problemas que inviabilizaram o projeto. O fato é que um critério predominante no aspecto social é o distanciamento entre os produtores de cinema e o público brasileiro. Distanciamento reforçado, ainda, pela preponderância quantitativa e afinidade do espectador em relação ao produto estrangeiro.

1.2.1 Da curta euforia à crescente presença estrangeira

No começo do século XX, no entanto, o cinema brasileiro viveu um período em que essa predominância estrangeira não havia se completado totalmente, apesar de em seus primeiros anos a produção ter demorado para se estabelecer no país, como relata Paulo Emilio S. Gomes:

Os dez primeiros anos de cinema no Brasil são paupérrimos. As salas fixas de projeção são poucas, e praticamente limitadas a Rio e São Paulo, sendo que os numerosos cinemas ambulantes não alteravam muito a fisionomia de um mercado de pouca significação. (GOMES, 1996, p. 23).

A partir de 1907, o crescimento das salas de exibição e o aumento do comércio cinematográfico estimularam o florescimento da produção, o que marcou uma fase intitulada pelos estudiosos do cinema brasileiro de *Belle Époque* ou a “Era de Ouro”:

Seguindo a trilha aberta pelo pioneiro Paschoal Segreto, alguns dos novos empresários cinematográficos procuraram se dedicar simultaneamente à importação, exibição e produção de filmes. [...] Tal entrosamento entre o comércio de exibição cinematográfica e a fabricação de filmes explica a singular vitalidade do cinema brasileiro entre 1908 e 1911. (GOMES, 1996, p. 24).

Entre 1908 e 1911, estudiosos apontam, a exemplo de Paulo Emílio no trecho acima, para a existência de uma consolidação entre exibição e produção, feita geralmente pelos próprios donos de salas de exibição. Nessa fase, são produzidos 963 títulos, dos quais “grande parte era de curta-metragem (768), vários deles documentários, tomadas de vista, e um quarto de ficção (240)”² (SIMIS, 2008, p.72). Alguns situam como sendo o primeiro filme de ficção *Os Estranguladores*, outros apontam *Nhô Anastácio Chegou de Viagem*, ambos de 1908, e que marcaram duas temáticas com grande sucesso na época, filmes policiais e filmes sobre a figura do ‘matuto’ – repetidos também nas décadas seguintes (MATOS; VASCONCELOS, 2012, p.118).

O primeiro filão explorado pelos investidores do cinema nacional foi o presente em *Os Estranguladores* - ligado aos ‘grandes assassinatos’, geralmente pautados em crimes de repercussão - que alcançou um grande êxito, com 800 exibições em dois meses. Também é marcante a presença de filmes falantes e cantantes que usavam uma dublagem de atores e cantores posicionados atrás da tela, os quais sincronizavam a fala com a projeção. Além dos gêneros já citados, outros gêneros também tinham espaço: filmes históricos, comédias, religiosos e filmes-revista.

No entanto, de acordo com Paulo Emilio Gomes, essa fase promissora foi sufocada, sobretudo, pela invasão e concorrência estrangeira, tanto que, em 1912, apenas um filme de ficção ou posado foi produzido. Assim, Paulo Emilio Gomes sugere que essa ‘singular vitalidade’ encontrada na Idade do Ouro deveria ser buscada: “será preciso reconquistar, em modernos termos industriais, a harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910” (GOMES, 1996, p.83).

² Alguns exemplos: *Os capadócijs da Cidade Nova* (1908), *A viúva alegre* (1909), *A gueixa* (1909) e *Sonho de valsa* (1910). (LEITE, 2005, p. 24).

Essa interpretação da fase conhecida por *Belle Époque* do cinema brasileiro, feita por Paulo Emílio S. Gomes, na tríade³ publicada nas décadas de 1960 e 1970, como revela Julierme Morais (2010), constituiu-se em uma teia interpretativa que influenciou toda a historiografia clássica e ainda se manifesta presente: “sua tese central de harmonia de interesses entre produção cinematográfica e mercado distribuidor-exibidor, assim como a necessidade utópica de sua reconquista continua amplamente difundida” (MORAIS, 2010, p.11). Para o pesquisador, a Bela Époque do cinema brasileiro tornou-se um conceito “cristalizado”. Jean-Claude Bernardet, em *Historiografia Clássica do cinema brasileiro*⁴, critica o conceito de Paulo Emilio, no qual julga presente uma visão mítica, segundo a qual ao sugerir a necessidade de reconquistar a ‘harmoniosa situação que existiu no Brasil de 1910’, cria um tempo primitivo tomado como ideal (BERNARDET, 2004, p. 36).

Em relação a esse debate que envolve a historiografia, sem dúvida o questionamento crítico é fundamental, a fim de destituir uma visão utópica e ampliar os fatores determinantes que envolveram o período. No entanto, é preciso aqui atentar para as questões sociais envolvidas nesse contexto. Nessa fase, o fato de os exibidores serem importadores do filme estrangeiro e produtores domésticos era uma prática favorecida tanto pelo caráter ainda artesanal do cinema nacional, como pelo fato de que nesse momento o cinema industrial americano ainda estava em vias de se afirmar completamente. Além de que, outro aspecto a se problematizar a respeito dessa visão mítica que envolve uma solidariedade presente no período é o fato de que, de maneira geral, essa ‘harmonia’ envolvia basicamente um único agente (o exibidor/produtor), os quais eram os donos das salas de exibição (um exemplo é o famoso empresário exibidor Francisco Serrador), não havendo, assim, uma solidariedade baseada na pluralidade de agentes ligados à produção e exibição.

Singularmente, a efervescência de um cinema de aspectos artesanais apresentou uma característica própria ao cinema industrial, já que os filmes que abordavam assuntos de interesse urbanos se tornaram sucessos de bilheteria, “sendo de anotar que o público assim conquistado incluía a *intelligentsia* que circulava pela Rua do Ouvidor e pela recém-inaugurada Avenida Central” (GOMES, 1996, p. 91). Paulo Emílio atribuiu o sucesso de público desses filmes, que apresentavam uma baixa qualidade técnica, ao gosto desse espectador, em um momento em que ele era “ainda ingênuo, não iniciado no gosto pelo

³ *Panorama do cinema brasileiro:1896/1966; Pequeno cinema antigo; Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Textos reunidos em *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (GOMES, 1996).

⁴ Julierme Morais (2010, p. 5) aponta que em *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, de 1979, momento em que Jean-Claude Bernardet ainda não mostrava desconforto com a perspectiva histórica de Paulo Emílio, também reproduz a interpretação recorrente.

acabamento de um produto cujo consumo apenas começara” (GOMES, 1996, p.91). Além disso, os temas ligados ao universo urbano e a fatos do cotidiano das cidades, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo, também refletiram o sucesso de público e o próprio ambiente em que essas películas foram feitas.

Depois desse período de otimismo, no entanto,

[...] por volta de 1914, houve um declínio da produção nacional de filmes virgens, dada a alta no câmbio, a crise enfrentada pelo setor exibidor, em parte também produtor e, principalmente, pelo fato de que Hollywood já ensaiava a grande revolução econômica do cinema americano, a qual traria consequências para países como o Brasil. (SIMIS, 2008, p.73).

O país se mostrou um mercado promissor para as películas estrangeiras, presença constante e determinante para compreender a própria história e reverberação social do cinema brasileiro. Esse período de 1907-1911, conhecido como a época de ouro do nosso cinema - quando se estruturavam circuitos de exibição no Rio e em São Paulo e se percebia um aumento considerável da produção – acaba por desmoronar diante do comércio internacional de filmes que vai se fortalecendo.

É nesse momento que se instalam e se estabilizam os monopólios na área cinematográfica, os quais de forma majoritária se situam nos Estados Unidos. O começo do século XX é o momento em que as *majors companies* tomam vulto e passam a controlar sistematicamente o processo de produção, distribuição e exibição, o que tornou a concorrência com os pequenos produtores e distribuidores brasileiros impossível, da mesma forma que viabilizou os grandes estúdios, a exemplo de Hollywood (LEITE, 2005, p.24).

Tanto que até a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) o domínio do mercado nacional é europeu: França, Itália, Alemanha, Suécia e Dinamarca. “Após a guerra, com o enfraquecimento das cinematografias européias, é a vez dos Estados Unidos, que se instalam e até hoje continuam instalados” (BERNARDET, 2009, p. 22). E essa importância é coincidente com o poder que os Estados Unidos adquirem no cenário mundial.

Um aspecto fundamental em relação à presença do filme norte americano no país envolve uma articulação entre dois planos: “daquilo que os meios reproduzem – um estilo de vida peculiar – e daquilo que produzem – uma gramática de produção com que os meios universalizam um modo de viver” (BARBERO, 2003, p. 206). Ou seja, esses dois planos se articulam e se projetam um no outro: produção/reprodução e estilo de vida/gramática. Fatores que, sem dúvida, são fundamentais para compreender os efeitos, seja no que se refere aos costumes, seja na própria forma de produzir cinema comercial no país. Paulo Emílio afirma que, com exceção do estrato mais pobre da população, sem acesso ao

cinema, a “impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados [...] que adquiriu uma qualidade de coisa nossa, na linha de que *nada nos é estrangeiro pois tudo o é*. (GOMES, 1996, p. 93, grifo nosso).

Vale ressaltar que, enquanto o mercado estrangeiro lotava o país de filmes de ficção - que era a principal matriz da indústria cinematográfica, e, a esses produtores não interessavam os assuntos locais – desenvolve-se no país uma produção significativa de documentários (ou “naturais” como eram conhecidos) e de cinejornais.

Naturais e cinejornais abordam assuntos locais, o futebol, o carnaval, as quermesses, a melhoria das rodovias, as inaugurações, as vantagens de uma fazenda ou de alguma fábrica quando os donos querem valorizar seu nome, uma figura política, alguns grandes acontecimentos políticos, a revolução de 1924, de 1930, sempre apresentados do ponto de vista de quem fica no poder. (BERNARDET, 2009, p. 38).

Ou seja, ainda que a própria cinematografia brasileira privilegie a produção de filmes de ficção, esse tipo de “filmes de enredo” “era o sonho, o desejo, a vontade, mas era a realidade dos outros” (BERNARDET, 2009, p.43), pois a realidade mais sólida apontava para os naturais, os cinejornais. “Indiscutivelmente, o que sustenta a produção brasileira nas primeiras décadas do século são esses filmes, não os de ficção” (BERNARDET, 2009, p. 38). A ‘realidade dos outros’ e a valorização do filme de ficção aponta para uma característica social brasileira já citada a despeito de uma relação ambígua com o *outro* ou ainda com o estrangeiro, na qual o espelhamento muitas vezes é buscado em dessincronia com o contexto local.

1.2.2 O interior vai ao cinema

Também os ‘Ciclos Regionais’, como intitulou a historiografia, foram um fenômeno da década de 1920, baseado na valorização do filme de ficção. Para Arthur Autran (2010a), a noção de ‘ciclos regionais’, apesar de ter contribuído para a ampliação do campo da historiografia do cinema brasileiro, atualmente está esgotada. Isso porque os filmes de não-ficção colocam em cheque essa noção, pois se nos anos 1920 foram produzidos poucos filmes de ficção, “os cine-jornais, os documentários, os institucionais, os filmes de família eram produzidos de forma contínua ao longo desta década e mesmo posteriormente” (AUTRAN, 2010a, p.121).

Essa crítica se coloca em oposição à percepção de que os ciclos regionais, como descritos por Sidney Leite, “se caracterizaram por uma concentração episódica de

produções em determinadas cidades do país” (LEITE, 2005, p. 33), o que lhe confere um caráter efêmero⁵. Uma percepção na qual “pouco espaço é dado aos filmes “naturais” (...) e a outras esferas da atividade cinematográfica, como o mercado exibidor e a atividade crítica⁶” (ARAÚJO, 2008, p. 261). O fato é que algumas cidades contribuíram com a atividade cinematográfica brasileira nesse momento, antes concentrada no Rio e em São Paulo. São exemplos, Minas Gerais, Cataguases, que revelou Humberto Mauro (importante cineasta nacional até pelo menos os anos 1960), Barbacena, Campinas, Ouro Fino, Guaranésia e Manaus. Além do chamado Ciclo do Recife, o qual, vale destacar, tanto pela amplitude que obteve na época, como pelos objetivos da presente pesquisa, que enfoca justamente o cinema a partir do Nordeste, do qual Pernambuco, contemporaneamente, participa de forma ativa.

No Recife, o ciclo envolveu um grupo amplo de profissionais: jornalistas, artesãos, atletas, músicos, atores. Os fundadores foram o ourives Édson Chagas e o gravador Gentil Roiz. Tinham como centro a produtora Aurora Filme, fundada em 1923. Foi o ciclo de maior duração (1922-1931), que resultou na produção de 13 filmes de ficção e vários documentários. Para Luciana Araújo⁷, “em 1930, encerra-se a produção de filmes de enredo do Ciclo, em meio à consolidação do cinema sonoro, às dificuldades na exibição dos filmes locais e ao conturbado momento político e econômico pelos quais passava o país”.

Os filmes eram em geral uma conjugação da estética hollywoodiana com dados regionais. Isso porque na sociedade do Recife da época, como afirma ainda Luciana Araújo⁸, “convivem com particular intensidade as ambições de modernidade e desejo de manter as tradições”. Um exemplo do embate entre tradição e modernidade presente na época foi o filme *Aitaré da Praia* que conta “a história de amor entre o pescador Aitaré e a jovem Cora, contrariada pela mãe da moça que apóia Traíra, inimigo do herói, explorava também a beleza das praias de Pernambuco e ambientes da alta sociedade do Recife”⁹.

⁵ Em contraposição, Artur Autran sugere que “como resposta contemporânea à noção de ciclo regional, afigura-se mais rico pensar em diferentes pólos cuja produção ou foi caracterizada por um conjunto de filmes feitos em alguns poucos anos – parece ser o caso de Guaranésia, Pouso Alegre ou Cataguases, mas esta hipótese tem de ser submetida ao aprofundamento dos estudos filmográficos – ou pela realização contínua de filmes de não-ficção entremeada por vezes por experiências no campo da ficção – Porto Alegre, Curitiba, Recife e Manaus. O que se deve ressaltar é a ideia de continuidade e não de interrupção abrupta, sendo de esperar em cada caso diferentes periodizações” (2010, p.122).

⁶ O artigo de Luciana Corrêa de Araújo (2008) atenta para esse aspecto, ao analisar a produção crítica que se afirma entre os anos 1929 e 1930 nos jornais do Recife *A Província e Jornal do Commercio*.

⁷ Apud MONTELEONE, Joana. A Hollywood de Pernambuco. Pesquisa **FAPESP**. Edição 100 - Junho de 2004. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/06/01/a-hollywood-de-pernambuco/>>. Acesso em: 20. Jun. 2013.

⁸ Idem.

⁹ In: FIGUERÔA, Alexandre. Ciclo do Recife. **Revista Continente Online**. Abril de 2001. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/142.html>>. Acessado em: 22. Jun. 2013.

Assim, podemos concluir que os chamados ciclos regionais ou produções fora do eixo Rio-São Paulo são características mesmas do cinema nacional, e que “apesar de a concentração carioca e paulista ter dominado a produção brasileira, a existência de produção fora deste eixo tem sido uma constante, com momentos mais ou menos intensos” (BERNARDET, 2004, p.57). Além do mais, no que se refere ao ciclo do Recife, vemos que desde a década de 1920 já se constitui uma produção contínua, um pólo tanto de público como de discussão do cinema brasileiro em Pernambuco, ou ainda, uma consciência cinematográfica - marcada socialmente pela discussão em torno da tradição e modernidade - que reflete hoje a consolidação dessa produção no cenário nacional.

De maneira geral, podemos afirmar que o cinema brasileiro nos seus primeiros anos buscou, tal como a sociedade brasileira, marcar o passo com a corrente modernização do começo do século XX. A *Era de Ouro* - no momento em que o mercado nacional estava mais arejado dos filmes estrangeiros que vieram a se impor posteriormente – próspera em termos de produção e público, foi demarcada pela nascente aspiração a um cinema industrial (ainda que realizado artesanalmente), pautado na variação de gêneros, nos filões do mercado, na novidade. E nesses primeiros anos, tanto no eixo Rio/São Paulo como no Ciclo do Recife, já notamos uma tensão inescapável, inerente a esse movimento, entre tradição e modernidade, ou ainda, entre o ‘fora’ e o ‘dentro’, ‘local’ e ‘estrangeiro’. Evidente no sucesso de filmes como o dos grandes assassinatos (uma leitura do gênero policial vinculado a um acontecimento local), de filmes sobre o matuto (do homem interiorano, de valores tradicionais, que chega à cidade grande), nas produções de Recife que conjugavam as paisagens regionais a um enredo romântico ligado à elite, etc. Podemos supor que o cinema se torna no país uma expressão do anseio social de filiação às grandes invenções modernas, à urbanização e aos valores ligados à ideia de civilidade e avanço.

1.3. Cinema Novo em tempo de euforia

Após a fase áurea, diante de uma produção que encontra dificuldades para afirmar-se no começo do século XX em um cenário ocupado pelas amarras do cinema estrangeiro, delineiam-se no país nas décadas de 1930, 1940 e 1950 projetos que tinham a intenção de estabelecer o cinema nacional no mercado, ou melhor, torná-lo um modelo industrial de cinema, como o foram a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz. As propostas se aliavam à adoção do padrão vigente, mais propriamente do estilo hollywoodiano, que supunha

a produção baseada em grandes estúdios, qualidade técnica, diversificação de gêneros e formação de estrelas no quadro dos atores. Elementos considerados essenciais para atrair o público.

No entanto, esse modelo dos estúdios mostrou-se inviável no país naquele momento. A intenção da cópia da estética e narrativa de Hollywood não atingiu senão um modelo instável e *fora de lugar*, para utilizar o termo cunhado por Roberto Schwarz (2000), ou seja, formas e ideias transplantadas, que adquirem no lugar a que são destinadas novas ou outras formas e funções. O cinema buscado, ou aquele de requinte, rigor técnico e industrial, acabou suplantado por uma inviabilidade latente e se desdobrou aqui em estilo diverso do idealizado: um cinema viável e de alcance popular, demonstrado pelo apelo das “chanchadas”.

É importante sublinhar que a tentativa em estabelecer um cinema industrial no país, de grandes estúdios, e o mimetismo do cinema americano presente nessas produções também manifesta uma ‘ordem da atualidade’, marcada pelo esforço em tomar parte desse modelo industrial hegemônico. Para além de uma relação industrial, há, simultaneamente, uma relação cultural e social referente aos filmes importados. O que corrobora com a afirmação de Jean-Claude Bernardet (2009, p.101), de que “seria errôneo pensar que a atitude mimética representa sempre uma forma de cinismo, de oportunismo, uma deliberação consciente para fisgar o público”, pois, segundo ele, havia de fato uma admiração por parte dos cineastas brasileiros pelo modelo estrangeiro, tido como sofisticado e avançado.

É nesse contexto de inviabilidade em sedimentar um cinema “clássico” no país e, mais precisamente, com a falência da Vera Cruz, em meados da década de 1950, que o cinema brasileiro vê surgir, entre o final dos anos 1950 e se desenvolver até meados dos anos 1970, novas propostas afinadas a uma percepção política, social e histórica do cinema. A postura de ‘se enquadrar’ nos padrões industriais (ou de negar o nosso estado de subdesenvolvimento) passa a ser a de crítica veemente a esses padrões, a partir de uma consciência da própria situação de atraso do país. Posicionamentos configurados em um quadro complexo de traduções estéticas e políticas manifestadas pelo Cinema Novo e pelo Cinema Marginal.

O Cinema Novo foi um movimento formado por diversos cineastas que compartilhavam uma determinada concepção de nacional-popular, em vista de um cinema revolucionário, cujo momento mais adensado se manifestou no começo dos anos 1960 e que se manteve (com modificações ao longo do tempo) até a década de 1970. Já o Cinema Marginal, sem o vínculo com os ideais do nacional-popular do Cinema Novo, vinculava-se à

crítica social sob outra perspectiva, a da ironia e da paródia ácida; surgido no momento de maior censura do Estado militar, teve uma curta duração como um movimento de grupo, do final dos anos 1960 ao começo dos anos 1970. Havia em ambos, no entanto, uma matriz moderna comum que se contrapunha ao cinema clássico, a partir de uma estratégia de produção independente. Baseados em uma convergência entre uma *política dos autores* - filmes de baixo orçamento e inovação de linguagem - em oposição direta ao cinema industrial, apresentaram características próprias de um cinema moderno, cujos temas e problemas passam a sintonizar a questão social do país de diversas maneiras.

A fome – do termo *estética da fome*, criado por Glauber Rocha para designar o estilo do Cinema Novo - demarca uma ‘maneira de dizer’ ao invés de um tema. Ela se instala na textura, na cor, na forma dos filmes. Essa metáfora, no entanto, mais do que designar um estilo (que faz menção a uma reconfiguração do próprio cineasta em relação à escassez de recursos) inaugura uma nova forma de encarar a sociedade (e a própria produção cinematográfica, a qual nesse momento se vinculava ativamente a uma dada percepção de sociedade). Dessa forma, esse estilo que retira da falta a sua própria expressão se refere, mais do que a uma configuração estética, a uma mudança considerável da ideia de cultura popular no país - que por sua vez sugere uma nova configuração social - presente desde os anos 1950, e que marcou esse momento de efervescência no qual o Cinema Novo se inseriu. Isso porque o movimento surge como parte de um contexto mais amplo, como afirmou Paulo Emílio:

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente (...) foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional. (GOMES, 1996, p. 100).

E essa corrente ou contexto mais amplo se vinculou a uma postura voltada para a cultura popular:

Basicamente, foi este desejo de participação social e política, e a convicção de que a atividade cultural era uma forma importante de participação, o que conduziu os jovens que se interessavam por arte e cultura em geral, e pelo cinema em especial, à participação nos movimentos de cultura popular. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 136).

A *estética da fome* nesse contexto pressupunha, então, uma ação política conscientizadora, a partir da própria condição do subdesenvolvimento, junto às classes populares que tomariam para si a centralidade das decisões e dos rumos do país. Ou seja, o cinema popular visava se dirigir ao povo e não apenas se tornar uma expressão dele:

O que se buscava, pois, através da cultura popular, era levar às classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a “autêntica” cultura brasileira se exprimiria na sua relação com povo-nação. (ORTIZ, 2006, p.162).

Em resumo, a *estética da fome* “coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática” (XAVIER, 1983, p.9) e, ao fazê-lo, atribui uma função nova ao cinema, a de sua implicação social, tanto junto às classes subalternas, como junto à sociedade de um modo geral - e em um sentido reflexivo - em relação ao próprio cinema. Ou seja, o que era impossibilidade (a condição de subdesenvolvimento) passa a atuar como uma potencialidade (política e estética), a partir da arte que previa uma ação social.

Diversos fatores adensaram o Cinema Novo como movimento intelectual e artístico. O filme de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* (1955) – o qual apresentou uma tentativa de tornar o cinema um veículo para discutir a realidade social e suas contradições no país - funcionou como uma síntese das aspirações e inspiração para o Cinema Novo que se afirmaria no final da década de 1950. Além disso, Glauber Rocha, ao publicar em 1963, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, no qual busca esclarecer os princípios cinemanovistas, também aponta o cinema de Humberto Mauro dos anos 1920, o qual se conferia uma filiação tanto em relação à perspectiva nacional-popular como em relação a uma estratégia de produção, já que era realizado com poucos recursos na cidade de Cataguases. Para Jean-Claude Bernardet, de certa forma, Glauber Rocha inventa tradições, o que se explica pelo fato de que:

O Cinema Novo me parece ter sentido agudamente essa falta de raízes cinematográficas brasileiras. Ele tinha raízes na produção e teorização dos anos 1950 – *Rio quarenta graus*, os congressos -, mas precisava de raízes mais fundas, não tão imediatas, e me parece ter sido esse o papel atribuído a Humberto Mauro. (BERNARDET, 2009, p.99).

Além desses fatores, também houve outros que influenciaram os cinemanovistas. O efeito do neo-realismo italiano¹⁰ no país também foi imenso, já que demonstrou um cinema possível e consciente politicamente, em um contexto de miséria social de um país arrasado pela Segunda Guerra, uma produção artesanal, de baixo custo e fora dos estúdios. Além do mais, o movimento cinematográfico francês da *nouvelle vague* também inspirou os cineastas brasileiros do período; isso se reflete na política dos autores, na profusão

¹⁰ Um dos maiores exemplos do movimento neo-realista é o filme *Ladrões de bicicleta*, do diretor Vittorio de Sica, 1948.

das filmagens, bem como na estética inovadora. Afora esses aspectos, o cinema era pensado em diversos espaços, nos cineclubes e Centros Populares de Cultura da UNE (CPC's) e em congressos que visavam pensar e viabilizar o cinema nacional.

Nesse sentido, podemos fazer algumas ressalvas sobre esse quadro geral de influências para o Cinema Novo, o que também revela a emergência de novas ações relacionadas ao cinema brasileiro, como, por exemplo, a afinidade entre teoria e prática a que se propunham os cineastas. Pensar sobre a prática cinematográfica a partir dos que produziam cinema era uma preocupação nova e presente entre os cinemanovistas, como revela o depoimento de Leon Hirszman:

O problema que nós temos pela frente, acredito, é a consciência e a consequência (nessa teoria e prática) frente à criação de uma arte de caráter revolucionário, inconformista, transformando a sociedade brasileira em termos brasileiros e, fundamentalmente, em terras brasileiras [...]. (apud NEVES, 1966, p.48).

As influências do cinema europeu (*neo-realismo* e *nouvelle vague*) e também dos cinemas presentes no Terceiro Mundo, foram assumidas não sem questionamentos, já que o movimento de conotação nacionalista se contrapunha à cópia e imitação dos modelos estrangeiros. No entanto, Alex Viany sintetiza a posição assumida de que nacionalismo não é isolacionismo: “Não podemos fingir que não vivemos no mundo, e de fora não devemos aceitar tudo o que nos possa ser útil. Mas, como se sabe, só muito raramente nos é dado o direito de opção sobre as importações que nos são impostas” (apud GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 208).

Ou seja, assumiam-se essas influências a partir da chave da opção ao invés da imposição, diante do fato de que as ‘coisas nossas’ que deveriam ser mostradas também faziam parte de uma representação de fórmulas universais:

O cinema novo pode ser visto, assim, como um *statement* sobre o cosmopolitismo de duas vias: primeiro, como interpretação latino-americana das últimas tendências estéticas européias (cosmopolitismo “à moda antiga”), [...], segundo, como negação desse cosmopolitismo tradicional onde existe um *centro* metropolitano definindo o que os povos subalternos devem fazer. (PRYSTHON, 2002, p. 166).

Essas considerações relacionadas aos inúmeros fatores que impulsionaram o Cinema Novo revelam que pensar e produzir cinema nesse momento histórico foi além de uma inovação estética, mas previa uma atuação política e uma implicação social. Enfim, vigorava uma partilha de valores e expectativas que não era exclusiva do cinema, mas adentrava outras esferas da intelectualidade brasileira, e estavam ligados a uma experiência

comum, ainda que de múltiplas faces. Havia, enfim, um sentimento de transformação, como revelam as expectativas pessoais de Leon Hirsman:

O problema que eu enfrento como realizador, como ser vivente de mais de 60 anos que eu talvez ainda tenha pela frente, é dar na medida do meu possível, alguma coisa para mudar essa situação que encontrei quando nasci. Não há nada além disso. Nada e Nada [...]. Este problema pode não se situar no plano da consciência, mas eu espero que se situe no plano do sentimento..." (apud NEVES, 1966, p. 47).

Para compreender essa dinâmica social/histórica/política da qual o Cinema Novo tomou parte, ainda que de forma sintética, faz-se necessário mapear o que movia essa percepção e/ou concepção de mundo que previa uma revolução iminente, nacional-democrática ou socialista - a qual transformaria a sociedade brasileira, conferindo ao povo ou às classes subalternas o poder de decisão do destino do país, restrito às classes dominantes no sistema capitalista de produção - ambientada entre os intelectuais àquela época. Nesse contexto, o que variava, de acordo com Miliandre Garcia de Souza (2002), eram as estratégias assumidas por cada linguagem, artista e intelectual na busca de novos espaços de atuação e possibilidades de produção. "E o exercício de pensar a função social da arte contribuiu para o posicionamento de cada protagonista em particular, frente às questões que emergiram do debate estético e cultural travado no período" (SOUZA, 2002, p.95). Ou seja, diante da multiplicidade do momento, houve um exercício compartilhado de pensar e atuar em torno da função social da arte como emancipação dos *de baixo*.

Aqui, vale atentarmos para uma disposição metodológica desta pesquisa, a qual também será fundamental mais adiante, no mapeamento do tempo/espaço ou cronotopo contemporâneo nos filmes. A partir dos anos 1960, em diversas áreas do conhecimento, o que ficou conhecido como pós-modernidade se acentua como modo de vida e pensamento social. Fredric Jameson (1985) define essa nova forma de encarar o mundo como algo que não surgiu por si, mas que surgiu em oposição ao modernismo. Implicou em linhas gerais na declaração da morte de um sujeito individualizado, único e integral a favor de um sujeito fragmentário, fluido e de identidades múltiplas; e do chamado 'fim da história' e das grandes narrativas ou das narrativas totalizantes. Jameson (1985, p.26) correlaciona o pós-moderno e esse novo tipo de vida social à emergência de uma nova ordem econômica, conhecida como sociedade de consumo e capitalismo multinacional (que emergiu a partir da Segunda Guerra). Ou seja, ele analisa o pós-moderno não apenas como o surgimento de um determinado estilo, mas como uma lógica cultural dessa nova fase do capitalismo, na qual a mídia e as comunicações tomam proporções globais, a imagem se torna central, a propaganda alarga seus domínios e a televisão é presença constante, entre outros fatores.

Para o pesquisador, essa relação possui um traço matricial, que é o desaparecimento do sentido da história. Esse novo sujeito pós-moderno passa a ser determinado por uma espécie de subjetividade ou característica psíquica que lhe retira a capacidade de se relacionar com o tempo e com a história. Perde-se a ideia de um futuro a construir ao passo que o passado se torna um depósito de estilos que passam a ser citados e colados acriticamente, daí o pastiche e a paródia como um recurso estilístico muito utilizado.

Nesse sentido, acreditamos que o mapeamento de um passado no qual prevalecia a sensação ideológica e cultural de dualidade (progresso/atraso; rico/pobre; desenvolvido/subdesenvolvido) como expressão mais certa da vida social brasileira é também – além de uma maneira de compreensão do que foi o cinema moderno no país ou o estado de espírito daqueles anos de efervescência cultural e intelectual – uma forma de reaver o presente criticamente, bem como o atual estado do nosso cinema, e, principalmente, de negar o ‘presenteísmo’ latente incorporado na sociabilidade contemporânea de que nos fala Jameson (1985), no qual se tem a sensação de eterno (re)começo, da valorização do ‘sempre-novo’ apregoada em nossa própria percepção de tempo. Enfim, reaver o sentido do tempo e encarar o passado como realidade viva de compreensão do presente, como uma forma de problematizá-lo.

1.3.1 Cultura engajada no Brasil

Como dissemos, a partir do fim dos anos 1950 e nos anos 1960, sobretudo entre os intelectuais e artistas de esquerda no Brasil, vigorava a partilha de um sentimento vivo de que a revolução brasileira estava em pleno curso e que era algo possível e palpável. É nesse sentido que podemos afirmar, tal como fez Marcelo Ridenti (2010)¹¹, que esse momento, mais especificamente os anos anteriores ao golpe, foi assinalado por uma *estrutura*

¹¹ Além do conceito de *estrutura de sentimento*, Marcelo Ridenti também se apoiou no conceito de *romantismo revolucionário*, formulado por Michael Löwy e Robert Sayre (1995) para analisar a realidade nacional correspondente. Ele identifica conexões no caso brasileiro com o que Michael Löwy (1990) considera um dos traços mais fundamentais do romantismo, enquanto corrente sociopolítica, e indissociável de suas manifestações culturais e literárias: “é a nostalgia das sociedades pré-capitalistas e uma crítica ético-social, ou cultural, ao capitalismo” (LÖWY, 1990, p. 12). Seguindo a definição de Michael Löwy das principais figuras políticas do romantismo, ele cita: 1) o *romantismo “passadista”* ou “*retrógrado*”, que objetivava voltar e restabelecer o passado da Idade Média católica, anterior ao desenvolvimento burguês; 2) o *romantismo conservador*, que pretendia a manutenção das sociedades nos países que não haviam sido afetados pela Revolução Francesa (Inglaterra e Alemanha, fins do século XVIII); 3) o *romantismo decantado*, que acreditava ser impossível o retorno ao passado e por isso, visto a irreversibilidade do capitalismo, pregava a resignação ao mesmo; e por último aquele que corresponderia à perspectiva da esquerda majoritária, intelectuais e artistas brasileiros: o *romantismo revolucionário* (e/ou utópico) que recusa, ao mesmo tempo, a ilusão de retorno às comunidades do passado e à reconciliação com o presente capitalista, procurando uma saída na esperança do futuro. A nostalgia não desaparece, mas é transmutada em tensão voltada para o futuro pós-capitalista (LÖWY, 1990, p.16).

de sentimento (WILLIAMS, 1979), conceito que reinvidica uma percepção das formas sociais que supere uma análise limitada às suas expressões formais e institucionais. Dessa forma, uma *estrutura de sentimento* se relaciona à definição de uma qualidade particular da experiência social.

O termo é difícil, mas “sentimento” é escolhido para ressaltar uma distinção dos conceitos mais formais de “visão de mundo” ou “ideologia”. Não que tenhamos apenas de ultrapassar crenças mantidas de maneira formal e sistemática, embora tenhamos sempre de levá-las em conta, mas que estamos interessados em significados e valores tal como são vividos e sentidos ativamente” (WILLIAMS, 1979, p. 134).

Na década de 1960, e mais precisamente, nos anos que antecederam o golpe militar, o país viu florescer uma cultura engajada, levada a cabo por uma *intelligentsia* antiimperialista e anticapitalista que buscava no ‘nacional-popular’ uma força estética/política capaz de se contrapor à cultura de elite. Ao termo *intelligentsia*, como aponta Luciano Martins (1987), foram conferidos diferentes sentidos, entre os quais, de uma forma e de outra, prevaleceu aquele aferido pela história russa no século XIX. Não caberia aqui detalhar esse percurso do termo e a sua influência na sociedade russa, mas expor alguns traços de sentidos para melhor compreendê-lo.

Se entendermos por essa expressão existir na *intelligentsia* um sentimento de não identificação com a sociedade da forma como ela se apresenta, ou ainda, uma rejeição do *status quo*, o qual fomenta uma vontade de transformar essa sociedade, segundo Luciano Martins, estamos no domínio da problemática que envolve o estudo da *intelligentsia*. Ou seja, um traço central do conceito diz respeito a um sentimento proveniente de um *isolamento social*, o que o coloca no campo subjetivo e não necessariamente é determinado por uma condição objetiva ocupada na escala social. “Isso é demonstrado pelo fato de que, praticamente em toda parte, os membros das intelligentsias contestatárias vêm das classes superiores ou de camadas próximas delas, ou são cooptados por elas” (MARTINS, 1987, p.68), caso dos artistas engajados dos anos 1960, em sua maioria provenientes de uma classe média intelectualizada. E, além disso,

Certamente, o fato de possuir (ou de professar) uma competência específica (um saber sobre o social, por exemplo), paralelamente a uma socialização mais ou menos comum, tende a estabelecer laços, afinidades, entre os membros de uma *intelligentsia*, os quais se sobrepõem às divergências de pontos de vista, às querelas e às rivalidades ferozes existentes no seu seio. Normalmente, esses laços comuns, esse sentimento de pertencer a um certo “nós” (“wefeeling”), se traduzem em símbolos próprios, numa linguagem e em hábitos mais ou menos compartilhados, por intermédio dos quais os membros da *intelligentsia* se reconhecem e são reconhecidos enquanto tais. (MARTINS, 1987, p.68).

O que conflui com a afirmação de Raymond Williams, para quem o aparecimento de uma nova *estrutura de sentimento* pode se relacionar com o conflito, mutação e contradição dentro de uma classe “quando uma formação parece distanciar-se de suas normas de classe, embora conserve sua filiação substancial, e a tensão é imediatamente vivida e articulada em novas figuras semânticas radicalmente novas” (WILLIAMS, 1979, p. 137).

Na tentativa de definir esse sentimento de pertencimento presente na *intelligentsia* do começo dos anos 1960 no país¹², Marcelo Ridenti cunhou o termo *brasilidade revolucionária*, o qual se refere tanto ao sentimento de *isolamento social* e partilha de ‘um nós’, como envolve a aclimação ao nosso tempo-espço da percepção partilhada da revolução e do posicionamento crítico que elegeu como força modernizante o ‘povo’, a politização das classes trabalhadoras. Ou seja, *brasilidade revolucionária* é uma alusão ao sentido que vigorava na época entre as esquerdas, de que o país estava a meio caminho de uma revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista, que desenvolveria a nação e na qual a participação dos intelectuais seria fundamental para a (re)descoberta do Brasil e aproximação do povo (RIDENTI, 2010, p.10).

No entanto, é importante ressaltar uma crítica fundamental ao período feita por Roberto Schwarz (1978). Para ele, esse sentimento da esquerda e esse engajamento intenso de 1962 a 1964 também respondeu de certa forma aos interesses do populismo nacionalista até então dominante. Um indício disso é o fato de que o socialismo que se difundia no Brasil “era forte em anti-imperialismo e fraco na propaganda e organização da luta de classes”, o que também evidenciava a estratégia do Partido Comunista que pregava a aliança com a burguesia nacional.

[...] posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? Burocracia estatal?) das classes dominantes. E, de fato, nesta forma, foi parte em grau maior ou menor do arsenal ideológico de Vargas, Kubitschek, Quadros e Goulart. Assim, no Brasil, a deformação do marxismo esteve entrelaçada com o poder (particularmente do governo Goulart, quando chegou a ser ideologia confessa de figuras importantes na administração), multiplicando os qui-pro-quós e implantando-se profundamente, a ponto de tornar-se a própria atmosfera ideológica do país. (SCHWARZ, 1978, p.66).

Forma-se, assim, um verdadeiro complexo ideológico - ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes - que misturava a visão governista com a subversiva.

¹² Momento conturbado no âmbito político, marcado pelo plano de Metas do governo Kubitschek (1956-1960); pelo colapso do populismo e a renúncia de Jânio Quadros, em 1962; pela posse “atabalhada” de João Goulart, que encabeçou a “campanha pela legalidade” em 1963; e pelo golpe militar, em 1964.

Só que quando, nesse entremeio, os estudantes ligados ao cenário de engajamento cultural, começaram a buscar formas de organização juntos às massas e à revelia dos planos governamentais, sobreveio o golpe, como veremos. O fato é que prevalecia nessa época a sensação de que o país estava “irreconhecidamente inteligente”, quando “o vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc” (SCHWARZ, 1978, p. 69).

Notamos, então, uma configuração social específica existente entre a *intelligentsia*, na qual vigora os valores de esquerda em vista de uma nova configuração da sociedade brasileira. A conotação revolucionária presente no Cinema Novo, a qual foi conferida por Glauber Rocha em *Deus e o diabo na terra do sol*, à profecia - já presente em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha - “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, liga-se a essa atmosfera política, cultural e social. O sertão como síntese da força do homem do povo, do nacional-popular como potencialidade transformadora, e do cinema como um veículo de significação social, ao falar em nome e a favor do povo, ou dos excluídos socialmente.

1.3.2 Fluências e influências

Essa *intelligentsia* anticapitalista de caráter heterogêneo que surge nos anos 1960, no entanto, teve correspondentes anteriores marcantes nos anos 1950. Isso porque fez parte de um debate que envolveu instituições, partidos políticos e entidades que se propunham a pensar o país a fim de encontrar saídas para a superação dos entraves que demarcavam dois Brasis, um atrasado e outro moderno. Aqui, vamos nos ater a alguns exemplos principais e isso se justifica para definir que o clima de euforia e efervescência que marcou o começo da década de 1960 provinha de um debate anterior, no qual a cultura engajada se inseriu e interferiu. Essa inserção e interferência são vistas de uma forma mais ativa por Deni Rubbo (2008). Para ele, é a cultura engajada que “problematizará em graus mais complexos as relações entre ideologia, cultura e política” (RUBBO, 2008, p.114) presentes nesse contexto sócio-histórico vivenciado pela *intelligentsia* brasileira.

Esse contexto, marcado por uma concepção dualista do país (rico/pobre) e uma visão dicotômica entre nação e imperialismo, fomentou o debate de ideias em torno de modelos de progresso e desenvolvimento. Tais dilemas passaram a ser teorizados por diferentes grupos, tais como: o Instituto de Estudos Brasileiros (ISEB), ligado à casa Civil da Presidência da República; a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL),

organismo das Nações Unidas (ONU), e pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB). A influência deste último foi marcante, e no caso do Cinema Novo, é-nos de maior interesse, já que possibilitou muitas discussões relacionadas diretamente ao cinema brasileiro nos anos 1950.

De forma sintética, o ISEB foi criado em 1955 como um centro de altos estudos sobre política e sociedade, a fim de elaborar instrumentos teóricos que permitiriam o incentivo e desenvolvimento nacional. O Instituto era formado por intelectuais de diferentes áreas e filiações ideológicas. O ISEB assinalava como contradição principal na sociedade brasileira o embate entre “nação” e “antinação”, e elegia o “povo brasileiro” como principal agente da História. Já a Comissão Econômica para a América Latina (CEPAL), criada em 1948 pela ONU, visava o desenvolvimentismo e defendia que a superação da condição de subdesenvolvimento do país dependia de programas estatais que viabilizassem a industrialização do mercado interno, com o apoio do capital estrangeiro, mas em oposição ao imperialismo comercial estrangeiro. Enquanto para o PCB caberia à revolução burguesa, nacional e democrática, em sua primeira etapa, combater as forças interessadas em manter o subdesenvolvimento brasileiro (o imperialismo e seus aliados, os latifundiários e setores da classe média próximos aos interesses multinacionais), a qual se seguiria posteriormente a revolução socialista.

Essas discussões se fizeram atuantes na cultura engajada da década de 1960, principalmente nos anos que antecederam o golpe. Diferentes movimentos artísticos engajados, que visavam formar uma ‘arte revolucionária’ pautada na proximidade com o povo, participaram desse debate: além do Cinema Novo, a dramaturgia do Teatro de Arena de São Paulo (autores como Gianfrancesco Guarnieri, Augusto Boal, Francisco de Assis e Oduvaldo Vianna Filho, o Vianinha), a canção de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, o *agitprop* dos Centros Populares de Cultura (CPC’s)¹³ da União Nacional dos Estudantes, que reuniu artistas de diversos campos, especialmente do teatro, música, cinema e literatura (RIDENTI, 2010, p. 90). Os CPC’s, ao trabalhar “o contato direto com as massas, de onde extraíam seu maior interesse e vigor, encenavam peças em portas de fábricas, favelas e sindicatos; publicavam cadernos de poesia vendidos a preços populares e iniciavam a realização pioneira de filmes auto-financiados (HOLLANDA, 1995, p.10).

¹³ A relação do CPC com o ISEB é um exemplo de confluência interessante, já que “o CPC começa sob o impacto da presença do ISEB, mas com o tempo essa ligação se inverte” (ESTEVAM, apud RUBBO, 2008, p. 112).

No pré-64, era forte o diálogo entre os intelectuais e artistas e havia uma mobilidade entre essas diversas manifestações, cineastas do Cinema Novo, por exemplo, também faziam parte do CPC, como foi o caso de Cacá Diegues, Eduardo Coutinho, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, entre outros.

Para Marcelo Ridenti (1993), as teses de libertação nacional e de um governo nacional-popular, em suas diversas variantes, traziam a marca evidente de desdobramentos das propostas do PCB. Partido que mantinha na década de 1950 uma relação complicada com os intelectuais e artistas, em um jogo implícito de consentimento e discordância entre si. Isso também se deveu a própria condição do partido (na ilegalidade desde 1945¹⁴), no qual prevaleceu o stalinismo, cuja linha dogmática restringia a ação dos intelectuais até o fim da década. No entanto, a partir dos anos 1960, o PCB se esforça para se inserir nas lutas populares, tentativa que resultou em uma fase áurea que foi de 1960 até o golpe, o que também coincidiu com o momento de maior efervescência da cultura engajada do momento e do Cinema Novo.

Um fator gerado pelo partido, por exemplo, que repercutiu e favoreceu o surgimento do Cinema Novo, foram os Congressos de Cinema organizados pelo PCB. Em março de 1951 foi criada, com forte participação comunista, a Associação Paulista de Cinema, que promoveria, em abril de 1952, o I Congresso Paulista de Cinema (o qual se desdobra no I Congresso do Cinema Nacional) e no ano seguinte, o II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, a fim de viabilizar o cinema nacional.

De certa forma, os cineastas comunistas prepararam o terreno para a hegemonia do Cinema Novo nos anos 1960 – que se colocava tarefas revolucionárias, mas já sem o didatismo e a submissão ao PCB, embora congregasse cineastas comunistas e ex-integrantes do partido. O Cinema Novo não seria possível sem a história anterior de disputas no campo fomentada pelos cineastas comunistas. (RIDENTI, 2010, p. 73).

Não pretendemos aqui estabelecer uma relação direta e unilateral entre o nascimento do Cinema Novo e o PCB, mas sim situar a participação do partido, bem como das demais instituições e entidades, no debate sobre um projeto de desenvolvimento para o país, do qual participou ativamente a cultura engajada dos anos 1960, de maneira geral, e o Cinema Novo em particular. Projetos que conjugavam perspectivas políticas de interferência na sociedade. Ou seja, ainda que com visões distintas, esse cenário previa uma configuração

¹⁴ Após o Estado Novo (1945) e com o começo da Guerra Fria no contexto mundial, o PCB foi colocado na ilegalidade, em maio de 1947, pelo governo Dutra (1946-1951). Em resposta, e visando derrubá-lo, o partido apoiou o candidato Juscelino Kubitschek e João Goulart para vice-presidente nas eleições de 1950. Fato que de certo contribuiu para a vitória do candidato, mas que não garantiu a legalidade do partido. Ainda assim, a perseguição retrocedeu e sua atuação aberta passou a ser tolerada, até o golpe de 1964.

social nova, na qual se buscava a superação do dualismo e do anacronismo. Vale aqui definir que houve, então, um ambiente propício para o surgimento da cultura engajada e do Cinema Novo - e que ambos tiveram raízes com as quais dialogaram e interferiram também ativamente – o que fomentou a sua fase áurea do início dos anos 1960.

1.3.3 O novo cinema

Os cineastas Glauber Rocha, Leon Hirszman, Ruy Guerra, Joaquim Pedro, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Nelson Pereira, Arnaldo Jabor e David Neves, entre outros, que constituíram o Cinema Novo, alteraram significativamente o próprio posicionamento do produtor de cinema na cultura brasileira, promovendo um diálogo intrínseco com a música popular, o teatro, a tradição literária, além do contato com as classes populares. “Uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”, frase de Paulo César Saraceni, adotada por Glauber Rocha, resumia quase um manifesto de ação do grupo, o qual se referia à ideia de que não se precisava de um aparato técnico industrial para realizar filmes de qualidade, ao mesmo tempo que essa nova forma de fazer cinema estava vinculada a um pensamento e posicionamento crítico. O cinema passava a ser pensado como um instrumento social e político, em uma chave de produção que escapasse do modelo industrial.

Esse modelo industrial contra o qual os cinemanovistas se posicionavam, com a perspectiva da política de autor, também se mesclava a uma oposição contra o imperialismo de Hollywood, o que estava em consonância com outros países periféricos nesse momento, pautado pela descolonização no continente africano e asiático, pelas revoluções argelina e cubana e pela Guerra Fria. Essa política de autor configura-se como um sistema de produção e por uma linguagem crítica, a qual marcou fortemente o cinema à época e cuja influência está refletida no cinema brasileiro ainda hoje. Encadeado a esse cinema de autor e à rejeição completa ao modelo do mercado (pelo menos no começo do Cinema Novo) está o reforço a uma oposição fundamental: cinema arte *versus* cinema industrial. Nesse momento, colocava-se a impossibilidade de um frente a possibilidade de outro, e vice-versa.

Gustavo Dahl, em artigo de 1961, publicado no *Estado de S.Paulo*, defende de forma veemente a política de autor e a câmera na mão:

[...] Não é justamente no originar-se numa imposição econômica que ‘câmera na mão’ encontra sua maior validade? Não é justamente por ser o método de produção que mais se adequa ao estado atual de nossa estrutura industrial, que deve ser aceito e experimentado? (...) Não será ele o sistema de produção que (...) (possibilitará) um maior número de filmes e realizadores (...) permitindo a produção em todo o país?

(...) E assim sendo não virá permitir esse respeito à realidade que o cinema exige, da realidade brasileira, no caso, e que torna ridículos os cangaceiros filmados em Itu ou São Bernardo do Campo? Não é o único que *assegura uma independência maior ao diretor, ao criador cinematográfico, ao autor*? Não é o único que permite integrarmos na etapa mais atual da evolução do cinema, e portanto no mercado mundial que cada vez mais se orienta para este tipo de cinema? Não é ele o sistema de produção que mais facilmente *permite ao artista reencontrar sua função anárquica, revolucionária, anticonformista, reveladora*, destrutiva e construtiva a um só tempo, e o *seu sentido individual e social*, geral e particular? Enfim, não é a solução, justamente porque é a única solução? (apud GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 203, grifo dos autores).

A fala do crítico e cineasta sintetiza inúmeras relações que envolvem o cinema de autor e que permite aferir alguns dados. Nesse período específico, de falência dos grandes estúdios, o cinema de autor se mostrava não apenas como a única opção em um mercado sem opção, mas como uma tendência mundial apontada pela *nouvelle vague*. Além do mais, acreditava-se em uma dupla democratização possibilitada por essa forma de fazer cinema: uma democratização dos meios, já que ela dispensava um aparato técnico sofisticado e se valia de uma produção ‘caseira’; e em consequência disso, permitiria uma maior democratização da produção no país, com um maior número de pessoas fazendo cinema, de diferentes regiões. Também permitiria uma independência artística e crítica ao cineasta, o que viabilizaria o sentido social da arte buscado por esses mesmos diretores.

Ainda que muitos tenham optado por manter a posição de que o cinema industrial desfavorece o cinema da arte,

À medida em que tomam pé na realidade –fundamentalmente a do mercado – o radicalismo das posições dos “novos cineastas” vai-se atenuando, e as ideias tendem a se adequar às “lições da prática”, em que a associação indústria desenvolvimento lhes parece uma imposição inescapável. (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p.211).

A trajetória de Gustavo Dahl, para Maria Rita Galvão, é um exemplo dessa reformulação de pensamento, já que em meados dos anos 1960 ele questiona a validade de suas próprias afirmações do início da década. Esse reposicionamento de postura, que o levará a uma guinada completa de pensamento, tem a ver com a percepção da singularidade nacional, em termos de indústria cinematográfica em comparação com o cenário francês. Ele se refere à adequação à situação concreta da produção e ao fato de que o mercado brasileiro é tomado pelo produto estrangeiro.

Portanto, a crítica à produção independente o leva em direção à indústria, ao afirmar que essa forma de fazer cinema tem um preço: a restrição tanto da circulação dos filmes como a rejeição do grande público, o que contraria a sua missão cultural junto ao povo e o seu intuito primordial de ser popular, alcançar esse público, além de não firmar suas bases, pois se torna economicamente inviável.

O fato é que em 1977 o crítico afirma “Mercado é cultura”, sugerindo uma síntese entre a produção independente e a indústria de cinema no país, argumentando que o primeiro não pode dispor da distribuição e exibição e ignorar os problemas do mercado, em vista da necessidade de que as salas fossem ocupadas pelo cinema nacional. Daí a necessidade defendida por Dahl de que o governo amparasse o cinema brasileiro, o que foi efetivado pela Embrafilme, como veremos no próximo capítulo.

Em consonância com essa transformação do pensamento crítico sobre a produção do cinema, também está o percurso traçado por Marcos Napolitano a respeito dos públicos da arte engajada. Para ele, até 1964, a discussão em torno da ‘popularidade’ ou formação de público massivo estava colocada nos debates entre os artistas de esquerda. Discussão esta que foi deslocada pelo novo contexto político-econômico pós-golpe militar para o mercado, o que influenciou na relação estrutural entre artista-obra-público. Houve, assim, um processo de reestruturação dos públicos, ocorrida entre 1966 e 1968, no teatro, na música e no cinema, que apresentaram dinâmicas diferentes. No caso do cinema, essa dinâmica se caracterizou por um “fechamento” de público (NAPOLITANO, 2001, p.105).

A forma não-convencional de representação encampada pelo Cinema Novo, suas alegorias, a linguagem vanguardista e autoral, os argumentos mais herméticos, etc., acabou por restringir seus espectadores a um perfil mais intelectualizado e afastou o grande público (incipiente e heterogêneo), o qual até então era marcado por dois grandes perfis: aquele mais popular, que garantia o sucesso das chanchadas e comédias dramáticas da Atlântida, e os que buscavam um cinema mais próximo da estética hollywoodiana, alvo dos filmes da Vera Cruz. O que levou inclusive à ideia de que o público (ou o gosto desse público) era um obstáculo a transpor, como na afirmação de David Neves (1966, p.18): “o público é o maior adversário que nossos novos realizadores tem de enfrentar. Não propriamente o público, mas uma consciência errada e anacrônica que ele traz consigo”.

No entanto, Marcos Napolitano ressalta que se esse ‘fechamento’ teve a sua importância para a renovação de um pensamento crítico sobre o cinema no país, por outro lado, “do ponto de vista comercial o cinema brasileiro de ponta submergiu de vez na sua dependência crônica em relação ao Estado, na medida em que optava por um cinema mais autoral, voltado para um público pequeno e seletivo” (NAPOLITANO, 2001, p. 115), definindo, assim, a crítica aos resultados provenientes do amparo do cinema por parte do Estado, o que, como veremos mais adiante, se por um lado viabilizou a produção nacional em um mercado ocupado pelo produto estrangeiro, por outro criou uma relação ambígua e de dependência.

Como vimos, o Cinema Novo se inseriu em um cenário marcado pelo debate que envolveu diversas esferas da sociedade (ISEB, PCB, CEPAL, entre outros). No entanto, os cinemanovistas também dialogaram ativamente entre si e com outros movimentos culturais do período, o que formou uma verdadeira teia de influências. Interno ao movimento cinemanovista foi intenso, por exemplo, o questionamento sobre os caminhos do cinema entre uma linguagem mais convencional e uma linguagem da colagem, ou entre uma ideia de abordagem mais pedagógica dos temas e uma linha mais indagativa, como o do *cinéma vérité*¹⁵, no caso do documentário.

Em relação ao debate com os demais movimentos culturais do período, é preciso considerar e ressaltar a participação do Cinema Novo no que concerne à forma de abordagem do ‘nacional-popular’, questão colocada principalmente na discordância do movimento com o CPC. A divergência, no entanto, foi além de uma questão de linguagem, pois se sedimentou em percepções ideológicas distintas da definição de arte popular, linguagem estética e da maneira de relacionar arte e sociedade.

O ponto de discordância se referia à percepção do Centro Popular de Cultura (CPC), sistematizada por Carlos Estevam Martins, que definia uma separação entre a forma e o conteúdo das obras. Estevam Martins defendia que a forma deveria se utilizar de uma linguagem tradicional e inteligível para o povo, a fim de comunicar o que realmente importava, o conteúdo e seu caráter revolucionário, como expressa no ‘Manifesto CPC’:

Tendo optado pelo público na forma de povo, a arte popular revolucionária nada tem a ver, quanto a seu conteúdo, com a arte do povo e a arte popular, mas delas necessita se aproximar em seus elementos formais, pois é nelas que se encontra desenvolvida a linguagem que se comunica com o povo. (apud GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 157).

¹⁵ Afinado em sua forma com o *Cinémavérité* (Edgar Morin e Jean Rouch) e com o Cinema Direto - que fazia sucesso à época nos EUA, França e Canadá - é emblemático o curta *Maioria Absoluta*, do cineasta Leon Hirszman (gravado em 1963 e finalizado após o golpe, em 1964 - e proibido de ser exibido no país pelo governo militar por 15 anos), foi um dos primeiros a dialogar com o *Cinémavérité* e com o Cinema Direto. Nele, o analfabetismo é utilizado como fio-condutor da narração baseada em depoimentos e opiniões de quem vivencia «em diferentes níveis o problema brasileiro» (i.e., a “questão nacional”). O desenvolvimento do país em duas velocidades, e a “hipocrisia presente no capitalismo periférico”, ficam explicitados na primeira parte do documentário, na qual para as classes dominantes não há crise ou o que existe é uma crise *moral*. Daí, o documentário segue e conjuga tanto a voz do locutor/cineasta que confere sua opinião sobre o tema com a voz dos ‘desqualificados’ anteriormente pela elite. Hirzman desmistifica a ideia de que os analfabetos não tem condições de discutir as questões sociais, que não seriam capazes de participar, defendendo seus interesses. O que revelava à época a força política do documentário, já que os analfabetos não tinham direito ao voto e havia uma mobilização em vista da campanha de alfabetização de Goulart.

Posição esta criticada pelo Cinema Novo, que considerava que um conteúdo revolucionário era indissociável de uma estética também revolucionária, o que se percebe na declaração de Glauber Rocha e Cacá Diegues, respectivamente:

Como caudilho, o artista se sente pai do povo: a palavra de ordem é «fazer coisas simples que o povo entenda». Considero um desrespeito ao público, por mais subdesenvolvido que ele seja, «fazer coisas simples para um povo simples». Em primeiro lugar o povo não é simples. Doente, faminto e analfabeto, o povo é complexo. O artista/paternalista idealiza os tipos populares, sujeitos fabulosos que mesmo na miséria tem sua filosofia e, coitados, precisam apenas de um pouco de «consciência política» para, de uma aurora para outra, inverter o processo histórico. (ROCHA, 1981, p. 100).

O que pode significar na perspectiva de levar o povo ao poder, uma cultura que se faz compreendida mas não revela sua origem alienada, fruto de séculos e séculos de marginalismo que pesam nas costas deste mesmo povo? Como explicar ao povo que ele é marginal da cultura, como uma das consequências de uma estrutura social injusta? Como explicar se somos os primeiros a embromá-lo com uma linguagem, esta sim, fruto do imperialismo, do latifúndio e da burguesia? Como denunciar alguma coisa se nós somos os primeiros a embromá-lo com uma linguagem, quase a essência, do objeto da denúncia? (DIEGUES apud GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 159).

O fato é que tais posicionamentos racionalizados tanto pelo CPC como por Glauber Rocha, em manifestos, ensaios e proclamações, como apontou Ismail Xavier em *Sertão Mar* (1983), apresentaram contradições e paradoxos a respeito da ideia de cultura popular e da relação com o povo. Interessante notar, porém, que para expor os fatores dessas contradições, o autor relaciona o debate ‘racionalizado e o discurso falado’ às produções em si do Cinema Novo, o que fornece um horizonte mais ampliado a respeito do assunto e também da dinâmica que envolveu o movimento em geral.

No manifesto ‘Uma estética da fome’, Glauber Rocha afirma:

Do cinema novo: uma estética da violência, antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas, o colonizado é um escravo: foi preciso primeiro um policial morto para que o francês percebesse um argelino. (ROCHA apud HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 44).

De acordo com Ismail Xavier, na proposta de ‘cultura popular’ do CPC, o ‘popular’, ao se reduzir à mera forma, sofria um esvaziamento de conteúdo, com a justificativa de conferir comunicabilidade ao conteúdo revolucionário, ou seja, “de qualificação que indica o sujeito do discurso, o ‘popular’ passa a qualificar o seu destinatário, o elemento a conscientizar” (XAVIER, 1983, p. 158). Por outro lado, a noção de ‘ir ao povo’ e o que Glauber Rocha expressa em forma de manifesto, demonstra uma ‘violência do

colonizado' em termos de estilo cinematográfico (ou estéticos), mas revela uma ilusão se entendida como uma sintonia entre o intelectual e o povo-nação.

No entanto, seguindo suas análises dos primeiros longas de Glauber Rocha, o pesquisador afirma que esses filmes não mantêm com essa racionalização um sentido de coerência, mas que expressam o que há de problemático nessa mesma sistematização. Ao se afastar da postura didático-instrumentalista do CPC, ou ainda, do seu uso pelo aspecto 'comunicacional', enfrenta desafios diferentes, "mais vinculados às ambiguidades de seu 'mergulho', para valer, nos valores da tradição" (XAVIER, 1983, p. 160). Sobre *Barravento* (1962) e *Deus e o diabo na terra do sol* (1963-64)¹⁶:

Marcados pela postura de conscientização própria aos projetos da época, os dois filmes manifestam algo além do autoritarismo populista, pois a boa arte não se reduz a um mero duplo da ideologia. Longe de, simplesmente, refleti-la e mascará-la, evidenciam as suas contradições porque internalizam o duplo movimento de valorização-desvalorização do "popular". Seguindo a tendência geral, elaboram a crítica das representações das classes dominadas na base do conceito de 'alienação'. Mas, contendo em si um movimento de afirmação dessas representações como resistência, lugar de uma identidade a ser tomada como ponto de partida, esses filmes se marcam também pela adesão e elogio. Assumem, para valer, as significações por elas elaboradas e buscam nelas alguma lição sobre a experiência, não apenas a forma 'comunicativa'. (XAVIER, 1983, p.162).

Essa contradição dos filmes glauberianos manifestou-se também no Cinema Novo como um todo, já que o movimento mantinha uma relação ambígua no que concerne ao 'caráter nacional'. Ao tratar de temas como o futebol, religião e festa popular havia uma ideia de que certas práticas eram formas de alienação, ao mesmo tempo em que se 'mergulhava' e se mantinha uma estima pelas mesmas¹⁷ (XAVIER, 2001, p.21). Ou seja, tais representações ligadas ao universo popular eram ressignificadas e encaradas como resistência ao invés de serem romantizadas. Havia, assim – com todas as contradições que isso implicava – uma ideia de consciência a construir a partir das lições da experiência e das práticas das classes populares.

1.3.4 O sertão no Cinema Novo

¹⁶ O livro *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), de Ismail Xavier, é baseado na interpretação principalmente de *Barravento* (1961-1962) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963-1964). Para isso, o autor procurou em dois clássicos do cinema nacional, *O Pagador de Promessas* (Anselmo Duarte, 1962) e *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), os contrapontos necessários para dizer o que o cinema de Glauber não é, a fim de melhor definir a "estética da fome".

¹⁷ Aspecto também presente em *A Falecida* (Hirszman, 1964), *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1965) e *Garrincha – alegria do povo* (Joaquim Pedro, 1962).

Essa função social do cinema, relacionada a uma nova consciência nacional a construir, além da forma como a sociedade era retratada pelos filmes, também compreende os temas escolhidos para tanto. Isso porque o Cinema Novo buscou temas e cenários que melhor exprimissem o nacional-popular e a sua percepção de sociedade, desigual e opressiva. Apesar da diversificação (carnaval, festas populares, futebol), como citado acima, dois cenários se destacaram como lugares privilegiados para se falar do ‘povo’ no início dos anos 1960: o sertão e a favela.

Os anos 1960 são um marco no que se refere à temática do sertão no cinema nacional, isso porque foi o momento em que ela se consolidou a partir de uma abordagem diferenciada (já que inserida no debate estético-político, cultural e social da época, como já explicitamos). Esse aspecto é um fator fundamental para esta pesquisa, pois acreditamos que *O Céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, referem-se a essa tradição, o que equivale a reforçar que a substância histórica presente na cinematografia nacional e transfigurada nos filmes, debates, temas, etc., reverbera de inúmeras maneiras e intensidades na cinematografia atual, em forma e conteúdo. Por isso, perceber e compreender essa substância histórica é essencial para definir uma análise social crítica – a qual conjuga diversos fatores, estéticos e mercadológicos – do tempo presente.

Como vimos, o surgimento de uma literatura brasileira está ligada à repercussão do Romantismo no Brasil, o qual sintetizava aqui a busca pela ‘nação’, ainda em vias de afirmação. Daí a exaltação das belezas naturais, do índio, da brasilidade, para ressaltar as diferenças regionais como parte de um projeto único de autores como Gonçalves Dias e Visconde de Taunay. Era preciso consolidar, em um país continental, motivos tipicamente nacionais em vista de uma integração. Por outro lado, o regionalismo romântico também se voltava para a descrição das metrópoles, Rio de Janeiro e São Paulo, e do cotidiano de um público leitor restrito, a alta sociedade. Como no romance *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, ou *Senhora*, de José de Alencar.

Ou seja, já nas origens da ficção nacional na literatura a dicotomia campo/cidade, ficção regionalista/ficção urbana - ou ainda, o que é ‘nosso’, o que é nacional, e o que é do ‘outro’, da metrópole - revela a relação ‘reflexa e contraditória’, nos termos de Alfredo Bosi, existente entre o nacional e o estrangeiro, o que faz parte mesmo da situação colonial na qual o país foi fundado. Dessa forma, à medida mesmo em que formas estrangeiras vão adquirindo formas outras quando ambientadas e misturadas aos conteúdos nacionais, notamos:

[...] uma falsa dicotomia; na verdade, uma tensão entre opostos aparentes, uma zona híbrida, na qual campo e cidade, ou seja “ficção urbana” e “ficção regionalista”, longe de significar uma oposição entre o nacional e o estrangeiro, constituíram um sólido amálgama de temas e situações, que expressavam, vazados em formas literárias na maioria importadas, nossa peculiar condição de país novo, sem passado, sem memória, por conseguinte sem tradição, povoado basicamente com alguns incipientes núcleos urbanos litorâneos, portos das influências européias e, ao mesmo tempo, portas para a imensa terra a desbravar”. (PELLEGRINI, 2008, p.16).

Desde o começo do cinema nacional os temas urbanos obtiveram grande sucesso, caso dos filmes policiais. Até mesmo outro filão do começo do século XX, a temática do ‘matuto’, do ‘jeca’, foi posteriormente negada até 1950, pois deporia contra a imagem do país (TOLENTINO, 1997, p. 7). Para Célia Tolentino (1997), há no cinema, devido aos seus problemas de sobrevivência, um ‘atraso’ em relação ao debate político e dos movimentos de 1930 e 1940, momento em que reverbera o Modernismo da década de 1920 (que resgatou, por exemplo, *Os Sertões* de Euclides da Cunha) e que surge um regionalismo de denúncia, visando mostrar as mazelas das regiões esquecidas pela capital, com destaque para autores como Graciliano Ramos, Érico Veríssimo e José Lins do Rego.

Se, por um lado, prevaleceu no cinema em relação à tendência urbana a determinação de atualizar o país no que tange o progresso ou ainda “um esforço para compensar uma inferioridade construindo uma realidade cinematográfica que deverá ocultar uma realidade social” (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 39), por outro, prevaleceu na tendência em relação ao rural, para Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, a exaltação da natureza, dos usos e costumes do interior, exaltação da vida simples e ingenuidade do sertanejo, etc. Ou seja, é reinante nas décadas de 1910, 1920 e 1930, a representação do ‘popular’ ligada à ideia de mostrar o que é ‘brasileiro’ ou ‘nosso’ (tanto no sentido de retratar uma ‘modernidade’ urbana como no de louvar as belezas da terra) e não no sentido de retratar o povo (ou os *de baixo*).

Daí o fato de apenas na década de 1950 haver uma reivindicação por um ‘cinema mais nacional’, que é quando a ideia de popular, no sentido de retratar o povo, adquire relevo, o que coincidiu com as acusações recorrentes, dirigidas à Vera Cruz, de cosmopolitismo e subserviência ao imperialismo, as quais a Companhia acaba tendo de responder em seus filmes. Foi o caso de um de seus grandes sucessos, *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto, o qual “apesar da incursão à la John Ford pelos domínios do cangaço, [...] seria considerado um importante precursor pela grande cinematografia brasileira dos anos 60” (TOLENTINO, 1997, p. 6). Assim, outro aspecto ressaltado pela pesquisadora é que a narrativa assumida pela produção industrial paulistana em relação a esse rural que ganha visibilidade no cinema nacional, introjeta o ‘outro’, ou seja, o exótico e o pitoresco.

Em oposição a essa visão pitoresca, os cinemanovistas, estimulados pela busca do Brasil real, ocultado pela pobreza e miséria, reivindicaram o sertão como cenário privilegiado e afinado ao nacional-popular. A trilogia composta por *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha e *Os fuzis*, de Ruy Guerra (1963-64) configuram esse momento substancial do sertão no cinema.

Vidas secas (1963), inspirado no romance homônimo de Graciliano Ramos, traz na fotografia e na narrativa a secura do nordeste em que vive a família do vaqueiro Fabiano e de Sinhá Vitória, que acabam tendo de fugir do abandono, da estiagem e da exploração que os afligiam. A família completamente despossuída, ou está entregue ao poder do coronel local ou às agruras da seca, em um lugar onde homens são equivalentes a bichos.

Os fuzis (1964) se passa na ocasião em que um grupo de soldados é enviado para proteger um armazém em meio a uma região árida, repleta de pessoas famintas. Ruy Guerra aborda também a religião e o misticismo como uma forma de alienação diante da situação de opressão e falta de comida. A indignação frente a isso provém de Gaúcho, um forasteiro que, armado, luta sozinho com os soldados.

Já em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Glauber Rocha transforma o sertão em um verdadeiro “microcosmo como alegoria da nação”¹⁸ e empreende, assim, uma totalização-síntese do impulso revolucionário da época. O filme conta a saga do vaqueiro Manuel que, após pagar com sangue a humilhação sofrida do fazendeiro, torna-se um fugitivo de morte. Primeiro ele busca proteção entre a gente de Monte Santo, liderada por Sebastião (figura inspirada em Antônio Conselheiro); desfeitas as ilusões em relação ao misticismo, ele e sua esposa Rosa acabam se unindo ao bando do cangaceiro Corisco, que jura vingar a morte de Lampião e aponta para a luta armada contra as injustiças. No entanto, também a saída pelo cangaço fracassa.

Ou seja, “o misticismo e o cangaço – formas ‘primitivas’ da rebeldia no universo popular nordestino – são levados no filme a um momento de desmistificação, em que o irracionalismo do Beato e do Cangaceiro dá lugar à possibilidade histórica da revolução social” (HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 40), metaforizada na corrida de Manoel, quando, por meio da montagem, o sertão se transforma em mar, ou ainda, a revolução se faz e a profecia de que ‘o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão’ se cumpre.

¹⁸ In: XAVIER, Ismail. Microcosmo em celulóide: o sertão do buriti e ‘dos gerais’, ou o sertão das ‘vidas secas’?. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, jan. 2002, p.2.

A ‘estética da fome’ e a violência do oprimido revelam, assim, em *Deus e o diabo...*¹⁹, toda a sua intencionalidade, reforçada na linguagem mediada pelo cordel, através da luz estourada, fotografia crua, câmera ágil na mão e na montagem. Desfeitas as ilusões tanto do messianismo como do cangaço, Tolentino (1997, p.175) argumenta que “tanto Deus como o Diabo aqui são demasiado humanos e nada mais fazem do que devolver Manoel para o mundo dos homens, quando ambos se acabam”, o que é cantado pelo cordel: *a terra é do homem, não é de Deus nem do Diabo*. Assim, *Deus e o diabo...* elabora a representação dos *de baixo* na chave da alienação “mas, contendo em si um movimento de afirmação dessas representações como resistência, lugar de uma identidade a ser tomada como ponto de partida”, retomando o que Ismail Xavier (1983, p.162) afirma sobre a abordagem do nacional-popular no cinema de Glauber Rocha.

Figura 1 – Corrida de Manoel no sertão glauberiano.



Fonte: *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964).

O sertão, como reserva qualificada e autêntica para a representação da nacionalidade, prevaleceu no começo dos anos 1960 no Cinema Novo, momento em que da cidade era enfocada apenas a favela. Situação que se inverte em meados dessa década, quando a ficção de modo geral, passa a focar as cidades – momento tanto do crescimento da industrialização como do crescimento dos grandes centros e migração elevada.

¹⁹ Durante todo o trabalho, optamos por também utilizar os nomes reduzidos dos filmes, para conferir mais agilidade à leitura.

A industrialização crescente desses anos – em última instância – confere força à ficção centrada na vida dos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então. A cidade torna-se o cerne dos debates, pois a realidade citadina e a imaginação estética-política fazem matéria literária do imperativo do progresso e da integração ao industrialismo e à sociedade de massas. (PELLEGRINI, 2008, p.18).

Concluimos, assim, que o rural que aparece no Cinema Novo se distingue tanto das propostas históricas anteriores que ressaltavam o exótico e o ingênuo do homem do interior, ao mesmo tempo em que surge um sertanejo-representante dos desfavorecidos socialmente, em uma alegoria do país, como evidencia a afirmação de Célia Tolentino sobre *Vidas Secas* (1963):

Saía o camponês bárbaro de *O cangaceiro*, o esperto e preguiçoso de *Jeca Tatu*, o folclórico e doce trabalhador das fazendas, vistos pelo cinema industrial paulista, e entrava em cena um homem que dotado de história, trajetória, anseios (pequenos), dignidade e humanidade acima de tudo. O drama de Fabiano na sua particularidade é um drama universal. É sua condição de despossuído que o torna vulnerável aos ciclos naturais e aos interesses dos proprietários da região. (TOLENTINO, 1997, p. 146).

Notamos, então, que o sertão se torna o cenário privilegiado da integridade do homem sertanejo e do povo brasileiro buscada pelos cinemanovistas. Nos filmes, a denúncia social, do homem pobre do interior do país, sobrepunha-se à aridez da terra e à *secura* do lugar. Apesar disso, o sertanejo se mantém íntegro, em resistência ao que lhe falta: educação, saúde, comida, terra, etc.

Em contraposição à modernidade e aos frutos da industrialização capitalista, o Cinema Novo se afinava à concepção de uma revolução nacional-popular que desenvolvesse o Brasil no sentido de que essa miséria retratada fosse superada em vista dos interesses do povo e da superação de um país desigual. O fato é que essa interpretação dos problemas sociais interligada a uma percepção desenvolvimentista – a qual na década de 1960 acabou confluindo interesses opostos, envolvendo o governo e os setores da burguesia interessados na concentração do capital - acabou se revelando uma ilusão (tal como Deus e o Diabo do filme glauberiano) após o golpe, quando as forças modernizadoras tomaram o leme, excluindo do jogo os anseios populares e a busca revolucionária da *intelligentsia* de esquerda do país.

No entanto, esses filmes sobre o sertão também revelam o quanto foi promissor todo esse ambiente político/crítico do momento, expondo o poder da tradição, da exploração dos camponeses, a migração como única saída, as relações de exploração e opressão dos latifundiários e do Estado, entre outros. Os despossuídos, tão quanto a integridade desse sertão, ganham uma integridade humana, passam a fazer parte da história, tornam-se visíveis.

Provavelmente essa seja uma importante lição do Cinema Novo: conferir visibilidade e integridade aos deserdados/marginalizados do país.

1.4 O golpe e o transe

Se no começo dos anos 1960, como afirmou Roberto Schwarz (1978, p.66), o engajamento de intelectuais de esquerda – que a partir do nacional-popular, combatiam o latifúndio, o imperialismo, etc. - parecia sob medida para o Brasil desenvolvimentista, cuja aspiração ao progresso encontrava barreiras nas formas arcaicas de propriedade e poder, esse cenário no qual se agitavam as massas para lutar pela reforma agrária e medidas de modernização burguesa propiciou um clima de ‘instabilidade’ ou de possibilidades. O que pode ser evidenciado pela situação do presidente Goulart pré-golpe, que:

[...] não poderia ser mais grave: pressionado pelo jogo de interesse das diversas classes e grupos, precisaria definir suas opções. O pacto interclasses, que até então articulava a industrialização com a incorporação das massas ao sistema político, através de mecanismos de controle e concessão, estava irremediavelmente condenado. Incapaz de resolver a crise, oscilando na tensão de pressões inconciliáveis, o governo trabalhista acabaria por ceder terreno à reorganização do Estado pelo caminho do regime militar. (HOLLANDA, GONÇALVES, 1997, p. 20).

Dessa forma, o movimento da *intelligentsia* engajada que ligada à cultura passou a se estruturar e começou a se organizar junto às massas, foi estancado pelo golpe militar. Ou ainda,

Partes da intelectualidade mais desperta, em especial os estudantes, começaram uma verdadeira “ida ao povo” e tomaram o partido da reforma social profunda, fora dos planos governamentais. A mobilização, amplamente caucionada pelas desigualdades inaceitáveis do país, somava os impulsos oficialistas e subversivos. A ambiguidade favorecia a radicalização aventureira e desembocava em meses explosivos, de pré-revolução desarmada, a que o golpe de 64 pôs um termo. (SCHWARZ, 1999, p. 173-4).

O golpe militar de 1964 se impôs diante da *estrutura de sentimento* que floresceu nos anos anteriores e veio a mudar o curso do Cinema Novo (e das artes). De maneira geral, os cinemanovistas passam, então, a traduzir em seus filmes tanto a perplexidade como a tentativa de explicar a ‘reviravolta’ histórica. Em um momento fortemente marcado pela expansão do mercado de bens culturais, pela euforia do chamado milagre econômico, encampado pelo governo autoritário, pela efetivação de um novo consumidor no país e por um público afeito à televisão, em plena expansão, o Cinema Novo procurou problematizar os imperativos desse mercado e diagnosticar o momento, também se

preocupando em ampliar o público. Busca, assim, desenvolver a viabilidade de um cinema crítico nas condições adversas:

As transformações sofridas pela produção cinematográfica cinemanovista, a partir de 1964, demonstram a multiplicidade de caminhos a serem percorridos por intelectuais que desejam manter sua individualidade autoral, inserindo-se da melhor maneira possível em um mercado cultural em expansão e, ao mesmo tempo, refletindo sobre a sociedade brasileira em plena transformação. (MALAFAIA, 2012, p. 215-216)

A tentativa de entender a derrota do projeto sufocado pelo golpe está evidenciada em filmes mais reflexivos que ganham uma dimensão mais analítica. Algumas das produções mais importantes deste período são: *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1966), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *A Derrota* (Mário Fiorani, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Fome de Amor* (Nelson Pereira, 1968). Filmes que expuseram uma auto-crítica do próprio intelectual/cineasta em relação à ilusão de sua proximidade com o povo. Essa proximidade citada aqui anteriormente – e que aos intelectuais se mostrava viva no início da década - agora passa a ser discutida no próprio tecido da narrativa. É um momento de crítica ao populismo anterior ao golpe, tanto no sentido político como no estético-pedagógico.

O filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe* (1967), sem dúvida, é uma síntese-condensação desse estado de espanto diante da nova conjuntura política e da derrota do projeto revolucionário. Glauber demonstra esse transe na própria narrativa, permeada pelo tema do subdesenvolvimento, de nação incompleta. A personagem principal do filme, o intelectual e poeta Paulo Martins, na fictícia República de Eldorado, é uma figura imersa em contradições, caminhando entre a “lucidez e a loucura” (RUBBO, 2008, p. 116). Passa-se, então, no cinema glauberiano - o qual pode ser considerado uma própria síntese e expressão social e histórica dos anos 1960 e 1970 - da alegoria da esperança, delineada pela profecia de *Deus e o diabo...*, para a alegoria do desencanto de *Terra em Transe* (XAVIER, 2001, p.131)²⁰.

A salvação presente em *Deus e o Diabo...* passa, então, a ser ocupada pela percepção do fracasso. Agora, o nacional-popular também é repensado e colocado em outros termos: nos questionamentos de quem é o povo ou que lugar está reservado a ele no cenário político. Ao assumir para si a tarefa de ‘dissecar’ o intelectual de esquerda e expor suas fraquezas, o Cinema Novo cumpriu uma função essencial no período pós-golpe

²⁰ Interessante notar como essa trajetória fílmica do cineasta coincide com um traço de sua personalidade definida por Darcy Ribeiro, em depoimento, no documentário de Silvio Tendler, *Glauber o filme, Labirinto do Brasil* (2003). Para Darcy Ribeiro, Glauber ia da esperança ao desespero como um pêndulo.

(NAPOLITANO, 2001, p.116), tanto que o filme de Glauber teve à época uma recepção polêmica entre militantes políticos e produtores culturais, gerando inúmeros debates (RAMOS, 2006, p.5)²¹.

Napolitano (2001, p.116) acredita que nessa auto-crítica, o Cinema Novo e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967) em particular, realizou uma tarefa histórica que “nem o teatro (momentaneamente "implodido" a partir do seu público) nem a música popular (consagrada, comercialmente, pelo grande público sem compromisso político, mas sensível às mensagens ideológicas das canções) tinham condições de realizar”. Ou seja, coube ao cinema a tarefa que além de histórica, acreditamos ser social, de refletir acerca de um passado recente e ao mesmo tempo tecer a crítica ao presente. Realizado no calor da hora, a importância de *Terra em transe* se deveu por revelar a experiência do choque diante do golpe militar, bem como tecer a crítica ao populismo, jogos de interesse e às amarras do poder em relação à sociedade, maiores e mais sufocantes do que se imaginava antes do golpe. Ao mesmo tempo em que expôs a face regressiva da sociedade que ganhou vulto com o governo militar, bem como a decadência da burguesia tropical.

Além disso, outro fator formal definido por Xavier (1983, p. 166) preponderante no *Terra em Transe* é o dilema ou o jogo de forças presente em uma visão na qual a intensão predominante é a totalizante, mas que está repleta de elementos particulares desgarrados (os quais a montagem se esforça para organizar). A essa contradição e às determinações que em *Terra em Transe* impossibilitam uma escolha, ou ainda, revelam mesmo uma dúvida, incerteza histórica, o Tropicalismo vai responder de maneira diversa.

1.5 Tropicalismo e Cinema marginal

O ano de lançamento de *Terra em transe*, em 1967, coincide também com a reviravolta na posição ocupada pela esquerda cultural no país desde o golpe. Isso porque até pelo menos 1968, houve no Brasil uma relativa hegemonia das esquerdas no âmbito cultural

²¹ Importante ressaltar as considerações feitas por Jean-Claude Bernardet sobre o impacto e as respostas da própria *intelligentsia* brasileira dada ao *Terra em Transe* no momento mesmo de seu lançamento, em um artigo intitulado “...Mas o público não entende” publicado pelo *Jornal da Senzala* em janeiro de 1968 (BERNARDET, 2009, p. 219). Nele, Bernardet comenta que houve uma abdicação da responsabilidade por parte dos intelectuais de esquerda que ligaram o filme ao passado, já que consideravam ter feito a devida reavaliação dos valores errados de antes de 64 e que se localizavam na posição certa, que devia ser levada aos demais. Essa atitude foi por ele evidenciada no argumento de que essas pessoas puseram a validade de *Terra em Transe* em dúvida com o argumento de que “o público não entende”, o que revela um alibi para justificar a própria recusa, uma posição de classe (na percepção de que se deve levar a verdade ao povo, de cima para baixo), quando, na verdade, é à própria classe média de esquerda, aos que ‘entenderam’, que o filme se dirige.

(SCHWARZ, 1978, p. 62), o que muda a partir da segunda metade de 1967 e dezembro 1968, quando o governo inicia a sua fase mais repressiva e institui o Ato Institucional nº 5, acirrando a perseguição, a censura e os fantasmas da ditadura, o que leva muitos jovens a optar pela luta armada no país²².

É nesse momento de maior recrudescimento do regime que surge o Tropicalismo. O que nos interessa aqui é situá-lo em relação ao cinema e às influências mútuas que se estabeleceram entre ambos. No entanto, podemos afirmar que os debates suscitados pelo movimento – concordâncias e discordâncias – giram em torno e se referem diretamente a uma transformação da sociedade desse período, em que vigorava um regime autoritário combinado com a expansão de uma ‘indústria cultural’ e um isolamento político/cultural dos artistas e intelectuais de esquerda.

O início do Tropicalismo foi fortemente influenciado pelo *Terra em transe*, como revela Caetano Veloso, em seu livro, *Verdade Tropical*:

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*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7. [...] O filme, naturalmente, não foi um sucesso de bilheteria, mas causou escândalo entre os intelectuais e artistas da esquerda carioca. Alguns líderes do teatro engajado chegaram a proferir protestos exaltados ao final de uma sessão na porta de um cinema onde ele era exibido comercialmente. Uma cena em particular chocava esse grupo de espectadores: durante uma manifestação popular – um comício – o poeta, que está entre os que discursam, chama para perto de si um dos que o ouvem, operário sindicalizado, e, para mostrar quão despreparado ele está para lutar por seus direitos, tapa-lhe violentamente a boca com a mão, gritando para os demais assistentes (e para nós, na sala de cinema): ‘Isto é o Povo! um imbecil, um analfabeto, um despolitizado!’. Em seguida, um homem miserável, representante da pobreza desorganizada, surge dentre a multidão tentando tomar a palavra e é calado com um cano de revólver enfiado na sua boca por um segurança do candidato. Essa imagem é reiterada em longos close-ups destacados do ritmo narrativo e desse modo se transforma num emblema. Vivi essa cena – e as cenas de reação indignada que ela suscitou em rodas de bar – como o núcleo de um grande acontecimento cujo nome breve que hoje lhe posso dar não me ocorreria com tanta facilidade então (e por isso eu buscava mil maneiras de dizê-lo para mim mesmo e para os outros): a morte do populismo. [...] Essa hecatombe eu estava preparado para enfrentá-la. E excitado para examinar-lhe os fenômenos íntimos e antever-lhe as conseqüências. Nada do que veio a se chamar de ‘tropicalismo’ teria tido lugar sem esse momento traumático. [...] Portanto, quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na platéia vi, não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim. (VELOSO, 1997, p.99-116).

²² Em depoimento do representante dos intelectuais na Passeata dos Cem Mil, Hélio Pellegrino: “O AI-5 correspondeu, por parte da ditadura, a uma declaração de guerra aos estudantes e ao povo. Em toda a história brasileira, nunca houve um fechamento tão brutal. O movimento estudantil ficou totalmente quebrado. De seus restos nasceu a tentativa heróica – embora precipitada – de luta armada” (apud HOLLANDA; GONÇALVES, 1995, p. 80).

Essas novas tarefas a cumprir foram tomadas pelo Tropicalismo como recusa a uma visão dualista de Brasil, de maneira a trabalhar com misturas e auto-interferência entre o estrangeiro e o nacional, o alto e o baixo, o país moderno e o arcaico, o avanço e o retrocesso. Artistas como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Os Mutantes, Tom Zé, Maria Bethânia, Torquato Neto, Gal Costa, Hélio Oiticica, José Celso Martinez Correa, do Teatro Oficina, através de inovações estéticas e rebeldia, buscaram chocar uma sociabilidade que ganhava força no seio do militarismo, a qual sintetiza “a revanche da província, dos pequenos proprietários, dos ratos de missa, das pudibundas, dos bacharéis em lei, etc.” (SCHWARZ, 1978, p. 71), buscando, para tanto, o mercado cultural em expansão.

Marcos Napolitano e Mariana Villaça (1998) ressaltam que certos parâmetros a partir dos quais o Tropicalismo passou a ser pensado, sua percepção histórica e estética, são tributários do debate que se formou, de cunho acadêmico, no final dos anos 1960 e boa parte dos anos 1970. Há, de maneira geral, uma cisão analítica entre a ideia de ‘explosão’ e ‘implosão’ em relação ao movimento. Na primeira, sublinha-se o potencial crítico e criativo do Tropicalismo, o qual é encarado como uma abertura político-cultural; enquanto na segunda, encara-se o movimento como fruto de uma crise das esquerdas e vanguardas históricas, uma perda do referencial de atuação do artista-intelectual.

Ou seja, o debate em torno da perda de inocência em relação à indústria cultural e aos novos arranjos tropicalistas se, de um lado, tende a situar o Tropicalismo como um movimento que não abriu mão do anseio pela transformação radical e veio tratar da revolução no nível do cotidiano, por outro, revela-se uma crítica contundente ao movimento²³. No entanto, apesar da polêmica, o importante é situar que o Tropicalismo refletiu as transformações do final dos anos 1960 em um momento de recrudescimento militar no país. E, sem dúvida, logrou êxitos em termos estéticos e políticos à época. Nesse sentido, é importante considerarmos que:

[...] quanto mais massivo o campo artístico mais ambíguo o sentido histórico, estético e ideológico objetivado nas suas obras. Por isso, o Tropicalismo, criado e desenvolvido no turbilhão de mutações pelas quais passava a indústria cultural brasileira, foi tudo aquilo e mais alguma coisa “*sem perder o tom*”. (NAPOLITANO; VILLAÇA, 1998, p.72).

Essa determinação tropicalista de colagem e ‘deglutição’ do estrangeiro que remete ao antropofagismo do Modernismo de 1922, se por um lado, considerando a sua

²³ Entre os principais analistas de primeira hora está Roberto Schwarz, o qual apesar de concordar que o tropicalismo pudesse exprimir as contradições da produção cultural, é enfático: “para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contra-revolução cristalizou” (SCHWARZ, 1978, p. 76).

perspectiva crítica no momento de sua emergência, indicou uma contraposição ao autoritarismo e conservadorismo da época; por outro, ao apostar na indústria cultural encampada pelo governo militar, imprimiu uma ambigüidade a seu projeto ideológico e estético, como afirmou Napolitano e Villaça (1998). Provavelmente porque no Tropicalismo “o foco da preocupação política foi deslocado da área da *Revolução Social* para o eixo da rebeldia” (HOLLANDA, GONÇALVES, 1995, p.66), notamos uma reconfiguração da posição do intelectual/artista em relação à sociedade e à indústria cultural, uma relação tornada complexa à medida que os artistas passam a encarar a si mesmos de forma mais individualizada, ao passo em que a indústria tende a equalizar o dissonante.

Angela Prysthon (2002, p.170) aponta para os efeitos reflexivos do Tropicalismo em relação ao Cinema Novo. Para ela, nos filmes pós-AI5 predomina uma cultura urbana e mais diversificada (assim como nos filmes pós-64), “embora com uma ênfase mais carnavalesca e alegórica e, naturalmente, menos introspectiva”. Prysthon ressalta que *Os Herdeiros* (1969) e *Quando o Carnaval Chegar* (1971), de Carlos Diegues, são exemplos de filmes “assumidamente” tropicalistas do movimento desse período.

É também nesse momento de recrudescimento do regime que surge o Cinema Marginal, o qual respondeu às mesmas agruras do período, à derrota das esquerdas e ao regime militar, mantendo afinidades e dissonâncias tanto em relação ao Cinema Novo, como ao Tropicalismo. Se, por um lado, se vinculou à tradição do cinema de autor e produção independente, por outro, buscou como forma expressiva “a presença de um humor corrosivo, às vezes anárquico, expondo um gosto pela crítica social implacável encontrada muitas vezes no discurso paródico” (VIEIRA, 2000, p.170).

Em um momento no qual o Cinema Novo já era considerado como o *mainstream* do cinema nacional, o Cinema Marginal ou *udigrudi*, como também era conhecido, é satírico e visceral. Recusavam, assim, o caráter popular e a ideia de nação. Isso porque para “o cinema *udigrudi* o Cinema Novo havia se aburguesado, transformado em mercadoria respeitável, cauteloso tanto em relação aos temas tratados quanto à experimentação com a linguagem cinematográfica” (VIEIRA, 2000, p.171).

Dessa forma, fazia menção a uma cadeia de violências, trazendo à tela figuras transgressoras, marginais e prostitutas ao mesmo tempo em que negavam os valores dominantes de produção e apostavam no experimentalismo. Assim,

[...] aparece como, simultaneamente, uma rejeição (principalmente do intelectualismo e das opções estéticas alinhadas ao cinema europeu) e uma radicalização do cinema novo. Sem pretensões tão internacionalistas e sem uma política tão definida para o terceiro mundo, o cinema *udigrudi* (a suposta

pronúncia brasileira de *underground*) ainda assim faz sua afirmação sobre como deve ser a estética terceiro-mundista: a partir do lixo, das sobras podres (que pode ser tanto lixo cultural, lixo midiático, como lixo tecnológico) do primeiro mundo, o terceiro mundo tem que fazer um cinema necessariamente precário, mal-acabado, violento, iconoclasta e antiburguês. (PRYSTHON, 2002, p. 173-4).

Ao assumir esse projeto de fazer um cinema precário, iconoclasta, antiburguês, conferindo visibilidade ao *nu e cru*, aos atores ocultados da sociedade conservadora da época - a da ordem e progresso, da família e da moralidade - o Cinema Marginal²⁴ demarcava a sua intolerância a esse estado social cívico, ao trazer à tona a violência, o grotesco, o *lixo* (uma citação ao próprio militarismo?). Ismail Xavier acredita que por ter florescido no período posterior ao endurecimento do regime com o AI-5, esse cinema é assumido “como resposta à repressão na linha agressiva do desencanto radical; sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exarcebação do *kitsch*” (XAVIER, 1987, p.20), como explicita a frase dita pela personagem principal de *O bandido da Luz Vermelha* (Rogério Sganzerla, 1968): “quando a gente não pode nada a gente se avacalha e se esculhamba”. No entanto, ele afirma ainda que ao recusar os valores de produção dominantes, esses filmes talvez sejam datados, mas também se engendra neles uma poética mais densa, onde a agressividade é ironia mais elaborada e se articula a um metacinema mais rigoroso. Essa postura de agressividade do Cinema Marginal foi determinante para o seu fim como grupo já no início dos anos 1970, por estar isolado no mercado devido à censura.

Paralelo a esse momento em que o Cinema Marginal surge e esmorece, os cinemanovistas produzem filmes cuja preocupação fundamental é com a comunicação com o público; eles “exploravam temáticas históricas ou mesmo procuravam introduzir o debate de temas contemporâneos, como a vida nas grandes cidades, a transformação dos costumes e tradições e a liberação sexual”²⁵ (MALAFAIA, 2012, p.220). No entanto, segundo Napolitano (2001), mesmo relativos sucessos de bilheteria como *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), não conseguiram ampliar o público do cinema nacional como um todo, o que só mudaria a partir de meados dos anos 1970, “capitaneado por filmes que procuravam fugir da linha do engajamento, como *Dona Flor e seus dois maridos* (Bruno Barreto, 1976) e *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1975), próximos da tradição das chanchadas” (NAPOLITANO, 2001, p. 116).

²⁴ São desse momento: *A mulher de Todos* (1969), de Sganzerla; *O Anjo Nasceu* (1970) e *Matou a Família e foi ao Cinema* (1970), de Júlio Bressane; *Os Monstros de Babaloo* (1971), de João Silvério Trevisan; *Blá, blá, blá* (1968) de Andrea Tonacci.

²⁵ São exemplos: *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro, 1972), *São Bernardo* (Hirszman, 1972) e *Toda Nudez Será Castigada* (Jabor, 1972), *Câncer* (Glauber Rocha, 1968/72), *A Idade da Terra* (Glauber Rocha, 1980).

A produção cultural em geral a partir de 1964 – e o cinema em particular – conviveu e produziu sob o julgo da censura e seus fantasmas. Isso porque durante o regime a censura teve diversas nuances: logo após o golpe o seu perfil é mais moralista, o que muda a partir de 1967, com a crescente militarização dos órgãos de censura. Mudança que será consolidada no AI-5, quando surgem questões de ordem política e termos como ‘subversão’, ‘ditadura’, ‘revolução’ nas avaliações dos censores.

No caso do cinema, a relação com a censura teve uma singularidade. O estado militar visou, de acordo com Leonor Pinto (2006, p.4), “moldar a produção aos projetos políticos do regime”. O que significava intervir, cortar, restringir os filmes no âmbito nacional. “O lema central era proibir, sempre que possível. Na impossibilidade de proibir, cortar. Se as duas opções falhassem, “colocar na geladeira”, significando engavetar o processo de requisição de censura sem, no entanto, admitir o feito” (PINTO, 2006, p.4). Ao mesmo tempo em que utilizá-los sem restrições internacionalmente a fim de propagar uma imagem de ‘país democrático’²⁶.

Alguns cinemanovistas saíram do país com o agravamento da censura – caso de Glauber Rocha – e os que ficaram e continuaram produzindo, como vimos, buscaram saídas, seja em filmes mais alegóricos, seja em temas históricos ou baseados na literatura. Dessa forma, muitos pesquisadores situam como marco do fim do Cinema Novo o ano de 1968, outros o situam em meados dos anos 1970, devido tanto ao eclipse do nacional-popular como à perseguição política. Aqui, optamos pela definição de Ismail Xavier que se refere ao cinema brasileiro moderno, no qual se insere o Cinema Novo e o Cinema Marginal como um processo entre o final de 1950 e meados dos anos 1970.

Com a expansão das atividades da Embrafilme e a abertura política (1974-9), o cinema moderno no Brasil entra em um debate que ora coloca a importância do mercado, ora da experimentação. No entanto, “a realização de filmes de impacto atesta a hegemonia da tradição moderna até o início dos anos 1980, e tomo aqui como ponto limite simbólico desta vitalidade o ano de 1984” (XAVIER, 2001, p.34). Esse é o ano do lançamento do filme de Nelson Pereira, *Memórias do Cárcere* e do documentário rodado por Eduardo Coutinho, *Cabra Marcado para Morrer*.

1.6 Anos 1980 e as marcas do tempo: Cabra marcado para morrer

²⁶ Isso de maneira geral, porque houve exceções, caso do filme de Roberto Farias, *Pra Frente, Brasil* que foi confiscado pela Polícia Federal no Festival de Gramado, em 1982. (PINTO, 2006, p.7).

Esse eclipse da hegemonia do cinema moderno no Brasil estava imerso em um cenário no final dos anos 1970 que anunciava mudanças consideráveis no âmbito político/cultural. Essa transição, do final da década de 1970 e início da década de 1980, demarca o pluripartidarismo e a lei de Anistia dos presos políticos. Apesar de o estado autoritário só ter terminado em 1984, o clima era de revalorização da democracia, da individualidade, da cidadania, dos movimentos sociais populares espontâneos, da resistência focal contra à opressão, das minorias, etc. A atuação das CEB's (Comunidades Eclesiais de Base), o novo sindicalismo encampado pelos metalúrgicos do ABCD paulista, demarca um forte indício desse momento: o surgimento do Partido dos Trabalhadores (PT). As reformulações na política nacional e a queda do muro de Berlim, em 1989, também culminam na fadiga do modelo bolchevique de partido revolucionário no país e no racha do PCB (RIDENTI, 2001, p.16).

Essa reformulação acaba por transformar a atuação dos intelectuais no Brasil ou até mesmo criar uma nova concepção de intelectual ao final de vinte anos de regime autoritário. A modernização conservadora empreendida pelo governo militar, intitulada de 'milagre econômico', ditou as regras da produção cultural e deixou marcas indeléveis na chamada indústria cultural no Brasil, cujo germe estava no entretenimento das massas e na propaganda do regime. Muitos dos artistas que participaram do ideário romântico e revolucionário passaram a trabalhar para e/ou nesse novo contexto de desenvolvimento sistemático: foram para a televisão, a indústria editorial, fonográfica, publicidade, revistas, jornais, universidades etc.

Marcelo Ridenti (2001, p.17) defende que nos anos 1980 houve um acerto de contas que poderia resultar em atitudes distintas: do intelectual que mesmo dilacerado pelas contradições da modernidade, permanecia engajado no processo de transformação, sem renunciar a sua individualidade ou no desaparecimento do intelectual inconformista. Ele acredita que perdurou a segunda atitude, do intelectual competitivo, individualista e centrado na carreira.

No cinema, foi sintomático nos anos 1980 o estilo dos jovens paulistas ou do "novíssimo cinema paulista", cujo projeto consistiu, de maneira geral, na valorização do urbano, mais propriamente trazia como tema e personagem principal a cidade de São Paulo, negava vínculos ideológicos e prezava a rigidez de linguagem²⁷. "Nada de radicalismos. Essa geração nem retoma os arroubos revolucionários do Cinema Novo, nem o dilaceramento do

²⁷ São exemplos: *A marvada carne* (André Klotzel, 1985), *Sargento Getúlio* (Hermano Penna, 1983), *Maldita coincidência* (Sergio Bianchi, 1979).

*underground*²⁸ (BERNARDET, 1985, p.76). Ou seja, se na virada da década de 1970/1980 ainda havia certa busca em conciliar a linearidade com um apreço pela fragmentação, algo que ecoava dos anos 1960, em meados dos anos 1980 ficava claro que a proposta refletia o fato de que “o cinema já não era mais atividade de intelectuais engajados, mas sim um ramo altamente profissionalizado da indústria cultural” (XAVIER; SARAIVA, 2007, p.222).

A falta de radicalismo e esse abandono da resistência presente no Cinema Novo e no Cinema Marginal a que se refere Bernardet (1985), não à toa, filia-se ao mesmo momento em que o pós-moderno ganha eco no país. Passam a ser divulgadas e apreendidas aqui a concepção de ‘fim da história’ e das grandes narrativas (ou vanguardas), do sujeito descentrado, bem como a valorização do ecletismo, do pluralismo, em acordo com um mundo cada vez mais globalizado, sem fronteiras, no qual a imagem é predominante.

Acreditamos que o novíssimo cinema paulista sintonizou esse momento de repercussão do pós-moderno, quando o país passa a fazer parte do trânsito cultural global e existe a necessidade de tomar parte do capitalismo internacional. Assim, a valorização do urbano e da cidade como um cenário que resguarda a multiplicidade, ideal para se discutir as subjetividades e a descentralização pós-moderna do sujeito, também possui essa filiação. É evidente a opção desse cinema dos anos 1980 por essa condição social pós-moderna em contraposição ao nacional, como evidencia a fala do diretor paulista Wilson Barros que, durante o Festival de Brasília, em 1988, disse: “quem gosta de raiz é mandioca” (apud CAETANO, 2007, p.205).

Dessa forma, a fim de buscar compreender essa mudança e transformação do cinema nos anos 1980, optamos por olhar com mais atenção para um dos filmes que acreditamos revelar em forma/conteúdo o acerto de contas dos intelectuais nos anos 1980 de que fala Marcelo Ridenti (1980): o documentário-síntese *Cabra Mercado para Morrer* (Eduardo Coutinho, 1984). O filme buscou responder a uma demanda social, política, histórica e dialogar com a tradição moderna, em um momento mesmo que prevalecia a negação desse modelo. Tanto esse aspecto como o fato de ele abordar o eixo temático a que esse trabalho se vincula, o campo e/ou o universo sertanejo, justifica a escolha a fim de percebermos melhor essa fase de transição do cinema nacional, pois cremos que os filmes – não como reflexos da sociedade, já que (re) inventam a mesma – presentificam as mudanças sociais e históricas.

²⁸ Vale ressaltar a ressalva feita por Jean-Claude Bernardet a respeito de dois cineastas dessa geração: “Se os jovens paulistas têm atitudes amenas em que o radicalismo não tem vez, se os personagens seguem trajetórias sem maiores desejos, alguns poucos filmes contrastam com esse tom: são os filmes históricos de Sergio Bianchi e Inês Castilho” (BERNARDET, 1985, p. 90).

Cabra marcado para morrer, na verdade, é a continuação de um filme inacabado. Coutinho retoma um projeto do CPC interrompido em 1964 pelo golpe. O filme original vinculado ao Centro Popular de Cultura se baseava no assassinato de João Pedro Teixeira (1962), líder de uma Liga Camponesa na Paraíba. O *Cabra...* de 1984 se consolida através dos depoimentos daqueles que participaram das filmagens do primeiro *Cabra...*, principalmente na figura de Elisabeth Teixeira, viúva de João Pedro, e sua família, quando diretor e atores/camponeses, que na época interpretariam a si próprios, compartilham a experiência passada.

Como a própria *voz over* de Coutinho anuncia, o documentário é uma volta, 17 anos depois, para completar o filme interrompido do modo que fosse possível, tornando-se a expressão de uma vontade de finalização não apenas do filme, mas de encerramento de uma história. O segundo *Cabra...* funcionou como um balanço do impulso que movia os cinemas na década de 1960, ao contrapor-lo à tendência de profissionalização do produtor nos anos 1980 e ao novo contexto no qual este estava inserido.

Figura 2 – Elisabeth e os filhos no *Cabra.../1964* e Eduardo Coutinho no *Cabra.../1984*.



Fonte: *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984).

Interessante notar que Jean-Claude Bernardet, no ensaio crítico sobre o *Cabra.../84* escrito e publicado pela *Folha de S.Paulo* em 1985, sintoniza tanto o eco deixado por vinte anos de regime militar como as transformações do momento presentes na própria configuração de *Cabra.../84*: a mudança no papel do cineasta/intelectual, do fazer documentário, da preocupação com o espetáculo e com o equipamento e da relação com o público. Aspectos possíveis de serem notados no seguinte trecho:

As entrevistas com Elisabeth são bastante próximas do modo de filmar encontrado em documentários dos anos 60, algo do tipo *Opinião pública* (Arnaldo Jabor). Já as entrevistas feitas na Baixada Fluminense com filhos e filhas de Elisabeth revelam

certo sensacionalismo emocional que as aproxima de um estilo de reportagem televisivo atual. Nessa variedade de estilos, a própria passagem do tempo se reflete. E a menor dessas diferenças não é a acintosa presença do diretor: o autor expondo-se em primeiro plano, com tanta importância quanto seu personagem, era impensável na época do *Cabra/64*. (...) O autor tornar-se a mediação explícita entre o real e o espectador, o autor expor-se com sua própria temática de realizador de cinema, isso indica uma personalização do espetáculo e das relações com o público a qual contradiz a postura ideológica e estética do *Cabra/64*. Outra atitude que diferencia violentamente o comportamento de 64 e o de 84: *Cabra/64* tinha um roteiro escrito – e como! -, do qual vemos uma página na tela, enquanto o comentário informa que o *Cabra/84* foi feito sem roteiro. (BERNARDET, 2003, p. 233).

Bernardet ressalta também a importância de *Cabra.../84* no qual vê um projeto histórico “preocupado em lançar uma ponte entre o agora e o antes, para que o antes não fique sem futuro e o agora não fique sem passado” (BERNARDET, 2003, p. 227). Já Paulo de Menezes opta por focar o estatuto de verdade conferido muitas vezes ao gênero documentário e em específico, ao posicionamento de Eduardo Coutinho, concluindo, assim, que o diretor assume ostensivamente uma figura impositiva, construindo um sujeito-herói (na figura de si, de cineasta) em contraposição aos muitos sujeitos presentes no documentário. “O que a história está tentando recuperar é, sem dúvida, o tempo perdido. Mas não o tempo perdido de João Pedro e Elisabeth, como pressupunhamos desde o início, mas do próprio Coutinho e de seu filme inacabado de 1964” (MENEZES, 1994, p.121). Dessa forma, o *Cabra.../84* traria, de um lado, uma série de histórias “isoladas de vidas camponesas do nosso nordeste e, por outro, a visão que Coutinho tinha sobre os camponeses do Brasil, muito mais do que ser um elemento elucidador da história de um assassinato ou de uma resistência de classe” (MENEZES, 1994, p.123).

Ainda que o filme traga incongruências provenientes da figura do diretor que também se expõe como personagem e do tempo/lugar evidenciado no sentido de retomar um projeto, refazer uma memória após o vão de vinte anos de regime militar, *Cabra marcado para morrer* é um filme revelador tanto da vida dos diversos personagens como do presente (1984) e passado (1964). Isso porque há no filme um narrador que Célia Tolentino (1997, p. 200) nomeia como:

[...] o sujeito histórico que, com quase duas décadas de distância, retoma os fatos sob um ponto de vista autocrítico: reafirma posições políticas, corrige as do passado e, a partir delas, questiona a história vigente e a usurpação do lugar do herói popular pelas forças repressivas, tão violentas quanto aquelas que o filme primeiro tentava denunciar.

O filme envolve, assim, não apenas o presente de 1984, mas também o eco da relação entre intelectual/povo da cultura engajada do pré-golpe. *Cabra.../84* além de uma busca histórica em atar os ‘nós’ de um elo perdido marcado pela violência de um regime,

também demonstrou “a tentativa de interromper, de barrar o silêncio, a perda, a dor, a tristeza” (MONTENEGRO, 2008, p. 191). Nesse sentido, vale ressaltar que o último *Cabra...* possibilitou Elisabeth assumir seu nome verdadeiro, sua identidade (já que devido à perseguição do regime, ela havia se refugiado na cidade de São Rafael, na Paraíba, onde era conhecida por Marta).

Dessa maneira, nesse longo percurso dos anos 1960 aos anos 1980, em que o cinema nacional foi marcado pela hegemonia do cinema moderno – com o Cinema Novo e o Cinema Marginal – nota-se uma transformação substancial, que representa as modificações pelas quais passou a sociedade brasileira. Em *Cabra...*, como o exemplo aqui traçado, e que, ao contrário do cinema paulistano, buscou escapar ao pós-modernismo e aos seus novos dilemas, para fazer um balanço - após vinte anos de ditadura - do anseio que movia o nacional-popular nas décadas de 1950 e 1960, percebemos tanto um reposicionamento do intelectual (agora parte de uma indústria cultural consolidada) como uma continuidade do compromisso com os despossuídos em novo contexto²⁹. Ao mesmo tempo em que revela o fracasso do sonho revolucionário, impresso no esgarçamento das lutas coletivas, o filme também se encontra imerso em um cenário cultural em que o profissionalismo se revela atuante. Traços estes que se tornarão fundamentais para pensar o cinema na década seguinte.

²⁹ Nesse sentido, o filme *Eles não usam Black-tie* (1981), de Leon Hiszman, também é emblemático como uma reconexão do presente com o passado. Além de o filme ser baseado na peça homônima de Gianfresco Guarnieri, montada pela primeira vez em 1958 pelo Teatro de Arena de São Paulo, ele também trata o conflito do pai sindicalista, Otávio, com o filho arrivista, Tião – demarcando duas gerações distintas - em um contexto citadino, industrial, o que faz alusão ao novo sindicalismo que vigorava à época. Apesar de revelar o esgarçamento da luta coletiva, o filme de Hiszman também pode ser considerado como um anúncio de uma identidade que prossegue, ainda que em um novo contexto.

2 “É FELIZ, MAS É TRISTE”³⁰: INDÚSTRIA CULTURAL E O CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

*Para vocês o cinema é um espetáculo.
 Para mim, é quase uma concepção do mundo.
 O cinema é o veículo do movimento.
 O cinema é o renovador da literatura.
 O cinema é o destruidor da estética.
 O cinema é intrepidez.
 O cinema é esportivo.
 O cinema é difusor de idéias.
 Mas o cinema está doente.
 O capitalismo atirou pó dourado em seus olhos.
 Hábeis empresários o conduzem pela mão nas ruas.
 Ganham dinheiro comovendo corações com intrigas chorosas.
 Isso precisa acabar.
 Vladimir Maiakovski*

2.1 A sedução das sereias

Alertado do desafio e da provação que o espera, Ulisses tapa os ouvidos dos homens da tripulação com cera e os instrui a remar a toda velocidade e músculos. Ele, por sua vez, prende-se ao mastro com cordas firmes. O canto irresistível das Sereias, então, é ignorado pelos marinheiros que dedicam sua atenção ao ritmo do remo, e é escutado por Ulisses, que, amarrado ao mastro, entrega-se ao gozo e à beleza ao mesmo tempo em que resiste ao som delirante.

Essa provação e as medidas tomadas por Ulisses na *Odisséia* para resistir ao canto das Sereias é interpretada por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento* (1947) como a alegoria de um presságio que explica a passagem do mito ao *Aufklärung* (palavra que sintetiza Iluminismo e Esclarecimento a um só tempo). Ou seja, as medidas tomadas por Ulisses em sua passagem pelas sereias mágicas são utilizadas como um testemunho representativo da civilização burguesa ocidental. Para os autores, na epopéia homérica já está presente a determinação objetivadora que se acelera na ciência positiva moderna. A única maneira encontrada por Ulisses de escapar ao canto é fechar os ouvidos dos trabalhadores e forçá-los a remar sem distração, de modo que

Quem quiser vencer a provação não deve prestar ouvidos ao chamado sedutor do irrecuperável e só o conseguirá se conseguir não ouvi-lo. Disso a civilização sempre cuidou. Alertas e concentrados, os trabalhadores têm que olhar para frente e esquecer o que foi posto de lado. A tendência que impele à distração, eles têm que se encarniçar em sublimá-la num esforço suplementar. É assim que se tornam práticos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.18).

³⁰ Marcelo Gomes *et. alli.*In: Jovelina, em *Cinema, aspirinas e urubus* (2005).

A praticidade dos remadores com cera nos ouvidos equivale à surdez dos trabalhadores que apenas salvam as suas vidas, enclausurados em uma lógica que não os permite escutar, fruir do canto, apenas intuir a sua existência e beleza. Por outro lado, o privilégio da escuta e do gozo é destinado a apenas um homem, Ulisses, de maneira que a magia, ao ser domesticada, transforma-se em arte, a qual, por sua vez, destina-se a uma classe e é destituída de qualquer valor prático. “Se a arte surge, então, da magia como sua forma mais racional e mais pura, ela também emerge como beleza impotente, sem eficácia, uma expressão sem conseqüências práticas, uma mera forma separada da ação” (GAGNEBIN, 2008, p.17). Essa convivência entre beleza e ineficácia na arte, para Adorno e Horkheimer, corresponde, então, à sua única forma possível em uma sociedade regida pela dominação.

Se na unidade da natureza mítica, o que o primitivo sente “como algo de sobrenatural não é nenhuma substância espiritual oposta à substância material, mas o emaranhado da natureza em face do elemento individual” (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p.10), no Esclarecimento e Iluminismo essa unidade é rompida: separa-se, como na atitude de Ulisses, o conceito e a coisa, antes indissociáveis. A dominação que constitui a *Aufklärung* se refere a dominar não apenas o mito pela razão, a natureza e a morte pela explicação racional, mas dominar a natureza exterior pela ciência e pela técnica, e a natureza interior pela repressão e educação; bem como estabelecer a dominação de poucos sobre a maioria dos homens, o que sustenta – e perpassa - as outras formas de controle (GAGNEBIN, 2008, p.16).

A partir desses pressupostos, Adorno e Horkheimer formulam o termo *Indústria Cultural* para designar esse controle generalizado, o mecanismo utilizado para manter a massa surda. Na verdade, é uma falta disfarçada em um excesso inaudível. Produzem-se os mais variados sons – todos iguais, disfarçados de novos – que mantém a massa com cera nos ouvidos, e, portanto, retira-lhes a ação, já que imersa em uma arte pensada para ser ineficaz. Antes dos autores da Escola de Frankfurt nomearem a indústria cultural, Siegfried Kracauer, de certa forma, antecipou a relação presente na *Dialética do Esclarecimento* (1947), ao ressaltar na década de 1920, o caráter ambíguo da cultura de massa.

Ele afirma que o processo histórico se tornou um processo de desmitologização, baseado em uma *ratio* capitalista, o que se revelou, na verdade, um retrocesso na mitologia. “É a mera forma racional vazia do culto, destituída de qualquer sentido explícito, que se apresenta no ornamento da massa” (KRACAUER, 2009b, p.101). Ou seja, tanto Adorno e Horkheimer como Kracauer ressaltam que, se de um lado, o homem é

emancipado das forças da natureza, de outro, ao perpetuar relações socioeconômicas ‘que não incluem o ser humano’, reproduz o natural em uma nova forma de mito; “a própria racionalidade tornou-se o mito predominante da sociedade moderna” (HANSEN, 2004, p.420).

Na indústria cultural, seguindo Adorno e Horkheimer (1947), os produtos não mais precisam se disfarçar de arte. Ao contrário, são assumidos como negócio, fabricados em diversas variantes de maneira a atingir e a padronizar os gostos. A mesmice é uma de suas características mais marcantes: as canções de sucesso, os astros, as novelas, a publicidade, o rádio, os shows, os filmes ressurgem como invariantes fixos, preservando em uma aparente novidade, a constância do conteúdo específico do espetáculo. No capitalismo tardio, o lazer e a diversão são transformados no prolongamento da mecanização do trabalho, na chave da frustração:

A indústria cultural não cessa de lograr seus consumidores quanto àquilo que está continuamente a lhes prometer. A promissória sobre o prazer, emitida pelo enredo e pela encenação, é prorrogada indefinidamente: maldosamente, a promessa a que afinal se reduz o espetáculo significa que jamais chegaremos à coisa mesma, que o convidado deve se contentar com a leitura do cardápio. (ADORNO; HORKHEIMER, 1947, p. 66).

Na indústria cultural, não se trata mais “como na época inicial do capitalismo, de produzir obras artísticas para depois transformá-las em mercadoria: trata-se de pensar *desde o início* aquilo que seria “arte” como uma mercadoria”. Não é mais a arte tornada mercadoria, mas sim a arte organizada e instruída como mercadoria (ALAMBERT, 2007, p.411).

Para melhor compreendermos o conceito de *Indústria Cultural* é necessário considerarmos também outros aspectos, um deles é o cenário lúgubre em que ele foi escrito por Adorno e Horkheimer, suas próprias vidas como testemunhas das catástrofes emanadas da Segunda Guerra Mundial³¹. Devido à explosão e desumanidade da guerra, a arte e a estética passaram a ser pensadas na sua relação ambígua com a barbárie, despindo-se do seu caráter de ilusão e aparência (SELIGMANN-SILVA, 2008, p.11). Tanto que no ensaio *A arte é alegre?*, Adorno afirma que após a catástrofe - relacionando o sentido da barbárie representada pela violência da guerra à indústria cultural - a arte não pode mais pretender ser inocentemente alegre: “Desde que a arte foi tomada pelo freio da indústria cultural e posta entre os bens de

³¹ Theodor Adorno emigrou da Alemanha, com a ascensão do nazismo, para os Estados Unidos, em fevereiro de 1938, onde o Instituto de Pesquisas Sociais, dirigido por Horkheimer já estava instalado. Foi lá que escreveu *Dialética do Esclarecimento* em parceria com Max Horkheimer, retornando para a Alemanha em 1949-1950.

consumo, sua alegria se tornou sintética, falsa, enfeitada. Nada de alegre é compatível com o arbitrariamente imposto” (ADORNO, 1996, p. 6).

Muitas críticas foram feitas em relação ao conceito da indústria cultural e aos demais escritos de Adorno ligados ao termo e aos estudos sobre cultura³², como por exemplo, a polêmica a respeito do jazz. Não é de nosso interesse adentrar aqui tais discussões, mas sim perceber na atualidade a relevância do conceito de *Indústria Cultural* para pensar a cultura de um modo geral e o cinema especificamente. O sentido conferido à própria expressão no momento em que foi cunhada e o sentido recorrente hoje revela uma pista do *exato sentido em que a indústria cultural não existe mais*, para utilizar a frase-título do artigo de Robert Hullot-Kentor (2008).

Hoje, o termo *Indústria Cultural* é empregado de maneira neutra, denotativa, na mídia e no mercado. Hullot-Kentor (2008, p.19) afirma que se percebe uma frívola onipresença do conceito “como um rebento do acúmulo e da crescente densidade de entidades comerciais a partir das quais foi desovada, há algumas décadas, uma multidão de conceitos já completamente maduros”, tais como “indústria hospitalar”, “indústria da educação”, “indústria ecológica”, dentre as quais “indústria cultural” é apenas uma derivação.

Um sentido invertido daquele pensado por Adorno e Horkheimer, que o escreveram como uma contradição irreconciliável: duas palavras ‘indústria’ e ‘cultura’ combinadas de maneira a causar um estranhamento, um conflito, um antagonismo. E apesar da contradição, o termo se propunha a revelar que ambos estavam historicamente entrecruzados. Ou seja, devido a uma domesticação e à falta de percepção histórica, o conceito está atualmente, em grande medida, bloqueado (HULLOT-KENTOR, 2008, p.23). O que alerta para o perigo do grau de mercantilização atingida no capitalismo total, que agora se conjuga de forma imanente à globalização e às novas formas de comunicação planetária; e ao rompimento desmedido da unidade do primitivo a que se referia Adorno e Horkheimer, do homem cada vez mais afastado de si e cada vez mais imerso na racionalização da arte e da vida.

2.1.1 A aspirina do cinema-indústria

³² Um exemplo é a crítica feita por Thompson (1995) na chave da ideologia. “Horkheimer e Adorno oferecem uma visão abertamente restrita das maneiras como a ideologia opera [como cimento social, não se pode supor que o efeito será o mesmo em todos], que está ligada a sua concepção totalizante e muitas vezes pessimista das sociedades modernas e ao destino dos indivíduos dentro dela” (THOMPSON, 1995, p.140).

O cinema norte-americano conseguiu, como nenhum outro, racionalizar e mercantilizar a produção cinematográfica. Os estúdios de Hollywood, como nenhum outro, souberam criar um lucrativo mundo de *papiermâché*³³. Baseado nas grandes empresas cinematográficas (*majors*), integração vertical (todo o processo de produção, distribuição e exibição controlado pelas *majors* que formavam um oligopólio), estúdios funcionando como fábricas e no *star system*, o cinema de Hollywood se consolidou e passou a ser conhecido, a partir da década de 1930, como o cinema clássico. “O cinema clássico norte-americano é um cinema totalmente subordinado à lógica do mercado, um produto da indústria cultural, concebido enquanto forma de entretenimento – e não uma forma artística” (MARSON, 2009, p. 26).

Como já dissemos, desde o seu primórdio, é evidente a relação entre o cinema nacional e o cinema americano, mas o que ficou conhecido como *a era dos estúdios*, representou seu ponto auge. Foi quando diversas empresas tentaram implantar no país o modelo de produção hollywoodiana:

[...] apesar de várias experiências país afora, em geral são três nomes que, imediatamente, vem à tona: a Cinédia – exemplo inaugural que se costuma considerar como o modelo de um desejo de estúdio de verdade, especialmente ao longo dos anos 1930 e início dos anos 1940-, seguida da Atlântida, na segunda metade dos anos 1940 e ao longo dos anos 1950, e finalmente da Vera Cruz, no final da década de 1940 e até primeira metade dos anos 1950. (VIEIRA, 2009, p.35).

Cada empresa apresentou características próprias³⁴ e todas, de um modo geral, desdobraram-se aqui de forma diversa de como a indústria cinematográfica se estruturou nos Estados Unidos. Revelaram-se ‘ideias fora de lugar’, como afirmamos anteriormente.

Diante do fracasso de tais tentativas³⁵, surgiu a necessidade, nos anos 1950, de articular melhor a produção e a distribuição, posto que esse último setor, elo principal que permite ao filme chegar ao mercado, encontrava-se dominado pelo capital estrangeiro. Desse modo, alguns setores do meio cinematográfico passaram a reivindicar maior protecionismo do Estado e avanço das leis de proteção ao cinema nacional que já vinham sendo efetuadas³⁶ (AUTRAN, 2010, p. 22).

³³ Termo utilizado por Kracauer (2009a, p. 304) em seu ensaio *O mundo de calicó*, para descrever uma visita que fez à cidade-estúdio da UFA em Neubabelsberg que, fundada em 1917, foi a maior companhia da indústria cinematográfica alemã até 1945.

³⁴ Para uma perspectiva geral sobre a Era dos estúdios, ver LEITE (2005); sobre a Atlântida, ver VIEIRA (2009) e sobre a Vera Cruz, ver AUTRAN (2009).

³⁵ Sobre a crise e os motivos que levaram ao declínio das companhias de cinema no país, principalmente da maior delas, a Vera Cruz, ver o capítulo *A falência da Indústria Cinematográfica Nacional e os lucros do cinema norte-americano*, do livro *Estado e Cinema no Brasil*, de Anita Simis (2008).

³⁶ A primeira legislação protecionista surge em 1932 no governo de Getúlio Vargas, a qual exigia que o longa-metragem estrangeiro fosse exibido acompanhado de um curta-metragem brasileiro. Em 1939, a legislação foi

As leis protecionistas foram o principal fator que permitiram ao cinema nacional se manter no mercado dominado pelo filme estrangeiro. Elas garantiram, como afirma Jean-Claude Bernardet (2009, p.54), a continuidade da produção, mas não a estimulava. Para que isso acontecesse era preciso que a reserva estivesse além da capacidade ou então que houvesse uma reserva para os filmes estrangeiros e não para a produção nacional. Uma limitação anual da importação de filmes foi, inclusive, proposta no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro na década de 1950, como “Lei do Contingente”, a qual nunca foi posta em prática na história do cinema nacional (AUTRAN, 2010, p.22).

No entanto, o papel do Estado se consolida e se torna central em relação à regulação, distribuição e produção da atividade cinematográfica, a partir da década de 1960, durante o regime militar, com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 18 de novembro de 1966; da Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), em 1969; e depois, do Conselho Nacional de Cinema (Concine), em 1975, que ampliou os poderes da Embrafilme e extinguiu o INC, absorvendo as suas atividades.

Para Renato Ortiz (2006), essa ‘resposta’ do Estado, todavia, está vinculada ao projeto de consolidação de uma indústria cultural no país, baseada em uma conjunção específica do Estado militar pós-golpe de 1964: a dimensão política e a econômica. Nesse momento de aprofundamento do desenvolvimentismo, a cultura passou a ser considerada um campo estratégico, daí a criação de uma política de cultura efetivamente, da qual a Embrafilme se tornou a principal entidade. O que explica também a face dúbia – e contraditória – do Estado em relação à cultura, como já falamos anteriormente, de incentivadora e repressora ao mesmo tempo.

Inicialmente, a Embrafilme³⁷ foi pensada como uma financiadora, tornando-se o sustentáculo da produção; depois passou a investir na co-produção – assumindo os riscos e partilhando o lucro ou o prejuízo nos filmes que investia – e, para alavancar essa produção no mercado, também criou a sua própria distribuidora (MATTA, 2010, p. 43). Passando, assim, a proteger, financiar, garantir a “cota de tela”, e de muitas maneiras (inclusive ideológica), controlar a produção. Devido a isso, foi expressivo o aumento do número de filmes realizados e o *market share* alcançado devido a essa política – no final da década de 1970 eram

estendida, exigindo que cada cinema programasse, ao menos, um longa-metragem brasileiro por ano, e a partir daí houve uma lenta progressão da quantidade de dias por ano de exibição compulsória do cinema nacional nas salas de exibição.

³⁷Sobre a história da EMBRAFILME, para um maior detalhamento das fases da empresa, ver *Cinema brasileiro em ritmo de indústria* (1999), de André Piero Gatti; e sobre a chamada época de ouro da empresa, sob a gestão de Roberto Farias, ver *Artes e manhas da Embrafilme – Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro* (1977-1981), de Tunico Amâncio (2000).

produzidos mais de cem longas-metragens por ano e o cinema nacional chegou a ocupar a inédita porcentagem de 30% do mercado de exibição (AUTRAN, 2010, p.25). No entanto, se

[...] a Embrafilme tornou viável muitos projetos de filmes importantes e contribuiu decisivamente para que o cinema brasileiro se tornasse, por um curto período de tempo, o cinema mais importante da América Latina (...) a sua política obviamente não levou à consolidação do cinema brasileiro como uma indústria auto-sustentável. (JOHNSON, 1993, p.40).

A relação entre o cinema e o Estado, iniciada nesse período, que teve como principal vetor a Embrafilme, foi uma relação paradoxal em muitos sentidos (JOHNSON, 1993, p.35). O pacto feito com o grupo de cineastas do Cinema Novo é repleto de contradições e envolveu um jogo de concessões e interdições. De modo geral, os cinemanovistas buscaram neutralizar o Estado, dissociando-o do governo, pois acreditavam que era possível negociar com ele, como estratégia de defesa em relação ao cinema estrangeiro e manter ‘vivo o impulso cinemanovista’ (XAVIER; SARAIVA, 2007, p.222). A isso se soma todo o aparato repressor do regime militar e a tensão entre estruturar uma indústria auto-sustentável e a práxis apontada por muitos estudiosos como paternalista e corporativista por parte do Estado, além da burocratização da produção. Inúmeros fatores internos e externos à empresa a levaram a uma crise nos anos 1980. Para Randal Johnson, um fator principal para explicar o esgotamento dessa política estatal foi o seu fracasso em relação ao setor de exibição (1993, p.42-43). E com a crise econômica e a alta inflação

[...] ao longo da década de 1980, vieram o acirramento da competição com as mídias de exibição doméstica (TV e vídeo) e a crise do mercado de salas de exibição, novas e mais agressivas estratégias de lançamento das *majors* (lançamentos mundiais de *blockbusters* e sequências, como Guerra nas Estrelas e Indiana Jones), o acirramento da crise econômica nacional e críticas apontando a ineficiência do modelo de atuação da Embrafilme. (MATTA, 2010, p. 44-5).

A partir da década de 1980, acentua-se a tendência de queda do número de salas de exibição, devido ao crescimento do videocassete no país. Com a crise econômica, o público também declina, ao mesmo tempo em que passa por um processo de elitização, com a transferência das salas das áreas centrais e periféricas das grandes cidades para os *shopping-centers*, seguida do aumento considerável do preço do ingresso, em meados da década de 1990, que o equiparou ao mesmo valor dos ingressos europeus e norte-americanos. Se, em 1975, tínhamos 275 milhões de espectadores, em 2001 esse número caiu para 74.884.491 (SIMIS, 2005, p.13).

Os investimentos para criar esse novo parque exibidor composto pelos *multiplex*, como ficaram conhecidos os complexos de salas de exibição presentes nos

shopping-centers, foram quase que completamente gerados pela iniciativa privada (LUCCA, 2010, p. 68). Os *multiplex* ocupam hoje a maior parcela do mercado exibidor nacional: em 2009, de um total de 2.110 salas do país, 81,1% delas estavam localizadas em *shopping-center*³⁸. Luiz Gonzaga Lucca ressalta ainda que esse novo perfil do mercado de exibição é marcado pela concentração das arrecadações. “Cinemark, UCI e o Grupo Severiano Ribeiro detêm aproximadamente 37% das telas existentes no país. Controlam, porém, quase 60% das bilheterias e têm participações maiores, ainda, nas operações de vendas de comestíveis e da publicidade na tela” (LUCCA, 2010, p. 69).

A localização concentrada dos *multiplex* nos *shoppings-centers* (o que supõe um acesso amplo a serviços variados, tais como livrarias, lojas, estacionamento, etc.), além de demonstrar o crescimento da representatividade desses centros de comércio no país nos últimos vinte e cinco anos (LUCCA, 2010, p.69), sedimenta novos hábitos de consumo para o espectador, pois transfere o foco de decisão do consumidor do produto singular (o filme) para a fruição do produto (o complexo cinematográfico). Antes de decidir assistir a um filme, o espectador opta por ir ao cinema (IKEDA, 2011, p.100).

Arthur Autran aponta que com a decadência da exibição tradicional em salas como fonte de renda para a produção - a ‘cota de tela’, desde 2007, restringe-se a 28 dias por ano em salas com apenas uma tela, aumentando progressivamente de acordo com o número de telas do complexo cinematográfico – “as reivindicações do meio cinematográfico junto ao Estado, visando abrir brechas no mercado, tem como alvo principal a televisão”, a partir de meados da década de 1990 (AUTRAN, 2010, p.27)³⁹.

Se hoje a televisão assumiu, do ponto de vista ideológico, o papel de principal mercado do filme nacional, foi porque ela se fundamentou historicamente como o principal meio de comunicação no país. Enquanto o cinema historicamente se manteve dependente do Estado, a televisão pode ser considerada como o meio de maior expressão da consolidação da indústria cultural no país, assim como da confluência entre o Estado e os grupos empresariais durante o regime militar. Pois nesse período, ambos viam “vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado” (ORTIZ, 2006, p.118).

³⁸ ANCINE (OCA).

³⁹ Exemplar recente desse aspecto foi a aprovação da Lei 12.485-11, a chamada Lei da TV Paga, em 2011, a qual instituiu quotas de conteúdo nacional por 3h30 semanais, em horário nobre –sendo metade feita por produtora brasileira independente e a obrigatoriedade de existência de canais de 12 horas diárias de programação brasileira nos pacotes das prestadoras de serviço de TV paga. In: CAMARGO, Rodrigo Albuquerque. Políticas públicas audiovisuais. **Pré-Univesp**, número 31, maio de 2013. Disponível em: <www.univesp.ensinosuperior.sp.gov.br/preunivesp/4957/pol-ticas-p-blicas-audiovisuais.html>. Acessado em: 5 dez. 2013.

Beneficiada pelos investimentos de infra-estrutura do setor público nas telecomunicações, a televisão se estruturou nos moldes do cinema americano (integração vertical, modo de produção fabril e *star system*) e se tornou o maior meio de comunicação de massa do país. Não por acaso, ela segue hoje a mesma trilha feita pelo cinema norte-americano, a partir dos anos 1970. Após a crise dos anos 1940, com a proibição da integração vertical pela legislação americana de combate à formação de oligopólios, as *majors* passaram a se dedicar a controlar a distribuição e descentralizaram a produção⁴⁰, assumindo uma estratégia de sinergia: um produto audiovisual produzido tendo em mente outros produtos como desdobramento, DVD's, discos (CD's), jogos de computador, roupas, etc. O cinema de Hollywood entrou nessa nova fase de transformação das empresas cinematográficas em grandes conglomerados de entretenimento, que se estende até nossos dias (MARSON, 2009, p. 27-28).

Estratégia que se complica ao pensarmos no cinema brasileiro por um motivo fundamental: ao contrário da televisão, é presente no cinema nacional a tensão entre a concepção de filme como produto de entretenimento e a de filme como produto artístico. Podemos dizer que essa tensão em grande medida é tributária dos questionamentos ético-estéticos do Cinema Novo. Também é ela que alimenta hoje a característica autoral do cinema brasileiro – tanto entre aqueles que têm como horizonte o mercado (o filme como mercadoria de exportação, alta tecnologia e padrão de qualidade), como aqueles mais preocupados com a produção de sentido e o valor cultural e não apenas comercial dos filmes (produções de baixo orçamento, que se vincula a uma democratização de acesso do fazer cinematográfico, com soluções simples e criativas). Ou seja, hoje persiste “a contradição que marca o pensamento e o fazer cinematográficos brasileiros: autoral em sua concepção, mas tentando inserir-se no esquema da indústria cultural” (MARSON, 2009, p. 86).

2.2 A (re)tomada de fôlego do cinema nacional

Devido a essas especificidades, com o esgotamento e a extinção da Embrafilme – decretada por Fernando Collor de Mello (1990-1992), sem nenhuma proposta substitutiva – o cinema brasileiro se vê flutuando nos novos tempos de flexibilidade do consumo. Após duas

⁴⁰ “As alterações efetuadas, na prática, funcionavam da seguinte forma: *majors* ficaram responsáveis pela distribuição, e as produtoras independentes ficaram responsáveis pela produção – arcando com os riscos inerentes a essa atividade. Assim, o controle do processo produtivo do cinema ainda pertencia às grandes corporações, já que elas dominavam a distribuição, selecionando que filmes queriam comercializar” (MARSON, 2009, p.27).

décadas de regime autoritário (1964-1985), e após a decepção pela morte de Tancredo Neves (a que se seguiu a alta inflação do governo Sarney), é justamente no primeiro governo eleito democraticamente pós-64, o de Fernando Collor, que o cinema sofreu um grave golpe. Além de extinguir a Embrafilme, Collor rebaixou o Ministério da Cultura a uma Secretaria e extinguiu vários órgãos culturais, como o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro.

Devido a isso, a produção cinematográfica entrou praticamente em ‘estado de coma’ no começo dos anos 1990. O discurso neoliberal que aqui no Brasil recebeu a lufada de ar no governo Collor previa a redução do papel do Estado na economia, privatização dos serviços públicos e liberação do comércio exterior. Essa liberação das importações assolou ainda mais a crise do cinema nacional com a invasão maciça do cinema americano.

A produção, que chegara na década de 1970 a ocupar 35% do mercado interno, diminuiu de média de 80 filmes/ano para poucos títulos. Poucos e sem mercado de exibição. Resultado: os ingressos vendidos por filmes brasileiros na fase mais aguda da crise (1991-1993) reduziram-se a ponto da produção nacional ocupar apenas 0,4% do total. (CAETANO, 2007, p.196).

Sem dúvida, o ano crítico foi o mesmo que coincidiu com o *impeachment* do governo de Fernando Collor: em 1992, apenas três filmes longa-metragem foram lançados comercialmente no Brasil (IKEDA, 2011, p.15).

O Brasil dá o passo seguinte à modernização empreendida pelo Estado autoritário, adequando-se de forma mais visível na Era Collor, à nova fase do capitalismo tardio ou pós-industrial. Fase na qual, após a estabilização da produção em níveis altos, “o elemento central passa a ser o consumo desses produtos e não mais a sua produção” (MASON, 2009, p. 31), o que acaba por modificar as relações de trabalho, de poder, cultura, etc.

Nessa nova fase do capitalismo, designada por Guy Debord, de *sociedade do espetáculo*, o espetáculo é a forma-capital a um tal grau de acumulação que se apresenta em sua forma-imagem, como concebe o autor. Há, assim, uma radicalização do consumo, em um momento no qual a mercadoria chega “à ocupação total da vida social” (DEBORD, 1997, p.42). “O espetáculo submete para si os homens vivos, na medida em que a economia já os submeteu totalmente. Ele não é nada mais do que a economia desenvolvendo-se para si própria” (DEBORD, 1997, p. 16).

O cinema, até então entrelaçado ao Estado, sem nenhum vínculo com a televisão, que se moldou às novas demandas, sem o apoio do público, acabou se esfumando nessa transição. No entanto,

Se parecia ser consenso a impossibilidade de manutenção do Estado interventor, como era o modelo vigente à época da Embrafilme, os drásticos atos do Governo Collor e a velocidade com que o mercado cinematográfico foi ocupado pelo produto estrangeiro, sinalizavam que tampouco a saída era a total omissão do Estado na condução da política cultural, transferindo a responsabilidade da produção cultural exclusivamente para o mercado. (IKEDA, 2011, p.22).

Portanto, ainda no Governo Collor, houve um recuo na supressão total do Estado em relação à cultura, com a definição de uma nova fase da política cultural que ganhou contorno no governo de Itamar Franco (vice que assumiu a Presidência), foi aprofundada nos dois mandatos consecutivos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) e mantida no governo de Luis Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff.

Em 1991 é aprovada a Lei de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) que permite a empresas públicas, privadas e pessoas físicas, a dedução do Imposto de Renda, de parte dos recursos investidos na cultura. 1992 é o ano tanto da aprovação pelo Congresso Nacional da Lei N.º 8.401, que recriou a cota de tela e estabeleceu um sistema de informações sob o controle das entidades associativas de exibidores, produtores e distribuidores, como da criação da Distribuidora Riofilme, pela Prefeitura do Rio de Janeiro. Em julho de 1993 foi aprovada a Lei do Audiovisual⁴¹, bem como o lançamento do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, que distribuiu os recursos da extinta Embrafilme.

Essa política que segue a lógica da administração privada de recursos públicos permitirá a recuperação da atividade cinematográfica no Brasil, momento intitulado de Retomada do Cinema Brasileiro, em meados dos anos 1990. Em 1994 é expressivo o número de 10 filmes distribuídos no país (OTTONI, 2007, p. 292). Segundo dados da Ancine, em 1995, foram 14 filmes lançados no Brasil; em 1996, 18; em 1997, 21; em 1998, 23. A média de 20 filmes ao ano se manteve pelo menos até 2003. Em 2004 e 2005, fica na faixa de 40 filmes lançados por ano, quantidade que aumenta de forma considerável em 2006, com 71 filmes. Nos últimos seis anos, a média de lançamentos de filmes brasileiros por ano corresponde a 84 filmes⁴².

É no sentido que faz referência a um aumento quantitativo da produção que o termo *Retomada*, o qual não é unanimidade entre os pesquisadores do cinema, deve ser

⁴¹ Seguindo o mesmo princípio de renúncia fiscal, a Lei do Audiovisual “determina que qualquer empresa pode deduzir até 3% do Imposto de Renda se esse dinheiro for revertido para a produção de obras audiovisuais (artigo 1) e incentiva distribuidoras estrangeiras a investir na produção nacional, permitindo a dedução de até 70% de seu imposto sobre a remessa de royalties para o exterior (artigo 3). Nos dois casos, a dedução é integral e não exige a contrapartida de investimento próprio. O artigo 3 ganhou grande importância no período da retomada, pois na prática ele estimulou a associação das grandes distribuidoras de filmes americanos (as *majors*) aos filmes nacionais (BUTCHER, 2005, p. 19).

⁴² Em números exatos foram: 78 em 2007; 79 em 2008; 84 em 2009; 74 em 2010; 100 em 2011 e 83 em 2012. (Ancine/OCA)

considerado, em seu sentido literal, de retomar algo que foi interrompido. Isso porque “não significa movimento, corrente estética ou proposta política, embora um pouco disso tudo tenha ocorrido no período que engloba” (NAGIB, 2005, p.37).

Esse aquecimento da produção e a euforia subsequente envolveram a imprensa, o público e demarcaram a visibilidade do cinema nacional no exterior. Outro aspecto importante é o surgimento de novos cineastas no país. Entre 1994 e 2000 foram 55. Nagib (2005) destaca que a variedade de produtores nos anos 1990 é formada por diretores vindos de diferentes regiões do país⁴³, diferentes faixas etárias e pela crescente presença feminina, que passou a ocupar 20% do quadro de cineastas no país. No entanto, segundo a autora, essa atividade, ainda que mais acessível, continua a ser realizada pela classe média e alta da sociedade brasileira.

Se por um lado essa política estatal que funciona em consonância com as políticas neoliberais do Estado mínimo, não mais pautadas no protecionismo e intervenção direta do Estado, viabilizou o aumento quantitativo da produção nacional; por outro, permitiu “na prática que empresas privadas e estatais podem decidir boa parte dos rumos da produção cinematográfica” (AUTRAN, 2010, p.27). A solução encontrada, então, foi a consolidação do cinema como um negócio, numa espécie de ‘privatização estatal’, já que

[...] o dinheiro que seria utilizado para a retomada do cinema brasileiro ainda vinha do Estado, através da dedução de impostos, e a única real diferença era que, agora, a decisão sobre onde o dinheiro público seria investido, quais projetos seriam privilegiados, caberia à iniciativa privada, ao mercado. (MARSON, 2009, p.63).

2.2.1 Ficar ou partir: o riso e a desolação (Carlota Joaquina e Terra estrangeira)

Para melhor compreender essa guinada da produção cinematográfica brasileira correlacionada aos efeitos sociais presentes no conturbado momento de transição democrática do país, dois filmes, ambos de 1995, são emblemáticos: *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil*, de Carla Camurati, considerado o marco da Retomada, que se tornou o primeiro filme pós-Collor a superar um milhão de espectadores, e *Terra Estrangeira*, de Daniela Thomas e Walter Salles, que, apesar de não ter alcançado um público expressivo, ganhou destaque entre a crítica e incitou o debate sobre o contexto presente no país.

⁴³ Amazonas (Aurélio Michiles, Djalma Limongi Batista), Ceará (Rosemberg Cariry, José Araújo, Marcos Moura), Pernambuco (Paulo Caldas e Lírio Ferreira), Brasília (André Luiz Oliveira, Afonso Brazza), Espírito santo (Amylton Almeida), Minas gerais (Helvétio Rattton, Éder Santos), Paraná (Silvio Back), Rio Grande do Sul (Jorge Furtado, Otto Guerra, Mônica Schmiedt). (NAGIB, 2005, p. 38).

O filme *Carlota...*, baseado em um episódio da história do Brasil, causou polêmica, apesar de a diretora ter declarado que fez uma ampla pesquisa histórica antes de realizá-lo⁴⁴. Polêmica esta proveniente das escolhas narrativas feitas por Carla Camurati. O filme buscou descrever o momento da vinda da família real portuguesa para o Brasil, com personagens caricatos e situações humorísticas. O enredo é desenvolvido a partir de um escocês que conta a história da fuga da família real a uma criança, com a voz *off* em inglês. *Carlota...* também revelou um forte artifício: diante da falta de recursos, a diretora improvisou cenários e figurinos, o que contribuiu com a própria estética farsesca.

Figura 3 – O riso e a farsa.



Fonte: *Carlota Joaquina – Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995).

De acordo com Luiz Zanin Oricchio (2003, p. 40), o sucesso do filme, inesperado e pouco previsto na ocasião de seu lançamento, aconteceu porque o longa respondeu ao momento marcado pelo fiasco do governo Collor, no qual “havia mesmo no ar aquele sentimento difuso, que cala tão profundamente na classe média, de que o país não tem jeito mesmo e rir dele é o melhor remédio”. Essa classe média, segundo Oricchio, que tem de si uma auto-imagem lisonjeira de que são os únicos que trabalham, pagam impostos, sofrem com a inflação e a violência, etc., era a mesma que questionava se o Brasil ainda valia a pena:

⁴⁴ O historiador Ronaldo Vainfas, por exemplo, após fazer as ressalvas em relação ao não monopólio da história por parte do historiador, afirma que a intromissão deste último na avaliação de *Carlota* talvez se justifique devido a dois fatores, o sucesso de público que o filme alcançou e o seu uso didático. Ele cita alguns erros factuais do enredo e afirma que o filme não foi baseado em nenhuma pesquisa histórica séria, ao contrário do que reiterou Carla Camurati, seja em termos factuais, seja na interpretação do que era o Brasil na época. “A Carlota Joaquina, bem como a própria história do Brasil retratada no filme, não passa de caricatura, a meu ver, de mau gosto” (VAINFAS, 2008, p.235).

Em minha opinião, Carlota Joaquina estrutura-se integralmente sobre essa pergunta retórica. A voz de revolta da classe média se articula aqui sob a forma da chacota, ou, se se quiser, do riso nervoso. O que diz o filme? Que o Brasil moderno foi forjado naquele momento, o da transferência da família real para o Rio, mas o que se poderia esperar de um país construído por aquele tipo de personagens, um rei glutão e manso, uma rainha ninfomaníaca e sem escrúpulos, um príncipe priápico e dodivanas? O filme fornece, à sua maneira informal e irreverente, essa microteoria sobre a formação do Brasil contemporâneo. (ORICCHIO, 2003, p. 40).

Já *Terra Estrangeira* traz inscrita em sua narrativa o sentimento de uma juventude desgarrada e nostálgica que, diante de um Brasil sem esperanças, resolve buscar no exterior a sua identidade. Manuela, uma senhora que sonhava visitar sua terra natal, o País Basco, na Espanha, morre em frente à televisão, ao escutar o anúncio da ministra Zélia Cardoso de Mello, do governo Collor, que bloqueou os depósitos bancários da população. Paco, seu filho, é quem tenta cumprir o desejo da mãe, chegando primeiro a Portugal, com uma encomenda clandestina de um traficante.

Figura 4 – O barco encalhado na praia e a desolação.



Fonte: *Terra Estrangeira* (Daniela Thomas; Walter Salles, 1995).

Na análise que faz do filme, Lucia Nagib o situa como uma obra típica de transição, pertencente a esse período vazio pré-retomada. Para ela, o preto e branco e a estética *noir* evidenciam um Brasil de emigrantes, quando os próprios cineastas buscaram trabalho em outros países. Trata de uma frustração econômica, uma ideia de que a solução para o cinema estava nas tendências internacionais, na conquista de um mercado global. No entanto, essa fuga nostálgica revela ainda que, “embora menções a fatos políticos sejam abundantes no filme, a política não se configura como tema. Trata-se de destinos individuais de personagens da classe média, afetados pela recessão econômica, mas não pela luta de classes” (NAGIB, 2006, p. 46).

Esse dado configura o traço fundamental do cinema da década de 1990. Isso porque da condensação das influências do cinema moderno e do cinema desenraizado dos anos 1980, emerge um cinema que, diferentemente do Cinema Novo, já não possui a vontade de transformação do mundo e se apregoa a anseios individuais. Além disso, os dois filmes, em sua variação estilística, assemelham-se à medida que apresentam, nos termos de Fredric Jameson (1985), um modo através do qual a pós-modernidade expressa a ordem social do capitalismo tardio: o pastiche, traço que revela a perda da capacidade em atribuir sentido à história na contemporaneidade, como dissemos anteriormente.

Ambos se aliam ao que Jameson (1985) intitulou de *filme de nostalgia*, uma prática específica do pastiche que se expressa em *Carlota Joaquina* na reciclagem que o filme faz do passado e na apresentação da história como uma citação neutra, que se torna caricata e extravagante, encapsulada em uma fórmula afeita ao entretenimento. Enquanto a fuga ressentida, a falta de rumo e o tom nostálgico de *Terra estrangeira* revelam a incapacidade das personagens em focalizar o presente e, portanto, lidar com o passado e o futuro. Dessa forma, “o frenesi do “neo” e do “pós” trai a colonização do presente pelos modos nostálgicos, como se estivéssemos condenados a fazer o falso novo com o verdadeiro velho” (BENSAID, 2008, p.91) ou a pensar que “nos vemos condenados a buscar o passado histórico através de nossas imagens *pop* e de nossos estereótipos a seu respeito, sendo que o próprio passado permanece, para sempre, fora de alcance” (JAMESON, 1985, p.21).

Afora isso, a ênfase nos destinos pessoais talvez se ligue a esse ‘desencantamento’ da experiência social contemporânea, ao ‘fim das vanguardas’ e à tendência de acirramento da individualização moderna. Vale ressaltar a análise de Georg Simmel (2005) que identificou essa individualização como parte fundamental da vida nas grandes cidades modernas, onde a intensificação dos estímulos resulta em um caráter *blasé* ou em uma atitude de reserva entre os seus habitantes. Para ele, esse modo de vida, que encontra no urbano o seu ambiente máximo, é mediado pela aferição do tempo e pelo dinheiro.

Dessa forma, uma das bases da sociabilidade e economia capitalista é a individualização do sujeito, o que parece se acirrar em sua versão tardia ou pós-industrial. A modernização empreendida pelo regime militar seguida da busca de adequação ao mercado internacional e política neoliberal, na fase de redemocratização, estimulou um cinema mais ligado às questões individuais e pessoais, além de um cinema como atividade profissional e especializada - diferentemente do espírito totalizador do Cinema Novo - o que, por sua vez, também reflete uma mudança considerável na postura do intelectual, em um momento que

[...] atores e atrizes em geral alcançaram êxito na televisão ou na indústria dos espetáculos teatrais. Os cineastas conseguiram apoio dos órgãos de fomento ou das agências de publicidade. Artistas plásticos adentraram um mercado próspero, assim como escritores, na indústria da mídia, do livro e dos jornais. Músicos da MPB fizeram sucesso mais do que os de outros setores. (RIDENTI, 2001, p.18).

O que pode explicar outro aspecto fundamental da Retomada: a diversidade dos perfis estilísticos e temáticos passa a ser tomada como valor e não como fato (já que esteve presente em todos os momentos da história do nosso cinema). Isso porque, ainda que tenha prevalecido entre os cineastas a defesa da centralidade da figura do autor, “o dado curioso desse “viva a diferença” é que ele não se associou à batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado [...] A tônica, desde 1993, tem sido o pragmatismo” (XAVIER, 2001, p. 41). Ou seja, nota-se uma mudança considerável da postura relacionada à política de autor, presente no Cinema Novo. Se em meio à diversidade dos cinemanovistas prevalecia o desejo compartilhado de luta contra o cinema hegemônico estrangeiro e fomento de um cinema e uma estética nacional que escapasse ao mimetismo, nos anos 1990 nota-se uma diversidade descentrada, na qual a defesa da relevância do autor se liga a uma concepção de profissionalização e do cinema como um ramo do mercado cultural, daí essa diversidade ser tomada como um ‘valor’ e não um fato.

2.2.2 O reavivamento do sertão

Como já dissemos, o cinema dos anos 1980, do qual se destacou o cinema paulistano, recusou-se a se preocupar com os temas e as mazelas sociais abordadas pelo Cinema Novo e se vinculou a uma estética⁴⁵ cujo enfoque se concentrou no espaço urbano, na metalinguagem, na tecnologia, no *underground*, na cultura pop, seguindo o tom pós-modernista em voga no país.

O cinema dos anos 1990, porém, reaviva uma tensão. Segundo Tânia Pellegrini (1999, p.92), diante da pluralização dos temas e estilos do cinema da Retomada, pode-se definir duas grandes linhas de força que se desenvolveram com um forte apuro técnico: “uma que procura inspiração numa identidade nacional, já existente na própria história do nosso cinema, e outra que busca a não-identidade, ou seja, procura não reforçar marcas ou traços específicos que possam diferenciá-la do cinema globalizado”. Em relação à segunda linha de força, podemos citar o filme exemplificado pela pesquisadora, *O que é isso Companheiro?*

⁴⁵ Designada de *Neon-Realismo* por Matinas Suzuki (CAETANO, 2007, p.205), jornalista da *Folha de S. Paulo* nos anos 1980.

(1997), de Bruno Barreto, ou ainda, *Bossa Nova* (2000), do mesmo diretor, e *O Xangô de Baker Street* (2001), de Miguel Faria Jr.

No entanto, o que nos interessa aqui é a linha que busca inspiração na identidade nacional, e conseqüente restauração do sertão nas telas, a qual ressurgiu no cinema da Retomada, em contraposição ao cinema dos anos 1980. É nos anos 1990 que aparece revitalizada a tradicional oposição entre campo e cidade, ligada a dois temas que foram caros aos cinemanovistas: os marginalizados e a má condição de vida do Brasil rural e das periferias do país. São revisitados tanto o sertão como a favela, inaugurando a despeito de ambas novidades estéticas e narrativas. Retorno esse que foi “por um lado, expressão do desejo de dialogar com a história do cinema nacional, mas, por outro, vontade de indicar uma distância em relação a essa herança” (XAVIER; SARAIVA, 2007, p. 224).

É com *Carlota Joaquina- Princesa do Brasil* que a ‘representação do país’ ressurgiu nas telas nos anos 1990. E não custa, diante da própria empolgação do impulso dado ao cinema nacional, que a desesperança de *Terra Estrangeira* seja realocada e surja um despertar da consciência nacional, presente, por exemplo, em filmes como *Corisco e Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996), *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírio Ferreira, 1997) e *Credi-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1997). Esse momento de otimismo também se liga ao repentino crescimento econômico estimulado pelo Plano Real no governo de Fernando Henrique Cardoso.

As referências ao cinema glauberiano são evidentes, como ressalta Lucia Nagib (2006) em sua análise desses três filmes. Tanto *Corisco e Dadá* como *Credi-mi* são marcados por imagens do mar em suas aberturas, ou seja, é a utopia glauberiana realizada. No primeiro, as agruras do sertão seco e árido são contadas como pertencentes ao passado contraposto a um presente pacificado; enquanto no segundo se apreciam as cores, as festas populares, a religião do nordeste em contraposição à tragédia da seca. *Baile Perfumado* também supera a situação conflituosa colocada por Glauber Rocha entre o sertão e o mar, já que a caatinga está verde e as águas de rio e mar são presença marcante, além de que cidade e campo fazem parte de um mesmo universo (Lampião e Maria Bonita assistem a um filme em uma sala de cinema e o cineasta da cidade filma os cangaceiros em pleno sertão, além de que Lampião é perfumado e *pop*).

Ou seja, o conflito presente no sertão do nacional-popular dos anos 1960, em um momento em que a indústria cultural no país começava a se consolidar, reaparece neutralizado na democracia e na fase do capitalismo nos anos 1990. O seu teor crítico, a sua imersão no universo da classe popular, as suas contradições surgem como citação em um

cinema globalizado, no qual a pós-modernidade imprime a sua marca. O sertão se torna, assim, um espaço suspenso, uma colagem multicor, referência ao universo da sociedade de consumo, afinado ao entretenimento e ao otimismo do Plano Real. Oricchio (2003, p.134) acredita que até mesmo a inovação presente em *Baile Perfumado*, que criativamente faz a inversão de um esteriótipo do cangaço, “não conduz a nenhuma consequência crítica, no sentido mais estrito do termo”.

Assim, o teor político do discurso dos anos 1960 em que o mar simboliza a revolução ou a aposta nos desfavorecidos é deslocado e fixado no passado, bem como a função social atribuída ao cinema pelos cinemanovistas (não à toa sertão e mar já não se contrapõem nos filmes citados). Portanto, “se a política entra mais como nostalgia do que proposta, no campo estético prefere-se a originalidade pessoal (identificada pela maioria dos cineastas com a afirmação autoral) a revoluções formais derivadas de propostas conjuntas, como as do cinema dos anos 1960” (NAGIB, 2005, p. 40).

Se nas fronteiras do sertão de *Baile Perfumado* há um intercâmbio entre sertão e mar, cidade e campo, *Central do Brasil* (1998), do diretor Walter Salles, vem conferir outro aspecto ao sertão na Retomada. O filme, “internacionalmente festejado como marco do renascimento do cinema brasileiro”⁴⁶ (NAGIB, 2006, p. 65), distingue a cidade massacrante do interior do país, e segue em busca da redescoberta do Brasil longínquo. Interessante notar a dupla referência presente no título do filme que pode ser considerado uma síntese dessa distinção, já que denomina tanto o nome da tumultuada estação do Rio de Janeiro onde Dora escreve as cartas, como pode designar o Brasil rural, o miolo do país.

O filme conta a história da saga do menino Josué, que perdeu a mãe atropelada por um ônibus e anseia encontrar o pai no interior do país. O destino o une à escritora de cartas, Dora, uma mulher que se revela endurecida e rude. A narrativa acompanha, assim, a viagem dos dois rumo ao centro do país e ao mesmo tempo, a transformação das personagens. Ottone (2007) acredita que o sertão representado por *Central do Brasil* se transforma na “projeção romântica de uma dignidade perdida e torna-se a terra da pacificação e da reconciliação social (Josué, a geração jovem, reencontra as suas raízes, e Dora, a geração velha, reencontra a ética e a humanidade)” (OTTONE, 2007, p.282).

⁴⁶ Entre os prêmios mais expressivos *Central do Brasil* recebeu o Urso de Ouro de melhor filme e o Urso de Prata de melhor atriz para Fernanda Montenegro, no Festival de Cinema de Berlim, Alemanha, em 1998. Além de ter concorrido ao Oscar nas categorias melhor filme estrangeiro e melhor atriz no ano seguinte.

Figura 5 – A viagem rumo ao sertão de Dora e Josué.



Fonte: *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998).

Ou seja, na trajetória de personagens que vão do litoral ao sertão, *Central...* inverte o destino glauberiano que ia do sertão ao mar (NAGIB, 2006, p.65) e, no esquema segundo o qual a família equivale à pátria, o sertão acaba se tornando uma espécie de “reserva moral da nação”, porque é transformado no lugar da conciliação (ORICCHIO, 2003, p.138) e não do conflito, como no Cinema Novo. Assim, podemos dizer que a nostalgia do filme de Walter Salles também revela a considerável mudança de tom da década de 1990 em comparação com o cinema engajado dos anos 1960, em que o sertão da concepção de ‘nacional-popular’ daqueles anos - bem como sua percepção de uma nação a construir – é transformado no lugar da reconciliação. Passa-se de um sertão pertencente à esfera pública para um sertão pertencente à esfera privada. No entanto, vale ressaltar que, em relação aos outros filmes sobre o sertão da Retomada citados acima, *Central do Brasil* também demonstrou um aspecto novo: além da oposição entre o urbano e o rural, como já dissemos, também se distanciou de uma visão otimista e da dissolução pós-moderna, reencontrando a agrura de um sertão pouco visto naquele momento:

Incorporando dialeticamente os tempos e espaços tão desiguais que constituem nossa identidade, o filme fala português, pois não abdica de sua ótica para assumir a de outro e encara nosso atraso com grande dose de ternura, é verdade, mas sem tentar disfarçá-lo sob uma capa de distante civilidade. (PELLEGRINI, 1999, p.95).

O otimismo do começo da Retomada, no entanto, arrefeceu junto com o Real e se fez sentir a partir do mesmo ano de lançamento de *Central...*, 1998. “Com moeda fraca, o Brasil (e algum tempo depois, Argentina e vizinhos) caiu na real e voltou a se enxergar como país em desenvolvimento. Não mais, ilusoriamente, como nação do Primeiro Mundo”

(CAETANO, 2007, p.204). Surge nas telas um realismo marcante sobre as favelas, a violência urbana e a desigualdade social, o que configura, assim, a retomada de outro tema presente nos anos 1950 e 1960. Se em relação ao sertão foi determinante uma visão otimista, nostálgica e conciliatória, interligada (como busca ou negação) à tradição cinemanovista, em relação às favelas e ao tema da violência urbana é mais evidente a transformação, seja da abordagem, seja da linguagem, tanto quanto as novas configurações e problemáticas surgidas nos lugares de pobreza urbanos, no contexto contemporâneo.

Apesar de a lista relacionada ao tema ser extensa, podemos citar alguns filmes que marcaram esse eixo: já presente em *Como nascem os anjos* (Murilo Salles, 1996), revela-se de forma mais direta em 1999 - com *Primeiro dia* (Walter Salles e Daniela Thomas) e *Orfeu* (Cacá Diegues) - e é marcante no ano de 2002, com o lançamento de quatro filmes: *Ônibus 174* (José Padilha), *O invasor* (Beto Brant), *Madame Satã* (Karim Aïnouz) e, principalmente, *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles.

Houve, claro, filmes importantes como *Pixote, a lei do mais fraco* (1980), de Hector Babenco, hoje um clássico. Mas, junto com o novo milênio, surgiu significativa safra de filmes sobre aqueles que não foram atendidos pelos milagres prometidos pela globalização. (CAETANO, 2007, p.204).

Desde 1950 e 1960, o tema dos deserdados urbanos não obteve tanta relevância como na Retomada, o que provavelmente aconteceu devido a dois fatores (ou conjugação dos mesmos): a tendência desse período de buscar inspiração em temas relacionados à identidade nacional e, em decorrência da repercussão que obteve nos anos 1990 o tráfico de drogas, a violência e as favelas.

Os dois filmes de Nelson Pereira dos Santos, dos anos 1950, que inspiraram o cinema moderno no país, *Rio 40 graus* e *Rio Zona Norte*, foram responsáveis por colocar a favela em evidência no cinema nacional. Para Esther Hamburger (2007, p.118), nesses dois filmes, “o cinema respira a vida da cidade, saudando em chave romântica a cultura popular musical, negra e enraizada”. Ou seja, a favela era o lugar da solidariedade, onde o povo cantava a sua cultura. Segundo Miriam Rossini, *Cinco vezes favela*, produzido pelo CPC, em 1962, com a colaboração dos cinemanovistas, é marcado por uma visão ainda mais romântica do que a de Nelson Pereira. Nele, o envolvimento com o crime é explicado como resultado de uma imposição ao cotidiano da pobreza, ainda que haja entre os moradores a defesa e valorização da honestidade (ROSSINI, 2003, p.31).

Cidade de Deus (2002), filme mais marcante da Retomada sobre o tema, narra a história da transformação do conjunto habitacional de mesmo nome, e de dois amigos,

Buscapé e Dadinho (apelidado de Zé Pequeno), em fins dos anos 1960, anos 1970 e início dos anos 1980. O longa, baseado no livro homônimo de Paulo Lins, alcançou a marca inédita até então na Retomada, de 3,3 milhões de espectadores. Diversos fatores contribuíram para colocá-lo como um marco do choque de ‘realismo’ e conferir-lhe verossimilhança: desde o ‘jeito’ próprio de falar dos moradores, passando pelo elenco, também composto por atores não profissionais, pertencentes a favelas e comunidades, selecionados e preparados para o filme, até a agilidade da montagem, do corte, roteiro, etc. Nesse processo, no qual se inaugura uma ‘neofavela’, termo utilizado por Lucia Nagib para caracterizar a sua modernização representada no filme pela introdução da arma de fogo, que soterra o mundo rural (cujos valores eram encontrados no começo do conjunto habitacional Cidade de Deus), também se revela uma *cidade partida*, pois contém de um lado o mar dos ricos e de outro a favela dos pobres (NAGIB, 2006, p. 152-54).

A respeito desse eixo temático na Retomada, portanto, nota-se uma diferença fundamental da representação da favela em relação ao cinema dos anos 1950 e 1960: o bandido social de antes dá lugar ao criminoso inescrupuloso, tingido pelo *ressentimento*, definido por Ismail Xavier (2007; 2009) como marcante na Retomada e que caracteriza a personagem envolta em um sentimento regressivo de vingança e mágoa. Segundo ele, esse “imaginário da vingança ou da amargura – inativa, passiva, reiterada e corrosiva” está ligado “a questão da sociedade de consumo, da impotência, da falta de perspectiva e o problema da privatização de todos os problemas” (XAVIER apud MENDES, 2009, p. 218).

Essa (re)conexão com o sertão, e também com a favela, dois temas ligados a identidade nacional, durante a Retomada, foi marcada por uma polêmica que teve como expoente a pesquisadora Ivana Bentes. Ela conferiu a esses filmes da Retomada a transformação da ‘estética da fome’ em uma ‘cosmética da fome’:

Glauber propõe uma Estética da Violência, capaz de criar um intolerável e um insuportável diante dessas imagens. Não se trata da violência estetizada ou explícita do cinema de ação. (...) Dando um salto abrupto de 1964 para 2001, encontramos o sertão e a favela inseridos em um outro contexto e imaginário, onde a miséria é cada vez mais consumida como um elemento de “tipicidade” ou “natureza” diante da qual não há nada a fazer (BENTES, 2007a, p.244),

sendo que, nesse cinema, o que se encontra é o

[...] “internacional popular” ou “globalizado” cuja fórmula seria um tema local, histórico ou tradicional, e uma estética internacional. O sertão torna-se então palco e museu a ser “resgatado” na linha de um cinema histórico-espetacular ou “folclore-mundo” pronto para ser consumido por qualquer audiência. (BENTES, 2007a, p.245).

Posturas diferentes foram assumidas em relação a essa perspectiva: do compartilhamento total ou parcial à negação. Em relação a esta última, podemos exemplificar o argumento do pesquisador Fernando Mascarello (2004), que qualificou elitista a ideia da ‘cosmética da fome’, a partir de uma perspectiva da recepção dos filmes. Segundo ele, essa visão está marcada pela priorização do estético-político, em detrimento da comunicabilidade ou do sucesso de público de filmes como *Central do Brasil* e, principalmente, *Cidade de Deus*. A desconsideração do público se vincularia, assim, ao elitismo da crítica, considerada erudita por ele.

Já Giovanni Ottoni (2007) prefere afirmar, especificamente sobre os filmes os quais tematizaram o sertão, que eles assinalaram um período em que o Brasil olhou para si mesmo com ternura e esperança, em que:

[...] diretores de origem social burguesa ou da classe média mostram um interesse antropológico, e sinceramente humano, em relação às classes e à cultura populares, com especial referência aos movimentos religiosos. Trata-se de filmes que comunicam coragem, ternura e esperança em relação ao país, mas não apresentam nenhum projeto político ou ideológico. (OTTONE, 2007, p.276).

Em entrevista, o crítico e pesquisador Ismail Xavier faz uma análise importante sobre a questão. Ele primeiro esclarece que se utilizou de uma chave interpretativa diferente da de Ivana Bentes para diagnosticar o cinema da década de 1990, ao optar pela categoria personagem, a que ele interligou uma questão que notou recorrente: o ressentimento, como já assinalamos. Enquanto, para ele, Ivana Bentes se pautou no que o Cinema Novo construiu como arte – dramaturgia, fotografia, música, etc. Então, esclarece o seu posicionamento:

[...] Quando a Ivana lançou a discussão da ‘cosmética’ em 2002, o critério dela tinha como centro problemático, curiosamente, o mesmo filme que, na minha ótica, não era tão problemático assim – que era o *Eu tu eles* [Andrucha Waddington, 2000]. A análise da Ivana partia da configuração visual, da assepsia do cinema dos anos 1990, no sentido da boa imagem, da higiene, etc, em oposição à ‘estética da fome’ (...) Quando falo de *Eu tu eles* na entrevista para o Mario Sérgio Conti, resalto as virtudes do filme: o que ele tem que impede a reiteração do mecanismo do ressentimento. Veja como as coisas são interessantes, são dois eixos que passam pelo mesmo filme! Aquilo que a Ivana diz – e acho que ela tem razão – e aquilo que eu digo – e acho que tenho razão também – pode levar a uma terceira análise que veja nesse filme uma espécie de condensação de um monte de problemas, fazendo com que a gente possa entender melhor o filme e também esses problemas. (apud MENDES, 2009, p. 218-219).

Ou seja, Ismail Xavier clarifica as contradições, um fator essencial para pensar o cinema brasileiro contemporâneo, e ressalta a necessidade de lidar – como ele afirma sobre *Cidade de Deus* – com “o fato de que uma mesma obra pode ter dimensões emancipadoras em

relação a uma problemática e pode até ser regressiva em outras” (apud MENDES, 2009, p.219).

Dessa forma, a polêmica sobre a ‘cosmética’, e a forma de interpretar o sertão no cinema nacional contemporâneo, envolvem uma perspectiva que se refere tanto à função social do cinema (de ontem e hoje), como a uma nova realidade e problemas contemporâneos, trazidos à tona em uma abordagem e estética diferente dos marginalizados sociais, em comparação com os anos 1950 e 1960. Essa ponte com o passado é uma fonte que ajuda a compreender o presente, a configuração e consequência desse novo realismo, que não está isento de contradições e pode expressar uma ambiguidade.

Não se trata, assim, de valorizar e/ou defender a forma de fazer cinema do passado na atualidade, abstraindo o contexto histórico contemporâneo do qual ele faz parte, agora marcado por uma indústria cultural consolidada, em que a televisão adquiriu um papel central em uma sociabilidade cada vez mais baseada no consumo. Trata-se, diferentemente, de perceber como esse cinema trabalha com o tecido social contemporâneo sem abstrair – no momento da crítica – os efeitos frutíferos do contexto dos anos 1950 e 1960, em que cultura, política e sociedade estavam criticamente afinadas. Acreditamos, pois, como demonstra os filmes escolhidos para a análise – que *O Céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* – que o sertão continua sendo campo fértil para um cinema preocupado com a questão social dos marginalizados no país.

2.3 Cinema e televisão: caminhos entrecruzados

Esse passado da cultura engajada ligado a uma determinada concepção do nacional-popular não reverberou apenas no cinema e na crítica cinematográfica. A televisão se tornou a forma mais expressiva de uma ressignificação dessa concepção empreendida pela indústria cultural. Para Renato Ortiz (2006), com a emergência do mercado de bens simbólicos, foi conferida uma nova abrangência ao nacional-popular, diversa daquela já explicitada aqui, de meados do século passado. A televisão se torna o grande agente dessa modernidade, quando o popular passa a se referir ao que é mais consumido e o nacional se associa à ideia de integração nacional, aspectos que consolidaram a televisão no país.

A indústria cultural adquire, portanto, a possibilidade de equacionar uma identidade nacional, mas reinterpretando-a em termos mercadológicos; a ideia de ‘nação integrada’ passa a representar a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional. Nesse sentido se pode afirmar que o nacional se identifica

com o mercado; à correspondência que se fazia anteriormente, cultura nacional-popular, substituiu-se uma outra cultura mercado-consumo. (ORTIZ, 2006, p.165).

Para o autor, o fazer cultura e o fazer política eram complementares, nos anos 1950 e 1960, em uma sociedade de mercado incipiente. No entanto, com o golpe militar e o crescimento da sociedade de consumo, a profissionalização também crescente acaba acentuando a dicotomia entre trabalho cultural e expressão política.

O fato é que a força que adquiriu a televisão, ou melhor, a Rede Globo, aliada a essa “transformação profunda no país, [...] alterou a posição do cinema na cadeia audiovisual e redefiniu a imagem hegemônica do Brasil” (BUTCHER, 2005, p. 69). Ao analisar o diálogo entre o cinema e o vídeo no Brasil, Ivana Bentes afirma que é recente a incorporação do vídeo como estética pelo cinema de ficção, diálogo este presente em filmes como *Um Céu de Estrelas* (Tata Amaral, 1997), *O Invasor* (Beto Brant, 2002) e *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) (BENTES, 2007b, p.122). É notável, pois, na Retomada, a influência estética e temática recíproca entre a televisão e o cinema que, como uma forma de espelhamento, buscou ativamente dialogar com o público.

Não só estético, esse diálogo entre o cinema e a televisão também se torna mercadológico na Retomada, o que tem a sua configuração objetiva na criação, em 1997, de um departamento específico voltado para a co-produção de longas-metragens para o cinema, a Globo Filmes. Comandada pelo diretor Daniel Filho, a Globo Filmes se estruturou principalmente depois do sucesso de *O Auto da Compadecida* (Guel Arraes, 2000), uma minissérie feita para a TV e adaptada para o cinema, que alcançou um público de mais de 2,1 milhões de espectadores.

A Globo Filmes tanto investiu em produções que poderiam ter origem em programas da grade de programação da emissora, como *Os Normais*, *Casseta & Planeta*, *A grande família* – além do sucesso dos filmes *Xuxa* e *Os Trapalhões* –, como adaptou filmes originalmente feitos para o cinema, em minisséries e seriados, caso de *Cidade dos Homens* (baseado em *Cidade de Deus*) e *O Quinto dos Infernos*, uma clara influência de *Carlota Joaquina*. Produziu e co-produziu filmes de diferentes nuances, como o próprio *Cidade de Deus*, *Carandiru* (Hector Babenco, 2003), *Dois Filhos de Francisco* (Breno Silveira, 2005) e *Lisbela e o Prisioneiro* (Guel Arraes, 2003). Outro gênero muito explorado na Retomada foi o da comédia romântica, principalmente na figura do diretor Jorge Furtado, gênero que também obteve ressonância nas produções Globo. Uma característica presente em filmes como *Houve uma vez dois verões* (Jorge Furtado, 2002), *Meu tio matou um cara* (Jorge Furtado, 2004), *O*

homem que copiava (Jorge Furtado, 2003) e *Pequeno dicionário amoroso* (Sandra Werneck, 1997), dentre outros.

A questão é que, quando finalmente uma emissora que sempre hostilizou o cinema brasileiro decide entrar no negócio é para otimizar seus produtos e promover os autores e atores da casa. [...] A televisão chega às telas de cinema com “autores” e produtos de qualidade, mas só depois de receber o aval da audiência televisiva. (BENTES, 2007b, p.126).

Como já dissemos, a volta da cota de tela e as leis de incentivo tornaram o cinema nacional - através da dedução do imposto e ainda com a possibilidade de lucro⁴⁷ – um bom negócio. Esse novo contexto também é imprescindível para compreender a nova dinâmica, de sinergia entre a produção cinematográfica e a televisão (mais propriamente, a Globo Filmes), na qual o cinema brasileiro se insere hoje.

Devido ao impedimento legal do uso de recursos públicos pelas grandes emissoras de televisão nacionais, a Globo Filmes recorre às leis de incentivo de maneira indireta, para viabilizar os filmes co-produzidos por ela (AUTRAN, 2010, p. 30). O recurso é capitaneado por produtoras independentes, cumprindo o que está na legislação, e a Globo Filmes se associa ao projeto, financiando-o em forma de serviços: fornecendo espaço publicitário na grade da programação da emissora, equipe técnica e disponibilizando o seu quadro de atores e atrizes. Em retorno, além de a empresa receber uma comissão de distribuição⁴⁸, o esquema de co-produção se torna vantajoso, ideológico e economicamente, pois, além de ampliar e retroalimentar o público, utilizando dois meios distintos, mantém uma afinidade estética e, portanto, política entre ambos. Afora que ela também adquire a exclusividade da primeira exibição na grade da programação da TV Globo.

Faz parte da estratégia publicitária de lançamento dos filmes, as chamadas ações *crossmedia*, como são conhecidas o *merchandising* feito no espaço da própria programação. Ações que englobam desde os exemplos mais ingênuos, da presença do elenco, concedendo entrevistas, a exemplos mais complexos, como uma série de reportagens realizadas pelo *Jornal Nacional* sobre a violência nas favelas brasileiras, na semana de lançamento de *Cidade de Deus*, ou então, a aparição-surpresa da dupla sertaneja Zezé di Camargo e Luciano, em um dos cinemas onde estava sendo exibido o filme *Dois Filhos de*

⁴⁷ A respeito da possibilidade de lucro, vale ressaltar o papel da Lei do Audiovisual. Isso porque “a principal diferença entre a Lei Rouanet e o Art. 1º da Lei do Audiovisual reside no fato de que os valores aportados por meio deste mecanismo não são meramente um patrocínio ou uma doação, como era o caso na Lei Rouanet, mas agora passam a ser contabilizados como um investimento. Dessa forma, o agente que aporta recursos não é meramente um “incentivador”, como na Lei Rouanet, e sim um “investidor””. (IKEDA, 2011, p.35).

⁴⁸ Como a Globo Filmes fornece inserções publicitárias, que seriam parte das despesas de comercialização (P&A), ela negocia com a distribuidora uma comissão, funcionando como uma espécie de co-distribuidora. (IKEDA, 2011, p.88).

Francisco (Breno Silveira, 2005), o que foi tema de uma reportagem para o *Fantástico* (BUTCHER, 2006 apud IKEDA, 2011, p. 87).

No entanto, “o cinema norte-americano tem mantido um *market share* anual de cerca de 90% no mercado brasileiro de salas de exibição” (MATTA, 2010, p. 47), confirmando o domínio histórico das *majors* norte-americanas (Disney, Universal, Warner, FOX, Paramount, Sony), no controle da distribuição. O Estado, via Art. 3º da Lei do Audiovisual, criou um benefício fiscal para estimular o interesse das *majors* em distribuir os filmes nacionais produzidos. Assim,

[...] surgiu uma certa receita para a formação de *blockbusters*, (...) de um lado, uma *major*, uma distribuidora capaz de lançar o filme com elevado número de cópias e uma agressiva estratégia de lançamento, impulsionando recursos na produção, via Art. 3º da Lei do Audiovisual. De outro, a Globo Filmes, alavancando a campanha de lançamento do filme em larga escala, além de oferecer uma supervisão técnica adequada a um padrão comercial. (IKEDA, 2011, p. 90).

No ranking dos filmes nacionais de maior público, entre os anos 2000 e 2012, os dez filmes de maior bilheteria da lista foram co-produzidos pela Globo Filmes⁴⁹. Desses, oito foram distribuídos exclusivamente ou em parceria com as *majors*⁵⁰, com a exceção de *Cidade de Deus*, lançado pela distribuidora independente Lumière, e *Tropa de Elite 2* (2010), lançado de forma independente pelo diretor José Padilha, com o selo da produtora criada por ele, a Zazen Produções⁵¹.

Esses dados comprovam o sucesso da receita para a produção de *blockbusters* nacionais, que os lança no mercado em condição de concorrer com os lançamentos das maiores produções hollywoodianas. Um exemplo é o filme *Minha mãe é uma peça – O Filme* (André Pellenz, 2013), uma co-produção Globo Filmes, que no ano de 2013 foi o quarto filme de maior arrecadação no país⁵², com um público de 4,5 milhões de espectadores.

⁴⁹ São eles em ordem decrescente: *Tropa de Elite 2*; *Se eu fosse você 2*; *2 Filhos de Francisco*; *Carandiru*; *Nosso Lar*; *Se eu fosse você*; *De pernas pro ar*; *Chico Xavier*; *Cidade de Deus*; *Lisbela e o prisioneiro*. (Filme B).

⁵⁰ As parcerias foram nos filmes *Chico Xavier*, de Daniel Filho, em 2010, distribuído pela Downtown e Paris Filmes e em *De pernas pro ar*, de Roberto Santucci, em 2010, distribuído pela Downtown e Sony.

⁵¹ Apoiado no sucesso de *Tropa de Elite*, José Padilha acendeu o debate sobre o monopólio da distribuição no Brasil, ao lançar *Tropa de Elite 2*, em 2010, por conta própria. No esquema tradicional, metade do preço do bilhete fica com o exibidor, que repassa o saldo para a distribuidora, a qual, por sua vez, abate os gastos com a distribuição e publicidade, para repassar o restante ao produtor. Dessa forma, a distribuição independente eliminou o intermediário, assegurada pela expectativa do filme. In: BEZERRA, Julio. Os porquês do sucesso de “*Tropa de Elite 2*”. **Revista de Cinema**, 16 out. 2011. Disponível em: <www.revistadecinema.uol.com.br/index.php/2011/10/os-porques-do-sucesso-de-tropa-de-elite-2/>. Acessado em: 5 nov. 2013.

⁵² Dados Filme B (até o dia 24/11/2013). Sendo que os três primeiros da lista de maior arrecadação anual em 2013 foram: *Homem de Ferro 3*; *Meu Malvado Favorito* e *Thor 2- O Mundo Sombrio*.

Esse controle do mercado nacional interno por filmes de grandes investimentos, publicidade, *star system*, pautado no cinema clássico, com a exploração de gêneros e estética interligada às fórmulas de sucesso da televisão – fórmulas estas sedimentadas ao longo da história do meio que se constituiu como a maior expressão da indústria cultural no país, atestando inclusive a atualidade do conceito adorniano – demonstram o abismo existente entre este tipo de produção e os chamados ‘filmes médios’.

Os filmes médios surgem na Retomada como propostas de diferenciação linguística e estilística, ainda que seja complicado nomear um cinema com o adjetivo de ‘independente’ no país. Isso porque se, por um lado, há uma diferenciação em termos de produção e de modelo estético, em relação à Globo Filmes, por outro, há um mercado comum em disputa, regido, sobretudo, pela lógica das leis de incentivo fiscal.

Assim, seguindo o mapeamento feito por Leandro Saraiva e Ismail Xavier (2007), há duas grandes vertentes existentes no cinema brasileiro atual que se consolidaram na Retomada. Em termos gerais e sem um caráter de oposição entre si (pelo contrário, inclusive, com certo trânsito), nota-se a existência de duas correntes:

1) Um grupo, de uma maneira ou de outra, associado às grandes produtoras, o qual, em sua maioria, mantém uma relação estreita com a Globo Filmes – Walter Salles, Fernando Meirelles, Cláudio Torres, Jorge Furtado e Guel Arraes, por exemplo – e que em geral, mesclam elementos da tradição cinematográfica com a fórmula televisiva, acrescida de uma expressão internacionalizada (como é do filão das comédias românticas no país). O que, por sua vez, não deixa de ser uma expressão de alinhamento do país a valores da vida moderna de um cinema pautado no melodrama doméstico.

2) Um grupo que continua a exercer um ‘cinema de autor’, no sentido ‘independente’ do esquema hegemônico, ainda que se utilizando das formas de financiamento de teor privado hoje vigentes e da linguagem clássica, a fim de buscar uma resposta maior do público (exceção de Júlio Bressane, como em *Brás Cubas* (1986), *Os sermões* (1990), e de Ruy Guerra em *Estorvo* (2000), que inovaram na experimentação narrativa). Fazem parte desse ramo: os filmes de Tata Amaral, Domingos de Oliveira, Sérgio Bianchi, Ana Carolina, Lúcia Murat, Alice de Andrade, Laís Bodanzky, Anna Muylaert, Beto Brant, e no curta-metragem, cineastas como Eduardo Nunes, Tiago Matta Machado, Gustavo Spolidoro e Eduardo Valente, entre outros.

O cinema ‘a partir do Nordeste’ e os filmes aqui analisados, por exemplo, fazem parte deste último eixo mais ligado ao ‘cinema de autor’, produções de baixo investimento, e que geralmente não encontram espaço no mercado exibidor convencional.

Dos filmes nacionais lançados entre 1995 e 2009, 76,7% não alcançaram 100 mil espectadores; 12,5% ficaram na faixa dos 100 a 500 mil; 5% atingiram de 500 mil a um milhão de espectadores, e uma parcela de 5,8% alcançou um público de mais de um milhão de pessoas. O público do filme *O Céu de Suely*, por exemplo, foi de 73.892 espectadores, enquanto 26.623 pessoas foram ao cinema assistir *Viajo porque preciso, volto porque te amo*⁵³.

O ‘abismo’ existente entre os *blockbusters* e os chamados filmes médios, é formado por uma

[...] configuração do mercado cinematográfico que privilegia lançamentos cada vez mais agressivos, com um investimento massivo nos custos de comercialização, ocupando simultaneamente um número cada vez maior de salas. Desse modo, a rotatividade dos filmes em cartaz se torna mais intensa, prejudicando o filme médio, cujo grande pilar de sustentação sempre foi o “boca-a-boca”, que garantia sua permanência em cartaz. (IKEDA, 2011, p.123).

Acreditamos que essa diferenciação na configuração do mercado cinematográfico reforça e mantém a tensão já citada – presente no cinema nacional de forma intensa desde pelo menos os anos 1950 – entre o cinema artístico e o cinema comercial. Como evidência dessa tensão – que para além da configuração do mercado, está presente em perspectivas distintas do ‘fazer cinema’ - podemos citar a recente polêmica entre o diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho e Cadu Rodrigues, diretor executivo da Globo Filmes.

Kleber Mendonça criticou publicamente a Globo Filmes, por ocasião do lançamento do filme *O som ao redor* (2013), dirigido por ele, uma produção de baixo orçamento que ganhou prêmios em diversos festivais internacionais e nacionais, chegando a ocupar a lista dos melhores do ano, do crítico A.O. Scott, no *New York Times*, e mais recentemente, foi eleito candidato brasileiro para representar o país no Oscar de 2014⁵⁴. Na crítica publicada pela *Folha de S. Paulo*⁵⁵, Mendonça afirmou: “Minha tese é a seguinte: se meu vizinho lançar o vídeo do churrasco dele no esquema Globo Filmes, ele fará 200 mil espectadores no primeiro final de semana”, o que incitou a resposta de Cadu Rodrigues, que desafiou o diretor a produzir e dirigir um filme com o apoio da Globo Filmes e alcançar 200 mil espectadores: “Se fizer, nada do nosso trabalho será cobrado do filme dele. Se não fizer os 200 mil, assume publicamente que, como diretor, ele talvez seja um bom crítico”. Por sua vez,

⁵³ ANCINE e Filme B.

⁵⁴ COSTA, Fabiano. Brasil indica ‘O som ao redor’ para tentar vaga no Oscar 2014. **G1**. 20 set. 2013. Disponível em: <www.g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/09/brasil-indica-o-som-ao-redor-para-tentar-vaga-no-oscar.html>. Acessado em: 5 nov. 2013.

⁵⁵ MENA, Fernanda. No quintal de Kléber Mendonça Filho. **Folha de S.Paulo**. Ilustríssima. 7 fev. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1231445-no-quintal-de-kleber-mendonca-filho.shtml>>. Acessado em: 20 out. 2013.

o diretor de *O som ao redor* respondeu que a Globo Filmes “atrofia o conceito de diversidade no cinema brasileiro e adentra um público cada vez mais dopado para reagir a um cinema institucional e morto”⁵⁶.

Dessa forma, notamos um eixo revelador dessa tensão, também muito presente nos tempos do Cinema Novo e Embrafilme, que ainda permanece: a questão da comunicabilidade com o público. Nesse sentido, podemos citar ainda o episódio recente que deflagrou um debate no meio cinematográfico, acendido pelo crítico Jean-Claude Bernardet, que postou em seu *blog*, no dia 9 de abril de 2013, o seguinte comentário:

Após acalorada discussão em torno de *De pernas pro ar 2*, venho a público manifestar minha esperança de que as gentes bem pensantes, os intelectuais, os artistas, os autores, os poetas e outros de gosto requintado, não caiam na mesma burrice dos anos 50. Foi preciso esperar a morte da chanchada para que a elite percebesse que Oscarito e Grande Otelo eram grandes atores, e que *Carnaval Atlântida* era um filme político.

De pernas pro ar 2 é um filme atual que trata de problemas que angustiam boa parte da classe média como: o trabalho da mulher, a relação da mulher que trabalha com o marido, os filhos e a casa, o stress da mulher executiva que estressa os homens, o péssimo estado da telefonia celular no Brasil e também do celular como adição, a exportação de produtos manufaturados brasileiros, etc.

Se o filme não abordasse comicamente questões do seu interesse, o público não teria sido tão numeroso.

O crítico Raul Arthuso (2013), em seu artigo *Jean-Claude Bernardet e as comédias*⁵⁷, esmiúça a opinião de Bernardet e argumenta que nela há uma confusão entre o que ele chamou de ‘crítica sociológica’ e ‘crítica de arte’. Ele afirma que Bernardet identificou e descreveu os sintomas da sociedade brasileira contemporânea, mas ignorou tanto a forma artística do filme ou suas opções estéticas, capazes de revelar o seu verdadeiro posicionamento em relação à sociedade, como o modo de produção das comédias atuais e sua posição dentro do cinema no Brasil hoje. Por fim, afirmou que é incongruente uma comparação entre esse ‘cinema popular’ atual e as chanchadas. Para Raul Arthuso, se o popular, com Oscarito e Grande Otelo, ironizava o desejo culturalista e higienizador das elites intelectuais e financeiras do país, com *De pernas pro ar*, e o aparato técnico e industrial que ele envolve,

⁵⁶ ARAÚJO, Beatriz Braga Mateus. Crítica de Kléber Mendonça Filho incomoda executivo da gigante Globo Filmes. **Jornal do Commercio**. 22 fev.2013. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2013/02/22/critica-de-kleber-mendonca-filho-incomoda-executivo-da-gigante-globo-filmes-74261.php>>. Acessado em: 23 de out. 2013.

⁵⁷ In: ARTHUSO, Raul. Jean-Claude Bernardet e as comédias. **Cinética** – cinema e crítica. 16 jul. 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/jean-claude-bernadet-e-as-comedias/>>. Acessado em: 20 out. 2013.

O cinema ‘popular’ passa a refletir a visão dos donos do dinheiro e do poder, afirma e consolida a consciência da classe abastada, institucionaliza os valores conservadores do bem-estar social, ironizando alguma coisa aqui, dando voz a outra coisa ali (a mulher empreendedora), mas no fundo mantendo a roda girando nos eixos. Bernardet identifica os retratos com certa precisão, mas erra no tom e nos caminhos a serem desvendados. Reduzir a questão a polarizações (bem feito/malfeito, vulgar/requintado) é não perceber a nuvem de fumaça acumulada na frente dos filmes. (ARTHUSO, 2013).

Nas duas polêmicas citadas acima, o dilema vivido pelos cinemanovistas ecoa no presente: é possível comunicar ou atrair o público, optando por uma estética diferente da comumente aceita e imposta pelo mercado? Para pensarmos a respeito, é preciso considerar que em relação aos produtos da arte (e a qualquer outro) – e mais ainda em tempos de consolidação completa da indústria cultural – persiste a afirmação de Karl Marx de que a “a produção não somente produz um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto” (MARX, 2008, p. 248). Da mesma maneira, considerando a forma-espetáculo da sociedade contemporânea, podemos dizer que o espetáculo não elabora, pois, somente um objeto para o sujeito, mas também um sujeito para o objeto. Ou seja, como afirma Adolfo Sánchez Vázquez (1978), a conquista do público é uma busca que, na verdade, é um encontro, já que também o público deve buscar uma arte de qualidade. A libertação do público, ou seu esclarecimento, é, pois, uma tarefa que não cabe exclusivamente aos artistas e educadores estéticos, pois é inseparável de uma emancipação econômica e social (VÁZQUEZ, 1978, p.129).

2.4 O Nordeste em cena e a explosão do cinema

No cinema brasileiro contemporâneo, como já dissemos, prevalece a valorização da figura do autor, só que distinta da existente à época do Cinema Novo, pois

[...] os diretores, sobretudo, estão mais abertos às colaborações, não valorizam as questões de princípio e não enfatizam a luta por um cinema de autor contra a uniformização do mercado. No quadro da liberdade de estilo, consentida pelas medidas legislativas de apoio, o diretor, por convicção pessoal, dirige o seu projeto num sentido ou noutro: a inclusão do filme no circuito do “cinema de arte” ou a tentativa de comunicar com o grande público. (OTTONE, 2007, p. 272).

Percebe-se, assim, que os cineastas, a partir da década de 1990, trabalham isoladamente, sem partilhar visões ideológicas ou estéticas, como bem definiu a cineasta Daniela Thomas: “simplesmente estamos fazendo filmes e é esse o nosso único vínculo: estamos geográfica e temporariamente envolvidos com o cinema” (apud BUTCHER, 2005, p. 42). No entanto, de maneira distinta a essa tendência se colocaram outros grupos que

começaram a produzir cinema nos anos 1990, como o cinema do cerrado, o cinema mineiro, o cinema gaúcho da Casa de Porto Alegre (NOGUEIRA, 2009, p. 17). Talvez o grupo que mais se sobressaiu tenha sido o dos diretores nordestinos: Paulo Caldas, Lírio Ferreira, Marcelo Gomes, Sérgio Machado, Karim Aïnouz, Kleber Mendonça Filho. Como já dissemos, é de Lírio Ferreira e Paulo Caldas um dos filmes mais importantes do começo da Retomada, *Baile Perfumado* (1996).

As produções regionais, como vimos, são uma constante no país, desde o início do século XX, a exemplo do Ciclo do Recife. Ou seja, a produção de filmes no nordeste – intercalando momentos de produção e crise – existe há pelo menos cem anos. Ligados a esse circuito a partir do Nordeste, estão os dois filmes que esta pesquisa se propõe analisar: *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz; Marcelo Gomes, 2010). Aqui, é importante definir esse cinema – que tomamos como “a partir do Nordeste” - e fazer algumas ressalvas em relação a esse projeto que, se não é um movimento, nos moldes da *Nouvelle Vague* e do Cinema Novo (o qual, apesar da heterogeneidade do grupo, era formado a partir de interesses e ideais comuns), também não se enquadra no modelo de isolamento profissional/produtivo e individual citado anteriormente por Daniela Thomas.

Em vista da dificuldade de caracterização, porque é notável a variedade de temas, estilos e propostas estéticas, tomamos o critério utilizado por Amanda Nogueira (2009), para designar o cinema pernambucano. Há uma partilha de afinidades que se define pela “prática de produção colaborativa, ou como é chamada em Pernambuco, a “brodagem”⁵⁸, um termo que remete, de modo geral, a um conjunto de reciprocidades e jogos de interesses apoiados numa lógica que parte do pessoal para o profissional” (NOGUEIRA, 2009, p. 48).

É um critério pautado na formação de uma identidade de grupo, que envolve o trabalho colaborativo; uns trabalham nos filmes dos outros, partilhando certa concepção de mundo. Vale ressaltar que a *brodagem*, para além dos diretores, envolve outros grupos: jornalistas, músicos, profissionais técnicos, colaboradores que compartilham as dificuldades de disputar recursos e produzir um cinema na periferia do mercado centralizado no eixo Rio-São Paulo.

Assim, optamos por falar em um cinema a partir do Nordeste. Isso porque, apesar de o grupo de Pernambuco ter traçado uma trajetória singular de amizade, o diálogo entre produtores e pessoas envolvidas com o cinema na região é intenso. A exemplo disso

⁵⁸ Do inglês ‘brother’ que significa ‘irmão’: é uma referência a ‘camaradagem’, ‘fraternidade’.

podemos citar o próprio Karim Aïnouz (cearense) que co-dirigiu *Viajo porque preciso, volto porque te amo* com Marcelo Gomes, além de partilharem dos mesmos colaboradores e pessoas da equipe técnica em seus trabalhos.

Os adjetivos ‘pernambucano’, ‘nordestino’ ou ‘regional’ muitas vezes são considerados como uma forma de neutralização de um cinema que não pertence ao *mainstream* tradicional, ou seja, que não foi produzido no eixo Rio-São Paulo, de forma que o que o vocábulo ‘regional’ consagra, de acordo com Arthur Autran (2010, p.122), “o predomínio político, cultural e econômico das duas grandes metrópoles sobre o restante do Brasil, mas de maneira a não problematizar este predomínio”.

Por outro lado, a adjetivação também pode revelar uma identidade de grupo que se refere a uma identificação com o cinema que está na periferia do mercado nacional e, ainda mais, expor uma fratura que é objetiva, tornando-se, assim, parte de uma reivindicação de disputa de financiamentos muito presente nesse grupo, como revelaram as entrevistas dos cineastas pernambucanos feitas por Amanda Nogueira (2009).

Como afirmaram Adorno e Horkheimer, a *Indústria Cultural* se diferencia para alcançar a todos os tipos de público. A safra de filmes a partir do Nordeste, vinculada ao ‘cinema arte’, revela este tipo de inserção na estruturação do mercado hoje, pois está inserida em um esquema comum regido pela lógica das leis de incentivo. Nessa safra pós-anos 2000, para citar alguns exemplos importantes (apenas entre os longas de ficção): *Amarelo Manga* (Cláudio Assis, 2003), *Baixio das bestas* (Cláudio Assis, 2007), *Cinema, aspirina e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005), *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2006), e os lançamentos mais recentes como *Febre do Rato* (Cláudio Assis, 2012), *Abismo Prateado* (KarimAïnouz, 2013), *Era uma vez eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012), *Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013), percebemos essa diferenciação como parte de um mercado comum em disputa.

Esse aspecto nos remete mais uma vez à chave da contradição como fundamental para pensar o cinema contemporâneo no país. Acreditamos, nesse sentido, que a fim de perceber a atual relação complexa e contraditória existente entre cinema, história, mercado e sociedade, não podemos assumir nem a perspectiva que toma o mercado e a ideologia dominante como único critério, encerrando os filmes em uma lógica inescapável, nem podemos avaliar as produções recentes apenas no nível da experiência, alinhada a uma cultura profana, em que podemos encontrar as brechas para uma emancipação. A controvérsia não tem saída, como afirma Daniel Bensaïd (2008, p.92). Na contemporaneidade pós-moderna que contribui para despolitizar o campo econômico “trata-se, sobretudo de trabalhar no cerne de uma contradição em que se enfrentam possíveis opostos”.

Portanto, se por um lado, a Escola de Frankfurt é de fundamental importância para diagnosticar a “regressão da audição” generalizada e a cultura tornada mercadoria, por outro, ela eclipsa as possibilidades de superação, ao obstar que percebamos “a cultura como um espaço de luta e de distinção social” (ORTIZ, 2006, p. 147). Nesse sentido, o pensamento de Walter Benjamin, ao gravitar em torno do que poderia ser definido como a “produtividade da perda e da morte” (GAGNEBIN, 2009, p.5), traz à tona uma *potencialidade* emancipadora da arte, e do cinema em particular.

As transformações advindas da reproduzibilidade técnica, a perda da *aura* e a desvalorização do original, que provocaram um forte abalo na tradição, também equivaleram a uma mudança radical das relações sociais. Ao substituir a existência única da obra de arte pela sua existência serial, de modo que o critério da autenticidade deixa de se aplicar à produção artística, “toda a função social da arte se transforma” (BENJAMIN, 1987, p. 171). A função social do cinema, o agente mais poderoso dessa era da reproduzibilidade técnica, não é concebível, para Benjamin, “mesmo em seus traços mais positivos, e precisamente neles, sem seu lado destrutivo e catártico: a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura” (BENJAMIN, 1987, p.169).

A inserção da arte no contexto da tradição, como o era, por exemplo, uma antiga estátua de Vênus - tanto para os gregos, que a considerava um objeto de culto, como para a igreja na Idade Média que a via como um ídolo malfazejo – mantinha preservada a sua *aura*, sua unicidade. Ou seja, ao se conferir um valor único a uma obra de arte ‘autêntica’, há sempre um fundamento teológico nela, mesmo nas suas formas mais profanas, como o eram, por exemplo, as esculturas renascentistas de Michelangelo. Com “*a reproduzibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual*” (BENJAMIN, 1987, p.171).

Dessa maneira, ao emancipar-se do ritual, a obra de arte passa a se fundar em outra práxis, na política. Devido a sua própria característica, o cinema, cuja reproduzibilidade tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção, é uma criação coletiva, feito para ser visto por muitos espectadores, aumentando assim o seu valor de exposição, em detrimento do valor de culto. O canto das sereias se desfez da mágica, do seu valor de culto, transformando-se em obra de arte, e com o aumento expressivo do seu valor de exposição, para Benjamin, ganha funções inteiramente novas.

No entanto, a emancipação da arte do domínio do ritual não correspondeu a uma emancipação humana do domínio regressivo do capitalismo, da economia e da técnica instrumentalizada e “a enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no

cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade” (BENJAMIN, 1987, p. 190). Ainda assim, o cinema como objeto de uma recepção coletiva, também traz o potencial de criar espaços de liberdade e de se colocar a serviço da aprendizagem:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. 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).

Ou seja, desfeita a mágica da perdição do canto das Sereias, Benjamin vislumbra uma redenção possível dos remadores, pois

[...] o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro assegura-nos um grande e insuspeito espaço de liberdade. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-nos inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremessadas à distância. (BENJAMIN, 1987, p.189).

A referência a essas viagens aventurosas entre as ruínas, arremessadas à distância, a que o cinema é capaz de nos lançar, está presente e dialoga essencialmente com o alcance mais amplo do pensamento benjaminiano que visa, por sua vez, uma nova compreensão da história humana, presente principalmente nas teses *Sobre o conceito de história*, de 1940. Em uma de suas principais teses, ele descreve alegoricamente a figura do *angelus novus*, o anjo da história que acumula sob seus pés os escombros da catástrofe, sofrimento e morte; e que não é possível despertar os mortos e juntar os destroços, pois uma tempestade o impele em direção ao futuro, para o qual ele está de costas. Essa tempestade é o progresso que deixa atrás de si um rastro de destroços e destruição.

Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência. (BENJAMIN, 1986, apud LÖWY, 2005, p. 93-4).

E esse ato messiânico/revolucionário de puxar os freios de emergência cabe aos vencidos, oprimidos e excluídos da história ‘oficial’, para que se redima e repare tanto o passado como o presente: “história e política, rememoração e redenção são inseparáveis” (LÖWY, 2005, p.62). Ao contrário do marxismo evolucionista vulgar, Benjamin, além de desfazer qualquer esperança na revolução como resultado ‘natural’ do progresso econômico e técnico, também se opõe a um historicismo positivista e neutro.

Para ele, é preciso “apoderar-se de uma lembrança tal como ela lampeja em um instante de perigo” (BENJAMIN, tese VI, apud LOWY, 2005, p.65), é preciso apoderar-se do passado para resistir ao perigo iminente de deixar-se transformar em instrumento da classe dominante. O que significa que é preciso “escovar a história a contrapelo”, termo utilizado por ele para expressar tanto a necessidade de ir ao sentido contrário à versão oficial da história - opondo-lhe a tradição dos oprimidos – como para expressar que a redenção/revolução não acontecerá devido a um curso natural, um progresso inevitável, e que será necessário lutar contra a corrente. (LOWY, 2005, p.74).

É nesse sentido que acreditamos ser uma tarefa urgente – seguindo o aviso de incêndio do nosso tempo, em que a técnica e o progresso alcançaram um grau impensável à época em que Benjamin escreveu suas teses – escovar a história cultural a contrapelo, considerá-la do ponto de vista social dos vencidos, dos excluídos. Assim como acreditava Walter Benjamin, não se trata de rejeitar as obras de ‘alta cultura’ e intitulá-las de reacionárias, mas sim de redescobrir os momentos utópicos ou subversivos que ela esconde e lutar para impedir que o que há de subversivo e anti-burguês na cultura seja embalsamado e neutralizado pela *establishment* cultural (LÖWY, 2005, p. 80).

Dessa forma, o cinema que fez explodir um universo carcerário em seus décimos de segundo, pode ser capaz de nos propiciar uma experiência emancipadora, ao desmistificar o progresso catastrófico, trazendo-nos aos olhos a ‘rememoração’ do sofrimento e das vítimas da história, aguçando a revolta e o inconformismo moral diante das ruínas arremessadas à distância.

A partir dessa perspectiva, de lutar para que o teor subversivo da cultura não seja neutralizado pela história e pelo *establishment* cultural, é que buscamos neste trabalho, reavivar o passado do Cinema Novo para que possamos olhar para o sertão do cinema contemporâneo, considerando que

[...] a exigência de rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado. (GAGNEBIN, 2009, p.16).

Ou seja, por mais que a criatividade hoje opere em um lugar de restrição, por mais que a comercialização seja generalizada e a subjetividade reduzida, é necessário mapear as possibilidades e formas de pensamento que apontam para a cultura como um espaço de luta e distinção social. A tensão existente no cinema brasileiro contemporâneo, entre os chamados filmes de arte e os filmes mais comerciais, suscita ambigüidades e revigora, de alguma

maneira, no cinema a partir do Nordeste, o que Terry Eagleton (1995, p.61) designa como característica do modernismo: são obras que mantêm uma *contradição* com seu próprio *status* material.

No entanto, Terry Eagleton afirma que as obras do modernismo, por outro lado, justamente por essa negação em se tornar um artefato serializado, padronizado, ao estender sobre si uma linguagem protetora, para livrar-se do trato contaminante com o real, acaba por cair na armadilha do fetiche. “O autônomo, egoísta e impenetrável artefato moderno, em todo seu esplendor isolado, é a mercadoria enquanto fetiche resistindo à mercadoria como troca, sua solução tornada parte do próprio problema da reificação” (EAGLETON, 1995, p.62). Dessa forma, não pretendemos equiparar as obras contemporâneas do cinema nacional a partir do Nordeste com o ‘impenetrável artefato moderno’, cujo exemplo marcante foi o cinema de Glauber Rocha no país, pois é inegável que a linguagem se transformou e esses filmes passaram a buscar ‘novas veredas’ na pós-modernidade. O que afirmamos é que algo desse aspecto contraditório das obras modernistas resiste na configuração do cinema a partir do Nordeste, na inventividade e na crítica social presente nos filmes, de forma historicamente decantada.

2.4.1 A utopia subterrânea

Em acordo com Benjamin, Kracauer também não via o fim da catástrofe como uma mudança imanente à história, mas apenas como um rompimento total. Para ele, o cinema junta os detritos da história e a revela em toda a sua negatividade.

Tanto por isso que Kracauer acredita que, como evidência material da negatividade da história, esses indícios (negativos que apontam que Deus se retirou) tem de ser preservados e interpretados para que, quando a grande quebra ocorrer, o mundo possa ser redimido de forma mais completa possível, e as faíscas incrustadas mesmo na matéria mais decaída possam ser liberadas. (HANSEN, 2009, p. 17-18).

De acordo com Miriam Hansen, a trajetória do pensamento de Kracauer passa, paulatinamente, de uma filosofia da história para uma abordagem comprometida com a crítica da ideologia – que antecipa de maneira crucial a denúncia de Horkheimer e Adorno da indústria cultural, como dissemos, e o faz submergir no universo decaído e nos ornamentos da massa. O seu intuito é buscar uma subversão a partir do interior dessas formas, pois acredita que a “vida real (ainda comprometida com a ‘verdade’ ausente) precisa vestir ‘a máscara do desrealizado e do vulgar, a fim de afetar uma realidade que continua a dominar ali onde ela é vulnerável” (apud HANSEN, 2009, p. 28).

Diferentemente de Adorno, que ressalta a figura do intelectual culto, privilegiado, o qual detém os meios artísticos necessários para diagnosticar os efeitos regressivos da cultura de massa (GAGNEBIN, 2008, p.18), Kracauer, ao reconhecer o comportamento alienado e estereotipado como parte de sua experiência, “se recusa a deixar que seu privilégio intelectual o engane a respeito de seu status social real – que, ao contrário de Adorno, era bastante próximo dos trabalhadores urbanos cujos hábitos de consumo e lazer estudava” (HANSEN, 2009, p.41). Ele nega, assim, a valorização da alta cultura alemã - tida por muitos intelectuais como uma preservação da qualidade da arte diante das fórmulas de massa - pois a considera escombros da cultura burguesa. Daí ele valorizar a *Zerstreuung*, termo que designa distração/diversão, considerada com desprezo pelos conservadores de sua época:

Aquilo que entretém a multidão é considerado como pura distração da multidão. Contrariamente à sua opinião, o prazer *estético* nos movimentos ornamentais da massa é *legítimo*. Na verdade, eles pertencem às raras criações da época que dão forma a um material já existente. A massa organizada nesses movimentos vem das fábricas e dos escritórios; o princípio formal, segundo o qual é moldada, determina-a também na realidade. Se do horizonte do nosso mundo são subtraídos conteúdos significativos na realidade, a arte deve necessariamente trabalhar com os que restaram, pois uma representação estética é de fato tanto mais real quanto menos renuncia àquela realidade que se situa fora da esfera estética. A despeito do escasso valor que sempre se atribui ao ornamento da massa, segundo o seu grau de realidade, ele se situa acima das produções artísticas, que cultivam os sentimentos nobres obsoletos em formas passadas; também não quer ter em si nenhum significado ulterior. (KRACAUER, 2009b, p. 95).

Ou seja, Kracauer considera as obras da alta cultura como tentativas anacrônicas da burguesia para esconder o estado de desintegração da sociedade, ao passo que confere legitimidade e honestidade às obras da cultura de massa, as quais não buscam fugir à realidade decadente, mas se utilizam dessa mesma realidade em sua forma estética: “não quer ter em si nenhum significado ulterior”.

Dessa forma, ao contrário de Adorno, Kracauer, conjugando crítica e experiência, deteve-se no estudo das mais variadas expressões da cultura de massa. No ensaio, *O ornamento das massas* (2009b), por exemplo, ele analisa as *Tillergirls*, companhia de revista americana, que veio em turnê para a Europa pela primeira vez, em 1929. Afirma que a calculabilidade e racionalidade presentes nos *shows* das *tillergirls* – nas garotas indiferenciadas, na roupa, nos gestos, na padronização dos movimentos, das pernas - é a representação de que apenas como “partícula da massa é que o indivíduo pode, sem atrito, escalar tabelas e servir máquinas” (KRACAUER, 2009b, p.94), de maneira que “o ornamento da massa é o reflexo estético da racionalidade aspirada pelo sistema econômico dominante” (KRACAUER, 2009b, p.95). A crítica e a interpretação dos ‘ornamentos’ – que trazem em si

esses detritos negativos do progresso e da modernidade – adquirem em Kracauer um valor emancipatório, ao buscar nessas formas distorcidas o que elas escondem, ressignificando-as por meio da experiência e da interpretação crítica.

De alguma forma, ao negar a valorização da alta cultura como obstrução da decadência da realidade, Kracauer anteviu o que afirma Fredric Jameson, em seu artigo *Reificação e utopia na cultura de massa* (1994), sobre o desgaste da alta cultura, ou do modernismo, como padrão ou ponto fixo para aferir o estado degradado da cultura de massa, tanto que a produção cultural recente aponta para uma interpenetração crescente entre ambas. Dessa forma, diante das inúmeras questões que desafiam atualmente uma abordagem da cultura de massa (da necessidade de repensar a oposição valorativa entre ela e a alta cultura, e do lugar que ambas ocupam socialmente na atualidade), Jameson rejeita, em particular, a análise que a considera como mera manipulação, distração vazia. Em oposição, ele buscou um esquema distinto que permita uma descrição mais adequada dos mecanismos de manipulação presentes na cultura de massa.

Norman Holland, ao propor uma ‘revisão’ do modelo freudiano, afirma que a função psíquica da obra de arte se baseia em duas características incompatíveis que, no entanto, harmonizam-se: por um lado, a gratificação estética, sua função de satisfação dos desejos e, por outro, a necessidade de que sua estrutura simbólica proteja a *psique* contra a erupção ameaçadora de poderosos desejos arcaicos. Baseado em Holland, Jameson reescreve essa administração do desejo em termos sociais, o que

[...] possibilita apreender a cultura de massa não enquanto distração vazia ou "mera" falsa consciência, mas sobretudo *como* um trabalho transformador sobre angústias e imaginações sociais e políticas, que devem então ter alguma presença efetiva no texto cultural de massa, a fim de serem subseqüentemente "administradas" ou recalçadas. (JAMESON, 1994, p.16).

Tanto o modernismo como a cultura de massa mantêm relações de repressão com as angústias sociais, que são sua matéria-prima. A diferença, de acordo com Jameson, é que, enquanto o modernismo tende a produzir estruturas compensatórias de vários tipos, a cultura de massa os recalca por meio de resoluções imaginárias e da projeção de uma ilusão de harmonia social. No entanto, ele defende que as obras da cultura de massa seriam incapazes de administrar essa angústia, e surtir o efeito de atração, se não guardassem uma função positiva, que ele chamou de ‘potencial utópico e transcendente’:

A hipótese é que as obras de cultura de massa não podem ser ideológicas sem ser, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente utópicas: não podem

manipular, a menos que ofereçam um grão genuíno de conteúdo (JAMESON, 1994, p.20).

A análise que o autor faz dos filmes *Tubarão* e *O poderoso chefão*, grandes sucessos americanos, utilizando-se dessa perspectiva, exemplifica que a arte contemporânea contém, como impulso subjacente, “embora na forma inconsciente amiúde distorcida e recalcada, nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora, como naquele que - sentimos em nosso íntimo - deveria ser” (JAMESON, 1994, p.25).

Feitas todas essas considerações a respeito do funcionamento da indústria da cultura, de suas funções e de como nela se insere o cinema brasileiro, passamos à análise dos filmes, buscando um método capaz de dar conta simultaneamente, das funções ideológicas e das funções utópicas que os filmes podem trazer à tona. Um método que sintetize a crítica da arte tornada mercadoria, feita por Adorno e Horkheimer, na configuração do capitalismo tardio e do pós-modernismo – suas reverberações no interior da obra – e a função utópica, no sentido conferido por Jameson, para que busquemos espaços de liberdade nos filmes, como pensaram Benjamin e Kracauer.

3 O SERTÃO NO CÉU EM UM SALTO

*O Inferno é um sem-fim que não se pode ver.
Mas a gente quer Céu é porque quer um fim:
mas um fim com depois dele a gente tudo vendo.*
Guimarães Rosa.

3.1 Cinema e sertão no tempo e no espaço: as formas de cronotopo

A potencialidade presente na invenção do cinema, como Benjamin percebeu, de causar uma verdadeira “explosão” do mundo que conhecemos, com a dinamite de seus décimos de segundos, deve-se justamente à maneira como o espaço e o tempo passaram a ser apresentados na tela. No cinema, o espaço é quase sempre *representado, presente* (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 107). Deixou de ser estático e um mero pano de fundo, tornando-se móvel, participante, visível. Essa presença do espaço configura a imagem como uma significante eminentemente espacial no cinema, a qual preenche, simultaneamente, o tempo (invisível). “Assim, os domínios do percebido (o espaço imagético) e do sentido ou imaginado (o tempo), o visível e o invisível, não se distinguem mais, pois um não existe sem o outro” (PELLEGRINI, 2003, p.18). É essa espacialização do tempo que permite ao cinema ‘dizer tudo ao mesmo tempo’, conferir à percepção o ritmo que se aproxima do pensamento.

Essa característica imanente ao cinema permite pensá-lo, para analisar os filmes, a partir do conceito de *cronotopo*, criado por Bakhtin a fim de definir a interligação fundamental das relações temporais e espaciais, artisticamente assimiladas em literatura. Bakhtin expôs o conceito de cronotopo principalmente em seu texto *Formas de tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica)*, escrito por volta de 1937 e 1938, no qual ele analisa as formas de gênero do romance europeu. O termo ‘cronotopo’ significa ‘tempo-espaço’ e expressa a indissolubilidade entre ambos: o tempo como a quarta dimensão do espaço.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico. (BAKHTIN, 2002, p.211).

Bakhtin compreende o cronotopo como uma categoria, a um só tempo, do conteúdo e da forma, o que equivale dizer que ele percebe o tempo e o espaço não como formas ‘transcendentais’, mas como formas que determinam “a unidade artística de uma obra

literária no que ela diz com respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 2002, p. 349). Assim, essas categorias do conteúdo e da forma do cronotopo também determinam a imagem do indivíduo na literatura, ou ainda, a visão de homem de um determinado texto na história (em um determinado cronotopo). Dessa forma, percebemos que o conceito traz em si uma espécie de eixo, ou “designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem” (AMORIM, 2012, p.105), em uma referência mais ampla, ligada a um eixo espaço-temporal histórico; e, sincronicamente, refere-se a cada discurso, cada história contada, escrita, e à visão de homem a ela correspondente (as suas formas na história).

Assim, em seu ensaio principal, no qual encontramos a questão do cronotopo, Bakhtin analisou as transformações do herói desde os cronotopos do romance na antiguidade (romance grego, romance de aventuras e de costumes, romance biográfico) até o cronotopo de Rabelais, passando, assim, pelas suas transformações, intersecções e sobrevivências (ou não) no romance moderno. Essa análise se dá a partir do lugar coletivo designado pelo cronotopo folclórico, de uma plenitude do tempo compartilhado. “Este tempo é *profundamente espacial e concreto*. Ele não se separa da terra e da natureza. É totalmente exteriorizado, como toda a vida humana” (BAKHTIN, 2002, p.318). Esse cronotopo se refere a um tempo (dialeticamente, anterior e posterior à sociedade de classes) em que o homem vivia por inteiro do *lado de fora*, para usar uma expressão do próprio autor.

É no cronotopo folclórico que Bakhtin identifica os dados de uma plenitude em processo de apagamento no decorrer da história do romance - devido à descoberta das contradições sociais e ao desenvolvimento das relações monetárias e divisão de classes - quando o tempo da vida cotidiana e familiar se individualizou do tempo da vida social coletiva.

O homem privado e isolado, “o homem para si”, perdeu a unidade e a integridade que eram determinadas pelo princípio da sua vida pública. A consciência que ele tem de si mesmo, tendo perdido o cronotopo popular da praça pública, não pode encontrar outro cronotopo tão real, único e íntegro; assim ele desintegrou-se e desuniu-se, tornou-se abstrato e ideal. (BAKHTIN, 2002, p.254).

No entanto, os motivos geradores do cronotopo folclórico entraram, em sua maioria, na combinação dos temas da vida pessoal, após sofrerem reinterpretações e reagrupamentos-transferências substanciais, conservando seu aspecto real ainda que extremamente degenerado (BAKHTIN, 2002, p.319). É a partir dessa perspectiva que Bakhtin interpreta, então, o tempo na obra de Rabelais, como uma reunião do mundo que se desagrega (resultado da decomposição da visão do mundo medieval). Para ele, Rabelais traz em sua obra

uma temporalidade valiosa, criando um cronotopo novo em resposta à temporalidade vertical e à concepção de homem medieval, extremamente relacionada a uma visão do além e a uma interpretação simbólica e hierárquica do mundo. Daí ele considerar o mundo rabelaisiano a tentativa “mais notável de uma nova e total exteriorização do homem” sob uma base material (BAKHTIN, 2002, p.255).

Percebemos, então, como o próprio Bakhtin considerou, que o tempo é o princípio condutor do cronotopo no romance, tanto no sentido ampliado como no sentido específico, de análise do enredo, dos temas e da narrativa. Se no cinema, como vimos, a imagem espacializa o tempo, acreditamos que é ela, em sua indissolubilidade visual, a condutora do cronotopo, no que se refere à análise específica. Por outro lado, ao considerarmos a perspectiva histórico-social ampliada do cronotopo, e, portanto, o tempo como principal índice de transformação para Bakhtin, podemos aferir que ele permanece como princípio condutor do cronotopo. É importante ressaltarmos esse dado – que se vincula a uma determinação mesma desse trabalho – pois o cronotopo da contemporaneidade parece indicar o oposto, o espaço como principal índice de transformação e paralisação. Vivemos uma espécie de destacamento temporal, ao passo em que se concentram no espaço as características antes destinadas ao tempo, de mudança, movimento e/ou suspensão. O tempo parece sucumbir ao espaço. O que afeta radicalmente a nossa percepção espaço/temporal e dificulta a nossa capacidade “de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no todo espacial do mundo” (BAKHTIN, 2003, p.225).

3.1.1 O cronotopo pós-moderno

Se aceitamos a ideia de que hoje se vive um período assumido como pós-moderno, é necessário pensar algumas concepções relativas aos conceitos de tempo e espaço. Ao propor a compreensão da pós-modernidade em uma concepção de *periodização*, ou seja, histórica, Fredric Jameson (1997) a identifica como uma dominante cultural do capitalismo tardio. Dessa forma, ele não percebe a arte pós-moderna como um estilo, mas a insere no fluxo da materialidade e das implicações político-econômicas que envolvem os processos culturais na contemporaneidade. Para ele, a pós-modernidade e as transformações a ela correspondentes estão atreladas a uma profunda crise da experiência social e individual do tempo e do espaço que, por sua vez, está imersa nas transformações dos processos materiais.

De acordo com David Harvey (2010, p.208), essa interconexão aponta para um nexos fundamental, o de que o tempo, o espaço e o dinheiro são fontes interligadas de poder.

Sendo que esse nexos - nas economias monetárias em geral e na sociedade capitalista em particular – e os significados atribuídos a cada um deles são fundamentais para manter a hegemonia do poder político. O controle da tríade, ligada à forma capitalista de organização social, gerou novos hábitos de trabalho, disciplina e modos de vida, inserindo, assim, o ritmo da aceleração tanto nos processos econômicos como na vida social⁵⁹. Por isso que o autor utiliza o termo *compressão do tempo-espaço*, pois afirma que a história do capitalismo tem se caracterizado por essa aceleração do ritmo da vida, ao mesmo tempo em que as barreiras espaciais foram vencidas, a ponto de o mundo parecer encolher. São processos que mudam as qualidades objetivas do tempo e do espaço, e afetam inclusive o modo como representamos o mundo para nós mesmos (HARVEY, 2010, p.219).

Da mesma forma que práticas e processos materiais se modificam no capitalismo, o tempo e o espaço adquirem qualidades e significados novos. Harvey considera que vivemos, na pós-modernidade, uma nova rodada desse processo de *compressão do tempo-espaço*, no qual prevalece o domínio do capital:

A rapidez com que os mercados de moedas flutuam nos espaços do mundo, o extraordinário poder do fluxo de capital-dinheiro no que é agora um mercado financeiro e de ações global e a volatilidade daquilo que o poder de compra do dinheiro poderia representar definem, por assim dizer, um ponto alto de intersecção extremamente problemática do dinheiro, do tempo e do espaço como elementos entrelaçados de poder social na economia política da pós-modernidade. (HARVEY, 2010, p.269).

Como já dissemos, vivemos a era do consumo, na qual prevalece a efemeridade como característica dominante em uma sociedade do descarte, constituída por uma lógica crescente de valorização da imagem, da mídia e da propaganda. A penetração capitalista em diversos aspectos da produção cultural a partir dos anos 1960 reverbera todos esses aspectos, integrando a produção estética à produção das mercadorias em geral:

[...] a urgência desvairada da economia em produzir novas séries de produtos que cada vez mais pareçam novidades (de roupas a aviões), com um ritmo *turn over* cada vez maior, atribui uma posição e uma função estruturais cada vez mais essenciais à inovação estética e ao experimentalismo. (JAMESON, 1997, p.30).

⁵⁹ Edward P. Thompson (1998) buscou como se deu essa transformação de percepção da temporalidade na disciplina do trabalho e na percepção interna de tempo dos trabalhadores, nos primórdios do capitalismo e da formação da classe operária. Ele faz uma valiosa análise sobre os modos de regulação do tempo e sua decorrente percepção social ligada aos costumes entre os séculos da Revolução Industrial, de 1300 a 1650. A mudança do ‘tempo que passa’ para o ‘tempo que se gasta’ envolveu uma série de medidas de controle do tempo, como, por exemplo, os relógios (públicos e depois, portáteis, de pulso) e as máquinas, além de uma reformulação da relação que se tinha com o trabalho.

Como definiu Terry Eagleton (1995, p.55), o capitalismo tardio inverte habilmente sua própria lógica, proclamando que, se o artefato (arte) é uma mercadoria, a mercadoria sempre pode ser um artefato. Diferentemente da vanguarda artística do início do século XX, que rejeitou a noção de “representação” para enfatizar uma arte menos como ‘reflexo’ e mais como intervenção material e força organizadora, Eagleton afirma que a estética pós-moderna - marcada pela ideia de que não se pode mais representar a realidade, a ‘verdade’, não mais existente, assim como o sujeito unificado e as ideologias - tornou-se uma paródia desse antirrepresentativismo, pois se a arte não mais reflete “não é porque ela busca transformar o mundo, em vez de imitá-lo, mas porque, na verdade, nada existe para ser refletido, nenhuma realidade que já não seja ela própria imagem, espetáculo, simulacro, ficção gratuita” (EAGLETON, 1995, p.55).

A contraposição em relação ao moderno demarca o próprio impulso de constituição do pós-moderno, como já dissemos. Se o ímpeto estético do modernismo era lutar por um sentido de eternidade na voragem do fluxo (HARVEY, 2010, p.191), o posicionamento muito distinto do pós-modernismo no sistema econômico do capitalismo tardio e, mais ainda, devido à transformação da própria esfera da cultura na sociedade contemporânea, conferiu a ele um significado e função social radicalmente distinto do modernismo (JAMESON, 1997, p.31).

O pós-modernismo empresta algo do modernismo e da vanguarda e, em certo sentido, coloca um contra a outra. Do modernismo propriamente dito, o pós-modernismo herda o eu fragmentário e esquizóide, mas extirpa toda a distância crítica dele, contrapondo a isso uma impassível apresentação de experiências "bizarras" que se assemelha a certos gestos de vanguarda. Da vanguarda, o pós-modernismo toma a dissolução da arte na vida social, a repulsa à tradição, uma oposição à "alta" cultura enquanto tal, mas mistura isso com os impulsos apolíticos do modernismo. (EAGLETON, 1995, p.68).

Enquanto o modernismo era impulsionado pela perspectiva de busca de um futuro melhor, mesmo que a frustração levasse à paranóia, na pós-modernidade, descarta-se essa tensão, já que não se pode mais conceber o indivíduo em um sentido de *eu* coerente ou alienado, pois não há mais do que se alienar.

Somente em termos de um tal sentido centrado de identidade pessoal podem os indivíduos se dedicar a projetos que se estendem no tempo ou pensar de modo coeso sobre a produção de um futuro significativamente melhor do que o tempo presente e passado. (HARVEY, 2010, p.57).

No cinema moderno brasileiro, principalmente nos filmes de Glauber Rocha, foi claro esse ímpeto modernista de buscar um futuro melhor, ainda que a frustração resultasse

no transe. É tanto por isso, que os filmes contemporâneos parecem estar tão distantes do que foi o Cinema Novo. Percebemos nesses filmes um caminho distinto, de concentração nas circunstâncias criadas pela fragmentação e nas instabilidades, por vezes, sob o tom da nostalgia.

Todas essas mudanças que configuram a pós-modernidade acabam por supor que vivemos hoje sob um cronotopo também diverso do cronotopo da modernidade. Agora, como argumenta Jameson, “nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são [hoje] dominadas pelas categorias de espaço e não pelas de tempo, como o eram no período anterior do alto modernismo” (JAMESON, 1997, p. 43). Vivemos a radicalização do espaço construído pelas mãos do homem na dominação espacial da globalização e da tecnologia em um tempo uniforme. Se na modernidade passava-se de um tempo ao outro (tempo do campo, tempo da cidade, tempo do casamento, da velhice, etc.) em uma modernização incompleta, hoje habitamos uma modernização mais completa, uma pós-modernização, um espaço e tempo racionalizados quase que totalmente.

Nessa circunstância, em que as categorias do espaço são dominantes, a percepção do tempo social e a subjetividade se reduzem ao presente. Jameson se utiliza da esquizofrenia e desordem linguística em Lacan para interpretar os mecanismos psicológicos e o comportamento em relação ao *ser* no mundo contemporâneo. É a partir daí que ele afirma haver uma espécie de ruptura na cadeia significativa de sentido para se perceber a historicidade na pós-modernidade, o que gera um enfraquecimento do sentido de temporalidade tanto nas relações com a história pública como nas formas de temporalidade privada. Assim, consolida-se a indissolubilidade do espaço e do tempo na contemporaneidade.

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar o seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não ‘um amontoado de fragmentos’ e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório. (JAMESON, 1997, p. 52).

Além de que isso “se enquadra na preocupação pós-moderna com o significante, e não com o significado, com a participação, a *performance* e o *happening*, em vez de com um objeto de arte acabado e autoritário; antes com as aparências superficiais do que com as raízes” (HARVEY, 2010, p.56).

No cinema, uma expressão da assimilação artística desse cronotopo contemporâneo é o aumento, na passagem do século XX para o XXI, das narrativas que fazem

borrar horizontes, limites e fronteiras, em que se percebe um contexto intenso de fluxos e atravessamentos no qual personagens errantes desenham cartografias nômades:

[...] a movência, o deslocamento, as viagens aparecem com recorrência nesse cinema permeado de inquietação e dispersão. Um cinema que parece querer dar conta desse cenário contemporâneo de intensa mobilidade e que enseja um estado permanente de passagem e trânsito, sempre a modular novas subjetividades e novas formas de afiliação e de afeto. (BRANDÃO, 2012, p.75).

3.1.2 O sertão nas andanças do tempo-espço contemporâneo

As errâncias também passaram a narrar o sertão no cinema brasileiro contemporâneo, conferindo mobilidade ao universo sertanejo, que carecia de imobilidade para reforçar o seu estado de miséria e o tempo revolucionário à época do cinema novo. O sertão mítico e isolado do sertanejo cinemanovista, de corisco, do beato Sebastião, de ‘deus e do diabo’, torna-se o sertão verde, que coincide com a cidade, em *Baile Perfumado*, o sertão alucinógeno de *Árido Movie*, o sertão do encontro do alemão que vende aspirinas e do sertanejo na boleia de um caminhão, em *Cinema, aspirinas e urubus*; e, por fim, o sertão das idas e vindas de Suely, em *O céu de Suely* e o sertão da ‘grande viagem’ de José Renato, em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, falando apenas de alguns filmes do cinema a partir do Nordeste.

No entanto, não podemos afirmar que o estatuto pós-moderno na arte é dominante no país. Tânia Pellegrini argumenta que embora muito forte, ele existe como traço emergente, que convive com outras duas vertentes: “a que se expressa nos padrões realistas e naturalistas tradicionais, ainda trabalhando com laivos da antiga ‘denúncia social’ e a que “ainda busca, embora registrando a sua fragmentação, a unidade do sujeito dentro de um processo histórico específico” (PELLEGRINI, 2008, p.74-75). Nossa realidade múltipla e descontínua - porque desigual - propícia ao estatuto pós-moderno, entretanto, ainda convive com formas mais antigas de representação. Acreditamos que essa perspectiva é o caminho para pensar os dois filmes da análise. Tanto *O Céu...* como *Viajo...* apresentam traços muito fortes do cronotopo pós-moderno, coexistindo com formas de cronotopo mais antigos, os quais se apresentam de maneira refratária, decantada.

Em todos os filmes citados acima, o sertão permanece o elo que liga essa rede de contradições. Tal como as profundas transformações das novas formas do cronotopo pós-moderno em relação à modernidade, o sertão demonstra que também ele se faz e se desfaz, como a gente, como o mundo que também está dentro da gente. Assim como disse o narrador-personagem de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, “a gente tem de sair do sertão! Mas só

se sai do sertão é tomando conta dele a dentro...” (ROSA, 2001, p.294-5). E é justamente por isso que o cinema brasileiro contemporâneo ainda continua a buscá-lo.

Alessandra Brandão (2012, p.75), ao considerar que o cinema latino-americano assumiu as questões relacionadas a viagens, fluxos e travessias em suas narrativas, a partir da década de 1990, afirma que essa produção procura responder a certa (des)ordem mundial atual, “ainda que com base em singularidades e aspectos culturais específicos dos espaços latino-americanos”. Não acreditamos, todavia, que essa resposta se dê ‘apesar’ das ‘singularidades e aspectos culturais específicos’ locais, mas sim que esses aspectos singulares estão internalizados nessa resposta. Isso porque o que poderíamos chamar de *regionalismo*, que se transformou ao longo do tempo sem, no entanto, desaparecer, foi historicamente tecido pela tensão entre o dentro/fora, local/nacional, nacional/global. Essas especificidades são fundamentais tanto por demarcar a convivência de tempos/espaços sociais e econômicos contrastantes na contemporaneidade, como por demarcar caminhos e travessias que procuram compreender o lugar que ocupamos nessa lógica global do capitalismo avançado.

O sertão sintetizou historicamente no cinema brasileiro o espaço da falta e da desigualdade, e ainda hoje, “parece encarnar o que seria a localização periférica por excelência” (PRYSTHON; RAMALHO, 2008, p.2), em um país atravessado pela desigualdade econômico-regional. Tanto por isso, diante da racionalização cada vez maior do espaço e tempo na contemporaneidade, configurados pela lógica global do trânsito de mercadorias que, por sua vez, conjuga, de maneira singular e anacrônica, movimento e paralisia, “não pareceria excessivo insistir no sertão como o espaço ainda indeterminado e em disputa onde se investe de modo mais persistente nas possibilidades de narrar a experiência” (PRYSTHON; RAMALHO, 2008, p.2).

Não se trata, portanto, de assumir uma postura comparativa, negativa, desse cinema contemporâneo, em relação ao projeto modernista do Cinema Novo, mas sim, insistir nas suas potencialidades abertas, percebendo as sincronias e dessincronias cronotópicas, expressadas nas formas artísticas e nos modos de dizer. Um cinema que, como vimos, ao mesmo tempo em que tenta se ajustar ao mercado atual, também luta para preservar uma perspectiva de autor, sintetiza hoje o diálogo mais promissor da cinematografia brasileira em relação à função social defendida pelos cinemanovistas, vinculada a ideia benjaminiana de contar a história à contrapelo.

Buscaremos, assim – a partir do mapeamento dos cronotopos nos filmes *O Céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* - as possibilidades liberadas para pensar o complexo da condição pós-moderna e as frestas e os interstícios a ela correspondentes. A narrativa de ambos, vinculadas às mobilidades, a poética e subjetividade de sujeitos que se

deslocam no espaço e criam sentidos ligados ao afeto no sertão – o que os distancia claramente do projeto modernista – são reveladoras da sociabilidade e do cronotopo contemporâneo. Na análise que segue dos filmes, assumimos, então, uma postura definida por Raymond Williams, essencial para refletir sobre a produção contemporânea, de que

(...) nenhum elemento, seja a sociedade ou o indivíduo é prioritário. A sociedade não é um pano-de-fundo contra o qual as relações pessoais são estudadas, nem os indivíduos são meras ilustrações de aspectos dos modos de vida. Cada aspecto da vida pessoal é radicalmente afetado pela qualidade da vida geral, mas a vida geral, no seu âmbito, é totalmente vista em termos pessoais. Em todos os sentidos, cada aspecto da vida geral é valorizado, mas o centro dessa valorização é sempre a pessoa humana – não um indivíduo isolado, mas as muitas pessoas que formam a realidade da vida geral. (WILLIAMS, 2001, p. 304-305 apud PELLEGRINI, 2007, p.148).

Ou seja, interessa-nos aqui investigar nos filmes a composição dialética entre a sociedade e o indivíduo, buscando sintonizar, mapeando como os indivíduos as experienciam na vida pessoal, as mudanças sociais tempo-espaciais mais amplas.

Bakhtin (2002, p.222) aponta a existência de motivos isolados que são elementos constitutivos nos enredos dos romances. Esses motivos, tais como despedida (separação), perda, obtenção, buscas, descobertas, são cronotópicos por natureza, pois incidem essencialmente nas categorias de tempo/espaço. Optamos, assim, em relação à especificidade da análise, por nos deter no motivo mais importante deles, o *motivo do encontro*, pois ele mantém uma relação estreita com o que acreditamos ser a linha-mestra de ambos os filmes (ainda que de maneira distinta), que é o *cronotopo da estrada*.

O cronotopo da estrada, como metáfora do ‘caminho da vida’, revela com nitidez a unidade das definições espaço-temporais e uma concretude excepcional da *vida corrente*, em uma relação essencial com a personagem e o seu destino, na qual ocorre “a fusão do curso da vida do homem (em seus principais momentos de crise) com o caminho real e espacial, ou seja, com suas peregrinações” (BAKHTIN, 2002, p.242).

Assim, por exemplo, o cronotopo da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história. A cada vez, é preciso voltar a ela para que o tempo avance. (AMORIM, 2012, p.102).

Na interpretação que segue, portanto, analisaremos o cronotopo da estrada nos dois filmes, em sua estreita relação com o motivo do encontro. No *O Céu de Suely*, é ele que desencadeia a narrativa – é início e fim – sintetizando o motivo do encontro/desencontro que irá determinar todo o enredo do filme, ao passo que em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, o cronotopo da estrada justifica a narrativa – vários encontros pelo caminho – e confere

sentido à viagem objetiva e subjetiva da personagem principal, Renato. Passemos agora aos caminhos da análise.

3.2 O Céu de Suely

Lançado após *Madame Satã* (2002), *O Céu de Suely*, de 2006, é o segundo longa-metragem do cineasta Karim Ainouz. O filme conta uma parcela da história de vida de Hermila, do momento em que a jovem de vinte e um anos retorna à sua cidade natal, Iguatu, no interior do Ceará - após o plano de morar em São Paulo ter fracassado - até a sua nova partida para Porto Alegre. A narrativa compreende essa passagem, esse caminho entre a chegada (que também é um retorno) e a partida (que também é um ir de novo). Mila, como é chamada pela família, chega com o filho pequeno no colo, Mateuszinho, e com a esperança de refazer a vida em Iguatu junto ao marido, Mateus. No entanto, parte novamente de Iguatu, sozinha, após ter (re)significado a experiência que condensou o período em que ela ficou na cidade natal. Podemos dizer que *O Céu de Suely* se passa em um *entre-lugar*, na travessia da personagem, conjugando, dessa forma, a ideia de *processo*, da busca e construção de si no caminho, através de um narrador que diz, como Riobaldo, em *Grande sertão: veredas*, que “o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2001, p. 80).

A cena de abertura demarca uma intimidade densa entre o espectador e Hermila. A imagem que mimetiza um filme doméstico, em *super 8*, câmera na mão, mostra Mila em um terreno vazio, feliz, correndo e abraçando Mateus. Em *off* ela conta detalhes do dia em que engravidou. “Mateus me pegou pelo braço e disse que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um CD gravado com todas as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo, ou então morrer afogado”. A música de fundo que embala a cena é *Tudo que eu tenho*, da cantora Diana, uma versão pop-brega de um sucesso internacional dos anos 1970. “Tudo que eu tenho meu bem é você, sem teu carinho eu não sei viver” e clama “volte logo, meu amor...”.

A cumplicidade da imagem em *super 8*, acrescida da confissão de Mila em *off* e da música pop-brega romântica de Diana, se por um lado anuncia a relação de proximidade entre o espectador e a personagem que se dará durante todo o filme, por outro, cumpre uma

função semelhante a da fotografia, pois interliga um momento ‘fotográfico’ do passado a uma memória afetiva, a uma confissão, de forma que a câmera na mão traduz o sentimento de intimidade em torno dessa lembrança.

Após um corte, surge na tela o rosto de Hermila em *super close*. Estamos no ônibus em que ela viaja com o filho e que a traz de São Paulo e a leva para Iguatu. Uma paisagem semidesértica à margem da estrada contrasta com um céu marcante. Sol a pino. Mila escuta música com fones de ouvido, som este que ignoramos, pois só ouvimos o burburinho dos passageiros. À noite, fuma em frente ao banheiro, com um aviso proibitivo de cigarro ao lado. Um plano geral mostra o marco da cidade, no qual está escrito “Aqui começa Iguatu”. Seguem-se outros planos que contextualizam a rotina da cidade. Um galo canta, um ciclista passa. Um conjunto de casas desbotadas (como saberemos mais tarde, uma delas é a casa da avó de Hermila), uma caixa d’água e um orelhão compõem outro plano. Crianças brincam nas ruas de terra.

Um caminhão corta a câmera e segue na estrada até quase desaparecer. O ônibus segue em um sentido contrário ao do caminhão. Hermila fica na beira da estrada com o filho, mala no chão, miúda no quadro em que o céu claro, repleto de nuvens, ocupa cerca de dois terços da tela. Ela espera em um posto de gasolina do outro lado da estrada. Maria, a tia, vem buscá-los de moto.

A travessia de Hermila e, portanto, a narrativa do filme, é acionada pelo cronotopo da estrada, o qual, como já demonstra a sequência de chegada de Mila, irá funcionar de maneira distinta da estrada como o lugar onde se desenrolam as ações principais e onde se dão os encontros que transformam a personagem, como acontece nos filmes *road movie*, caso de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, como veremos mais adiante, e *Cinema, aspirina e urubus*, por exemplo. No *O Céu...*, o cronotopo da estrada é o que movimenta a personagem (no início e no fim da narrativa).

O caminhão e o ônibus que seguem em sentidos opostos enfatizam Hermila na margem da estrada. Ela fica parada no meio do caminho, em Iguatu. A estrada e o ônibus sintetizarão depois o seu desejo de partida, o que confere a esse cronotopo um sentido extremo de que é preciso voltar a ele para que o tempo avance, demarcando assim, dois arcos da narrativa, que começa com um encontro (com a tia, a avó, com Iguatu) e termina com uma despedida. Não à toa, no quadro em que Mila desembarca com o filho, é o ônibus que interliga a estrada e o céu (metáfora dos desejos e anseios da personagem).

A avó, Zezita, dá banho em Mateuszinho logo após a chegada da neta em sua casa. Ela questiona Mila sobre o porquê da neta não mais amamentar o garoto, ao que

Hermila responde: “meu leite secou”. A cena, em câmera parada, é completamente marcada pela interação das atrizes com a criança e pelo improviso. O ambiente da casa simples, o plano aberto e a interpretação passam uma forte impressão de naturalidade. Como nessa cena, e no filme de um modo geral, percebemos um apagamento das marcas de enunciação do *grande imagista* ou narrador (GAUDREULT; JOST, 2009, p.64), o que é uma característica que se vincula ao próprio cinema contemporâneo. Diferentemente do modernismo, em que essas marcas eram enfatizadas⁶⁰, *O Céu...* se vincula a uma linguagem mais clássica, em que há um apagamento delas para acentuar o que acontece à personagem. No entanto, esse apagamento das marcas de enunciação se dá no filme de uma maneira singular.

Figura 6 - Hermila na beira da estrada, no meio do caminho.



Fonte: *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006).

Acompanhada da tia, Hermila vai a uma festa à noite no posto Veneza. Mascando chiclete, com brincos coloridos, ela dança descontraidamente, enquanto vários homens olham para ela. A câmera, em meio às pessoas, também a observa, busca por ela em *closes*, focando-a, sem interferir no ambiente (por exemplo, um *tilt* de cima para baixo na personagem não se completa, pois as pessoas ‘atrapalham’). É nessa ocasião que Hermila conhece a amiga da tia, Georgina Jéssica (por quem Maria é apaixonada), que desce de um caminhão após um programa, pede um gole de cerveja, cuspidando-a em seguida. Maria

⁶⁰ Em *Deus e o Diabo na terra do sol*, por exemplo, a cena final, do mar que se alarga sobre a tela é uma interferência direta do narrador, através da montagem.

pergunta: “Entalou foi?”, e ela responde: “Oh o tamanho... Enorme, mas podre”. Enquanto as duas conversam, Mila observa algo que ignoramos. Fala para a tia que ‘vai ali’ e sai. A câmera fica. Só um pouco depois de vê-la se afastar, vemos João, um ex-namorado mototaxista a que ela vai ao encontro. “Cadê teu macho?”, ele questiona. “Meu marido tá chegando daqui a um mês”, ela responde.

Durante toda a narrativa, a câmera parece fascinada por Hermila, pelas suas reações e ações diante das experiências que encontra em Iguatu. Ambas tateiam. O filme assume, então, a realidade, o dado documental da cidade, como descoberta ficcional. Ao manter-se grudada em Hermila, notamos que a câmera observa esse espaço ao invés de interferir, traduzindo-o a partir da percepção íntima, individualizada de Mila. A relação da câmera com a personagem indica que, além de não interferir, ela se coloca à disposição da mesma. Não sabe o que acontecerá em seguida, o que permite ao espectador também se surpreender com as atitudes de Hermila.

Essa liberdade da personagem distancia o filme de um aspecto característico do melodrama, próprio do cinema hollywoodiano, que mantém uma forte determinação, controle do enredo, colocando, pelo contrário, a personagem à disposição da narração, da câmera, gênero este afeito “às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-números de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias” (XAVIER apud KEHL, 2004, p. 134). Nesta cena do posto, não nos é dito, por exemplo, nem contextualizado, que João está ali e que ele é um namorado antigo, antes que Mila decida sair para encontrá-lo. “O modo que o filme nos dá a ver a experiência de Mila e de outros habitantes de Iguatu é também um esforço de desautomatização” (SARAIVA, 2006, p.44). Ao se deter no fragmento e na poética das incertezas do deslocamento, ou ainda, nos passos não previstos da personagem, a narrativa também vai se formando de maneira não previsível, cada momento é único e não obrigatoriamente necessário. Diferentemente do melodrama, não é determinada, conduzida, mas se deixa conduzir, deleita-se com cada imagem, momento, e se perde com a personagem, vagueia.

O filme privilegia o tom documental na espontaneidade, sinceridade da interpretação, nos planos abertos, na mistura de atores e não-atores, na improvisação, na luz dos ambientes de gravação que foi preservada e acentuada. Tudo isso contribui para revelar outro aspecto importante, o de que a sua constituição rasteira, ligada a poética do deslocamento, convive com um *realismo refratado* (PELLEGRINI, 2007, p.138). Há uma

descoberta e preservação do lugar ‘real’ como potência ficcional. Um dado extra-diegético⁶¹ que reforça isso é o fato de que antes de chegar à cidade, Karim Aïnouz pretendia que ela se chamasse Barcelona, ideia que logo foi rejeitada por ele após chegar e perceber Iguatu, além de que os nomes reais dos atores foram mantidos nas personagens, o que contribuiu com a naturalidade da interpretação.

3.2.1 “O lugar mais longe daqui”

“E tua vida em São Paulo, como é que era?”, pergunta a tia, sentada ao lado da sobrinha no ‘batente’ da porta da casa da avó, sob a luz fraca de um poste. “Era boa... Lá é tudo caro. Dava pra ficar mais lá não, aí a gente decidiu voltar”, Hermila responde, enquanto fuma um cigarro. O plano é que Mateus traga uma máquina de copiar CD para eles montarem uma barraca e vender DVD, CD de música e vídeo game na cidade. Enquanto ele não chega, ela vende uma rifa de uísque para conseguir algum dinheiro.

Hermila é a migrante que está de volta, depois que a esperança de ‘fazer a vida’ em São Paulo minguou. Lá, tudo é caro. Como tantos outros migrantes brasileiros, Mila está de lá pra cá em busca de alguma coisa melhor. São Paulo mesmo, “para onde Mila partiu, é a metrópole que concentra esses andarilhos contemporâneos e faz dessa condição, de quem ‘corre atrás’, sem saber muito do que, nem como, um modo de ser” (SARAIVA, 2006, p.43). Como afirma Jameson (1997, p.43), “a nossa vida cotidiana, nossas experiências psíquicas, nossas linguagens culturais são hoje dominadas pelas categorias de espaço”. Resta o corpo resistindo nesse espaço construído. Restava Hermila resistindo no concreto espesso de São Paulo. Portanto, esse ‘modo de ser’, esse ‘correr atrás’, sintetiza a própria condição espacial pós-moderna.

Se na globalização e atual estágio do capitalismo, não há barreiras para as mercadorias, as imagens e o dinheiro, as fronteiras permanecem e, por vezes, tornam-se ainda mais rígidas para as pessoas. Podemos afirmar, seguindo Bourdieu (1997), que esse é um espaço social reificado (fisicamente objetivado), o qual determina a distribuição no espaço físico tanto das pessoas ou grupos, como dos diferentes tipos de serviços e bens de consumo, e o que oportuniza o acesso a esses bens ou serviços é a equação da distância/aproximação fornecida pelo capital com a distância/aproximação física. Ou seja, “a capacidade de dominar

⁶¹ O termo *diegese* se refere ao universo ficcional construído pelo filme, a tudo que confere sentido a história contada.

o espaço, sobretudo apropriando-se (material ou simbolicamente) de bens raros (públicos ou privados) que se encontram distribuídos, depende do capital que se possui” (BOURDIEU, 1997, p. 163).

E Mila não tem nenhum capital; suas andanças, as mudanças de lugar físico e transformações subjetivas decorrentes dessa condição de deslocamento estão interrelacionadas a esse espaço reificado. O cabelo de Hermila, pintado pela metade, é uma expressão disso. Ela não volta a mesma. O modo de vida na cidade grande – e a restrição da ocupação do espaço material e simbolicamente determinado a ela – está impresso em seu próprio corpo. A marca distintiva na franja, para além de evidenciar as mudanças subjetivas fixadas pela metrópole, acaba por representar os traços da modernidade que também ‘tingem’ Iguatu. O ritmo do comércio movimentado, os carros de sons que passam fazendo propaganda, onde há inúmeras bancas de jogos da sorte, barracas que vendem produtos piratas, máquinas eletrônicas, aproximam a Iguatu-sertão da São Paulo-máquina. Hermila retorna com a ideia de trazer uma máquina de copiar CD, a qual responde a essa realidade mesma da sua cidade natal, o que parece apontar para uma onipresença da periferia, seja em Iguatu, seja em São Paulo. Essa modernidade, demarcada pela hibridização entre o espaço tecnológico da atualidade e a nossa realidade periférica, está tanto presente nos cabelos de Suely, tingindo-a material e subjetivamente, como na diegese e no ritmo da cidade do interior sertanejo.

O novo sertão de Iguatu, completamente diferente do sertão modernista, não sofre mais com a seca e o calor desgastante. A água não é mais uma miragem distante. Sua presença, pelo contrário, é acentuada no filme, nos banhos de Mateuszinho, na grande caixa d’água próxima a casa da avó, na água que Mila bebe sempre, na geladeira que refresca ela e a amiga. No entanto, se a agrura da falta de água não é mais a mesma – e notamos, como reverberação da atual condição econômica do país – que os bens de consumo, tais como a geladeira e o ventilador se tornaram mais acessíveis, ainda assim, há uma falta (e uma insegurança) que persiste.

Na verdade, essas benesses da modernidade, assim como a tecnologia, ligam-se invariavelmente à lógica atual da sociedade de consumo, conjugando-se de maneira intrincada com a necessidade do lugar. Uma metáfora mesma do nosso país contemporâneo que se tornou, segundo Francisco de Oliveira, um *onitorrinco*, “bicho que não é isso nem aquilo”, e que representa “uma acumulação truncada e uma sociedade desigualitária sem remissão” (OLIVEIRA, 2008, p.150). A travessia ‘real’ de Hermila, portanto, perigosa como as menções feitas por Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, coincide sua travessia subjetiva – de

transformação de si no mundo – com as incertezas e os perigos de estar situada, cultural e socialmente, em um país marcado em sua formação pela desigualdade temporal (histórica, regional, econômica), que permanece em tempos de globalização.

Hermila espera a chegada do marido de São Paulo na rodoviária. O ônibus chega e Mateus não. É então que toca, pela primeira vez, a singela música do alemão Lawrence, *Somebody told me*, que se diferencia dos sons da cidade e traduz os sentimentos de Mila, em uma relação de intimidade com a personagem. Nesse caso, é a música que a acompanha de volta para casa, com as expectativas desfeitas, a desilusão. Até que aparece João e ela segue com ele na moto. “Vou te dizer uma coisa, tu até que ficou bonitinha com esse cabelo. Estranha, mas bonita”, ele diz.

O plano recorrente da casa da avó, durante o filme, expressa as etapas da ligação (e seu rompimento) em relação ao marido. Logo ao chegar, Mila conversa com Mateus no orelhão que ocupa o canto direito do quadro, em pleno dia. Após inúmeras tentativas em outros momentos, ela não consegue mais falar com o marido. Até descobrir, no orelhão do mesmo plano citado, à noite, em uma cena pouco iluminada, que ele sumiu, que a abandonou. E mais tarde, um pouco antes de partir de Iguatu, o mesmo plano passa a ser composto apenas pelas casas e pela caixa d’água, sem o orelhão, apontando para a superação completa da conexão de Hermila com o marido.

Figura 7 – Plano que demarca a ligação (e superação) de Hermila com o marido.



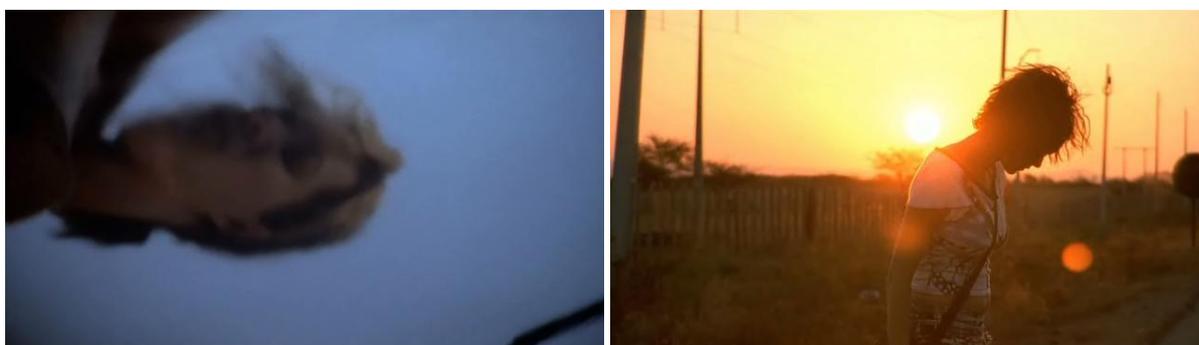
Fonte: *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006).

Sem a esperança de volta do marido, ela se vê sozinha com o filho, rodando no espaço. O lugar de acolhimento, o desejo de recomeçar, transforma-se, então, no lugar do abandono, da indeterminação. A narrativa acompanha seus passos incertos, em uma colagem que, como já dissemos, passa a impressão de que cada momento é único. Mila visita a mãe de Mateus e descobre que ele enviou dinheiro para ela. Escuta a defesa da mãe que justifica a atitude do filho: “Meu filho só tem vinte anos, você sabe o que é isso?”. “Teu filho é um

sacana”, responde e sai com Mateuszinho no colo, a pé. Ela vai até a rodoviária em outra cena. Pergunta para a atendente do guichê qual o destino de passagem para mais longe. “Mais longe, como assim?” ela pergunta. “O lugar mais longe daqui”, explica Hermila. A passagem para o lugar mais longe é para o Rio Grande do sul, Porto Alegre e Pelotas, cerca de quatrocentos reais. Em outra cena, fuma um baseado com a amiga Jéssica e pergunta a ela sobre os programas. Ela responde que cobra vinte reais a hora e sessenta, setenta reais pela noite.

Esse titubear de Hermila é feito, por vezes, em composições de cenas - planos, luz, contrastes, som - que se tornam verdadeiras parcelas de poesia no filme. Por exemplo, a tomada que enquadra o reflexo do seu rosto e anuncia que ela passou a lavar carros no posto Veneza. A sequência que acompanha sua rotina de trabalho noturno em meio aos caminhoneiros que ali passam a noite. Ou ainda, o passeio de moto com João que os leva ao motel, no qual primeiro vemos Hermila em um plano americano na contraluz do pôr-do-sol, enquanto ela procura o brinco que caiu na estrada; e depois a vemos subir na moto com João e recostar a cabeça nele. Toda a cena, com o barulho da moto se misturando à música *Somebody told me*, impressiona pela elaboração e sensibilidade.

Figura 8 – Hermila lava carros e procura os brincos na estrada. Retalhos de poesia.



Fonte: *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006).

Todos os momentos vividos, após descobrir que Mateus não vem, deixam um vestígio na vida da personagem, ressignificando a relação que ela estabelece com o lugar. Formam verdadeiros retalhos que impregnam o tempo de Iguatu ao tempo biográfico da personagem. A falta de expectativa e o ‘vazio’ de Hermila encontra um desdobramento na temporalidade da cidade que parece se prolongar e rastejar no espaço. Iguatu se repete. Um tempo que parece parado, cíclico, em sua mesmice. Assim, a colagem de uma série de vivências – a amizade com Jéssica, o trabalho precário no posto, o abandono do marido, o reencontro com o ex-namorado, a relação tensa com a avó, a falta de dinheiro – ao mesmo

tempo que reforçam a sua sensação de paralisia em Iguatu, também sedimentam, antecedem e fornecem substância para a ideia da rifa.

Dessa forma, a narrativa que segue o ritmo do cotidiano, do tempo biográfico de Hermila, está na contramão do melodrama. Enquanto que no cinema clássico, as personagens se tornam suscetíveis ao acaso, repleto de heróis, vilões e forças maiores que interferem nas suas vidas, no *O Céu...*, a concretização da rotina, do cotidiano, do tempo biográfico, escapa a esse exagero. Ou seja, é devido a essa concretização que todos os fragmentos de experiência que Hermila vive são impressos a sua trajetória e vão se juntando a sua própria constituição subjetiva, o que permite a ela mesma ‘inventar’ o seu destino.

3.2.2 “Quero ser puta não, quero ser porra nenhuma”

Hermila extravasa em uma festa a que vai com Georgina, a câmera na mão permanece grudada nela. Após flertar com um rapaz e se apresentar como Suely, ela oferece a rifa: “Tá valendo, comecei a vender hoje”. “Uma rifa do que?”, ele pergunta. “Uma noite no paraíso”, responde. Na cena seguinte, em um plano médio, à noite, luz dura, Hermila conta para a tia que vai se rifar. “Oxe, mulher, que ideia de puta é essa?”. Mila responde firmemente: “Putá nada, puta trepa com qualquer um, eu só vou trepar com um cara”. Olha pra tia e diz: “Quero ser puta não, quero ser porra nenhuma”, e sai andando. A ideia, então, de transformar a rifa do uísque em uma rifa de si mesma lhe confere uma identidade nova. Hermila se torna Suely. E é Suely que passa a vender e a negociar a rifa no valor de quinze reais, cercada de homens, em vários lugares da cidade.

Figura 9 – A nova Hermila, Suely, oferece a nova rifa, ‘uma noite no paraíso’.



Fonte: *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006).

A questão da identidade nômade, própria da pós-modernidade, surge no filme como a reinvenção de Hermila e, por conseguinte, da sua condição social, de mulher solteira, que tem um trabalho precarizado e passa a viver ‘de favor’ na casa da avó. Suely é inventada, corporificada, depois de todas as colagens de experiência que comentamos acima, tornando-se também a síntese de um *devoir*, o que permitirá que ela escape de Iguatu.

Hermila conhece a lógica mercantil existente na cidade - repleta de caminhoneiros e prostitutas, como a amiga Jéssica - em relação ao corpo feminino. Também sabe que é cobiçada pelos homens dali. Conscientemente, inventa uma lógica mercantil ao avesso. Não quer se tornar mais uma prostituta, um corpo triturado pelo sistema mercantil, que viva em condições limites às escuras da sociedade em Iguatu, que ‘trepa com qualquer um’. Ela se vale da sua própria condição de ‘ser diferente’ na cidade interiorana, eleva o seu valor simbólico, adentra os domínios da sociedade do consumo, da valorização da imagem, do espetáculo, e oferece “uma noite no paraíso”. Cria, assim, uma espécie de *slogan* para si própria, uma imagem-mercadoria.

Suely é tanto resultado do reconhecimento dos limites, inclusive identitários, impostos aos subalternos pelas determinações sociais dominantes, como é a subversão desses limites. “Consciente do valor capital de seu corpo em época tão afeita a um biopoder que o molda ao gozo dominante, Hermila o constrói como potência geradora de possibilidades” (BRANDÃO, 2012, p.93). É tanto por isso que a frase “quero ser porra nenhuma” é uma afirmação seguida de uma negação. Bem diferente de apenas negar, Mila afirma a sua negação. Nega uma fixação conferida por uma norma social rígida, moralista. E dessa forma, ressignifica a sua experiência, conferindo-lhe uma significação distinta daquela atribuída socialmente, ela só vai com o ganhador do prêmio.

Não demora para que Suely sofra a represália social por conta da rifa. Em uma loja de roupas, ela é ameaçada por uma vendedora. “Meu cunhado comprou uma rifa de uma puta que tinha cabelo metade loiro e metade preto”. Hermila reage e a enfrenta. Em outra ocasião, quando tenta vender a rifa a um homem no mercado, é expulsa por ele. Também reage. No entanto, quando a avó exige desculpas, ela paralisa e resiste.

Nessa cena em que Zezita cobra explicações da neta, afirmando que os vizinhos passaram a encará-la de um jeito diferente, Hermila permanece imóvel e calada. Uma luz dura ilumina a cena no ambiente fechado da casa. Maria segura Mateuszinho no colo. Em meio a tapas consecutivos, a avó exige que Mila peça desculpas a ela: “Vai Hermila, fala alguma coisa”. Hermila resiste e diz que não pedirá desculpas. “Você vai me pedir

desculpa porque eu mereço desculpa, eu sou ou não sou sua avó, diz!”. Forçosamente, segurando o choro, ela murmura: “desculpa”. E sai de casa, expulsa pela avó.

Também rompe com João, em um *plano sequência*, filmado com a câmera na mão, que é um exemplo emblemático do efeito exercido pelo cronotopo da estrada em Iguatu. Mila caminha ao lado do trilho do trem de carga. Olha em *close* para o trem que segue. Aparece João para quem ela pede que não a procure mais. Ele afirma: “Tudo isso por causa do Mateus, esquece esse merda, porra!”. E ela responde: “Eu quero é que Mateus seja atropelado por uma carreta”. “Então é o quê?”, questiona. “Não sei João, não sei”, responde. Ela se desvencilha dele, diz chorando: “Não faz isso comigo não, João, por favor” e continua caminhando. Os dois se separam. A câmera trepida.

Suely caminha no limiar entre a cidade e o trem que passa. A cidade e a narrativa giram em torno da estrada: as festas e o trabalho no posto, os trens que atravessam a cidade, a estrada em que ela procura os brincos. No entanto, essa presença reiterada reforça a ausência, conferindo ao cronotopo da estrada um contraste quase insuportável do que passa com a imobilidade de Hermila em Iguatu. Suely opta por continuar caminhando em busca desse cronotopo que significa movimento. Para isso, o rompimento com João, ainda que difícil, é necessário. E se dá no limiar entre ela e o trem.

Figura 10 – O trem que passa e o rompimento com João.



Fonte: *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006).

Ao inventar Suely, uma identidade de resistência, Hermila expõe as fraturas das convenções e dos arranjos sociais presentes em Iguatu no que se refere ao lugar social ocupado pela mulher. Em uma sociedade de matriz heterossexual, binária, na qual o sexo biológico define e investe os corpos de uma representação social específica, conferindo-lhes uma personalidade exclusiva, mulheres e homens são dotados de significações naturalizadas,

reguladoras do comportamento e subjetividade. No ensaio clássico *O tráfico de Mulheres: notas sobre a economia política do sexo*, de 1975, Gayle Rubin nomeou de sistema sexo/gênero⁶², essa transformação social da sexualidade biológica em produto da atividade humana que reitera a submissão da mulher em uma lógica de dominação masculina.

Às mulheres, são conferidos papéis sociais de comportamento e funções que as significam como mães e esposas, em um sistema de poder que as subordina ao masculino. De modo que a “norma é o “verdadeiro” sexo” (SWAIN, 2000, p.49). A maternidade se torna a definição da ‘verdadeira mulher’, tida como a ‘salvação’ do seu lado obscuro, conferido pelo estigma da Eva, síntese de uma fraqueza física e moral que lhe seria inerente. É assim que se constitui o binômio da representação social da mulher, com as imagens da mãe e da prostituta: “Mãe e esposa, sexo domesticado, moralidade, espaço privado, família, reprodução do social. Prostituta, mulher pública, liberação do vício e da lascívia latentes no feminino”. Assim, a maternidade é “seu destino e sua transcendência, a prostituição, a imanência na impureza de seu sexo” (SWAIN, 2000, p.53).

A ‘invenção de Suely’ se torna a negação de uma ‘invenção’ social, pautada no binarismo. Ela reinventa a lógica da mulher prostituta contraposta à mulher mãe, revelando, assim, as rachaduras que mantêm esse alicerce social de pé. Suely, saindo dos postos de gasolina para vender a sua rifa à luz do dia, desvela (no sentido de trazer às claras) o mercado da prostituição presente em Iguatu, estimulado pelo trânsito frequente de caminhoneiros na cidade. Ela clarifica, portanto, a convenção social presente na cidade que delimita as mulheres a serem ‘putas’ ou ‘donas de casa’, e reserva aos homens o poder de serem maridos e clientes.

Na casa de Jéssica, para onde Hermila foi após sair de casa, Maria vai até o seu encontro – numa cena que também demarca o apoio da tia à sobrinha – e conta que a avó está sem dormir esperando ela voltar. Suely, pensativa, olha para o chão. Ao corte dessa cena que se passa à noite seguem imagens de restos de pipas presas nos fios dos postes de eletricidade, em *contra plongée*, sob o céu de um dia claro como pano de fundo. Um novo plano mostra o quadro de referência da casa da avó, formado pela caixa d’água e conjunto de casas, mas agora sem o telefone público. Novo corte, dessa vez, para dentro da casa da avó de Hermila, que após fechar a janela barrando o sol, cobre a neta com um cobertor.

⁶² Vale ressaltar a correção feita por Gayle Rubin a respeito de sua perspectiva sobre o conceito de sexo/gênero em *Pensando o sexo*, texto de 1984 (e que também explicita a mudança teórica da pesquisadora sobre o tema), no qual ela afirma que “apesar do sexo e do gênero serem relacionados, não são a mesma coisa, e eles formam a base de duas arenas distintas da prática social. Em contraste à minha perspectiva em “O Tráfico de Mulheres”, estou agora argumentando que é essencial separar analiticamente o gênero da sexualidade para refletir com mais precisão a separação social existente” (RUBIN, 2003, p.42).

Mila se reconcilia com a avó sem abandonar suas convicções. As pipas deterioradas e presas no poste que não cessam de se movimentar com o vento, tornam-se uma metáfora do ímpeto contido da personagem em Iguatu. A cena seguinte, do quadro sem o orelhão, intui a superação completa de Hermila em relação a Mateus. Ainda que dilacerante, a cidade também significa conforto e aconchego familiar, como demonstra o afeto da avó. No entanto, Hermila dorme. O sono parece indicar a superação dos laços que a prendem à casa da família. Ao contar à avó que vai para Porto Alegre, ela diz que o dinheiro da rifa a ajudará a cuidar de Mateuszinho enquanto descobre o que quer fazer. “Preciso ir vó, confia em mim?”. A avó responde: “É isso que você quer, por favor, deixa Mateus comigo...”. Esses são os momentos que antecedem a sua partida.

Ao conferir a si própria uma aura fascinante, na Suely-prêmio, como àquela presente nas mercadorias atualmente, Suely causa uma reação que podemos considerar em proporção inversa ao efeito causado pela mercantilização atual. Se em nossa sociedade de consumo, o objeto ganha vida sem lamentos e o que prevalece é a suspensão, não há abalo, nem escandalização em relação a isso; ao assumir e escancarar essa substância, revelando a sua proporcional coisificação humana, Suely, por outro lado, escandalizou e causou alvoroço na cidade. Além de que mostrou que essa mercantilização se vale de valores morais e comportamentais de toda espécie.

Figura 11 – Suely cumpre a rifa. O prêmio e a solidão.



Fonte: *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006).

Todavia, Suely também pagou o preço (e o sofrimento) advindo da sua escolha, do processo generalizado de coisificação atual, pois o sufocamento dessa (des)humanização representada pela Suely-prêmio é latente na cena em que ela cumpre a determinação da rifa. O seu desconforto e constrangimento estão ali revelados na Suely nua que dança e obedece as vontades do ganhador. Ela é o prêmio-coisa que deve cumprir as suas vontades a noite toda. Ao som dos gemidos dele, a câmera se fixa no rosto dela, indiferente, inerte. Após um corte, vemos uma árvore passar solitária na paisagem deserta. Dia e céu claros. Suely está no carro dele que lhe

pergunta: “Hein Suely, quer que eu te deixe onde, menina?”. Ela não responde, parece suspensa, entorpecida, apenas olha a paisagem que passa pela janela, enquanto a câmera a enquadra de frente com a estrada ao fundo. Toca a música de Lawrence.

A exposição do corpo nu de Suely que obedece às ordens do ganhador da rifa, mecanicamente, expressa de forma emblemática o que Foucault denominou de *tecnologia política dos corpos* (MARTINS, 2006, p.181). Pois também os corpos se inserem em um campo político e sofrem imediatamente os efeitos das relações de poder. “O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula, e o recompõe” (FOUCAULT, 1987, p.127). De acordo com Swain (2004), ainda atual são as ponderações feitas por Simone de Beauvoir, com a publicação do *Segundo Sexo* (1949), ao afirmar que a prostituta resume todas as figuras da escravidão feminina. Para Beauvoir, a mulher oprimida sexualmente e economicamente é reduzida ao nível de uma coisa (apud SWAIN, 2004, p. 25). Essas afirmações, além de apontar a inversão “que institui e classifica a prostituição no mais baixo nível social, que pune e persegue a prostituta e não o cliente” (SWAIN, 2004, p.25), também

[...] contêm um sem-número de questões: a prostituição como o resultado de relações sociais hierárquicas de poder; como resultado igualmente de uma situação moral; como objetificação total do feminino nas instâncias sexual e econômica, submetido à ordem masculina; como instituição partícipe do funcionamento do sistema patriarcal; como uma forma de violência e apropriação social das mulheres. (SWAIN, 2004, p. 25).

3.2.3 “Aqui começa a saudade de Iguatu”

Hermila olha a paisagem semi-árida da janela do ônibus, ao som da música de Lawrence. O espectador é levado a ver o que ela observa através da câmera subjetiva. No entanto, ao passar da paisagem para a estrada, em uma *panorâmica*, notamos que a câmera está atrás do ônibus de Suely que segue à frente. Surge João na moto. Ele acelera em direção ao ônibus e tenta acompanhá-lo. Mila o observa pela janela. O ritmo da música acelera. Ela sorri. O ônibus passa o marco da cidade onde está escrito ‘Aqui começa a saudade de Iguatu’. A câmera pára. João passa e segue em direção ao ônibus. A música de Lawrence vai sumindo gradativamente em *fade out* até desaparecer, marcando o distanciamento do ônibus de Suely. Escutamos apenas o som ambiente e vemos o marco da cidade e a estrada. Até que surge um ponto distante no horizonte e ouvimos o barulho da moto de João que retorna a Iguatu. No momento em que ele corta a câmera em direção à cidade, o filme termina.

Essa sequência final, da partida de Suely para Porto Alegre, é uma síntese/condensação da narrativa e o arco final do cronotopo da estrada no filme. É o momento da partida, despedida, no que concerne o motivo do encontro. De acordo com

Gaudreault e Jost (2009, p.115), a saída do campo no plano narrativo, sobretudo quando ela o esvazia de todos os personagens, como acontece nessa sequência, é a maneira mais evidente de se marcar a importância do fora do campo.

Se o campo é a dimensão e a medida espaciais do enquadramento, o fora do campo é a sua medida temporal, e não somente de maneira figurada: é no tempo que se desdobram os efeitos do fora do campo. O fora do campo como lugar do potencial, do virtual, e também da desaparecimento e do desvanecimento: lugar do futuro e do passado, bem antes de ser do presente. (GAUDREAULT; JOST, 2009, p.113).

Ou seja, no momento em que a câmera pára no marco da cidade, enfatizando assim a saída do campo, do ônibus que se distancia, o índice temporal é acionado. Suely se afasta de Iguatu e do espectador que é forçado a permanecer no plano desabitado. Permanecemos no *entre-lugar* que Suely não mais ocupa.

Figura 12 – Hermila/Suely desaparece na estrada. Cenas da sequência final.



Fonte: *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006).

Dessa forma, o filme trabalha com um recurso narrativo que faz parte mesmo do potencial do cinema: a articulação entre um aqui e um ali. *O Céu...* sugere, portanto, um ali, um futuro, um novo lugar como metáfora do desejo, da aspiração de Suely, um destino feliz – um Porto Alegre – como referência do próprio nome da cidade escolhida, o que também reforça a superação de Suely em relação à promessa desfeita (expectativas frustradas) em Iguatu, nome que do tupi-guarani significa “rio/ água boa”. A função, portanto, do

cronotopo da estrada no filme, é acionar a medida temporal na narrativa. É através da estrada que Suely escapa do imobilismo e da inércia.

Além de que ela também parece escapar da opressiva lei do pai e do ressentimento decorrente que configurou o cinema da Retomada. Se em *Central do Brasil*, Dora e o menino estão na estrada à procura do pai, como representação da pátria, por exemplo, em *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) e em *Latitude zero* (Toni Venturini, 2000), a negação da lei do pai é resultado de um rompimento violento e ressentido.

Lucia Nagib (2006) aponta, em sua análise de *Latitude zero*, uma *angulação feminina* no cinema da Retomada. O longa, como o próprio nome sugere, foi filmado no deserto de um garimpo abandonado do interior do país habitado por uma única pessoa: Lena, que no último mês de gestação, vive em seu antigo bar, agora fechado e também vazio. A personagem beira o animalesco como um reflexo da descrença e rudeza do próprio lugar. Ela acaba por dividir a cena com o personagem do policial militar, Vilela, fugitivo, que a mando de Matos (pai da criança), vai morar com ela depois de ter cometido um crime. Ele, um idealista passadista, é quem a convence a reabrir o bar *Dama de ouro*. Apesar de seu descrédito, Lena concorda e reabre o estabelecimento. No entanto, os dois não se entendem, a não ser no que se refere ao sexo, ou melhor, às necessidades mais instintivas. Após frustradas suas ambições, o homem mergulha no grotesco e exala violência, enquanto Lena apenas quer livrar-se da opressão da figura do macho. “À terra esburacada e vazia da utopia machista, ela contrapõe sua barriga cheia” (NAGIB, 2006, p.88). Resultado desse desencontro é quando ela, acuada por Vilela, mata-o, atea fogo no bar, e parte com o filho no colo, na carroceria de um caminhão, configurando-se assim, o crepúsculo do macho.

Enquanto a lei do pai representa em *Latitude zero* um centro vazio, inóspito e desértico, em *Abril despedaçado*, torna-se o centro gerador da vingança, a representação do arcaísmo, da tradição enclausuradora, como uma roda da bolandeira. No filme, o círculo de vingança presente entre duas famílias rivais no interior do sertão é mantido pelas normas do *pater* e reforçada pela aridez do lugar, que apenas reitera a sua rigidez. A sensibilidade e imaginação do filho caçula, Pacu, representam o seu oposto. É o menino que acaba libertando o irmão mais velho, Tonho, do seu destino trágico (o duelo com o filho da família inimiga), morrendo em seu lugar. O rompimento do círculo vicioso se dá, assim, através da redenção, em uma chave religiosa, ligada a uma saída individual e afetiva para escapar à opressão do pai (ou da pátria, em chave alegórica), como expressa a cena final em que Tonho, após a morte do irmão, continua caminhando e chega ao litoral. Encara as ondas que quebram na praia, com lágrimas nos olhos (ver Figura 22).

Em *Central do Brasil*, Dora é levada a embarcar com Josué rumo ao sertão. Alessandra Brandão ressalta que a articulação da busca do pai (ou da pátria) feita em *Central...*, sustenta, de fato, a redescoberta da figura materna:

Nesse sentido, é importante ressaltar que, ao mesmo tempo que o filme parece oferecer um espaço vital para a presença feminina na estrada, sendo Dora quem conduz Josué ao encontro com o pai, essa presença é domesticada, encapsulada no papel materno e redentor que a personagem encerra. *Central do Brasil*, portanto, entrelaça a narrativa de viagem a uma mirada melodramática. (BRANDÃO, 2012, p.89).

Para Maria Rita Kehl, o ressentido é o protagonista adequado ao melodrama. No ressentimento, o mau está sempre no outro. “O ressentido é a vítima que foi prejudicada, abusada ou deixada para trás, o que a autoriza a vingar-se ou a reivindicar, em silêncio acusador, o reconhecimento que lhe foi recusado” (KEHL, 2004, p.136). Da mesma forma que o desenlace da opressão do pai em *Latitude zero* aponta para uma saída ressentida na reatividade de Lena, *Abril despedaçado* e o mar gigantesco (subjetivo) em frente à Tonho também expressa um ressentimento nostálgico - ao referenciar (ou citar) o mar glauberiano de *Deus e o diabo na terra do sol* - que se torna expressão de uma condição paralisante e de algo perdido.

Suely, ao contrário de Dora, não pertence virtualmente à estrada e não encarna o papel da mãe redentora. Ela não é mais a mulher imóvel, como Lena, que contrapõe ao pai a sua maternidade e que, sem saída, apenas escapa da opressão masculina como reação. Suely, ao partir sozinha de Iguatu, sem Mateuszinho, que fica com a avó, parece (des)essencializar o ‘ser mãe’, recolocando a maternidade como uma experiência em sua vida (e não como a sua essência), a qual convive com tantas outras: é atravessada pela experiência da rifa, das dificuldades, da sua pouca idade, etc. Ou seja, ela (re)significa o papel redentor da maternidade e se (re)coloca socialmente, negando uma fixação recorrente (presente na sociedade de um modo geral e nos filmes citados) em relação ao feminino.

Ao contrário do ressentido, que ao se colocar nas mãos de um “outro”, recusa-se, “em última instância, a mudar as condições de seu destino” (KEHL, 2004, p.139), Suely assume para si essa tarefa. Na elevação da *angulação feminina* presente em *O Céu de Suely*, a personagem nega a lei do pai tanto no que concerne ao relacionamento amoroso – o marido que a abandona e João, o ex-namorado – como a lei do pai que rege Iguatu, a moral da cidade. A presença de Suely, uma presença não domesticada na estrada, por si, é uma contraposição ao imobilismo reservado socialmente às mulheres.

No filme, a mulher, na figura de Hermila/Suely, se torna a potencialidade transformadora tanto da normatividade (valores, comportamentos e espaços sociais pré-determinados, encerramentos sociais, submissão ao amor romântico) como, e ao mesmo tempo, potencialidade transformadora das determinações sociais objetivas, sintetizadas na prisão que se tornou Iguatu (trabalho precarizado ou a falta dele, estado econômico/social desigual e anacrônico).

Acreditamos que apesar do filme recorrer à linguagem clássica, há em *O Céu...* uma refuncionalização de formas e conteúdos, tais como encontrados no melodrama e no realismo. Em relação ao primeiro, a própria narrativa problematiza as técnicas dramáticas em ato. As cenas de abertura, confessionais, em imagens que mimetizam um filme caseiro, para descrever o amor de Hermila pelo marido e a sua crença no casamento, são um exemplo disso. “Ele disse que queria casar comigo, ou então morrer afogado”. Amor este que a fez deixar Iguatu sem se despedir, como louca. “Maior paixão do mundo”, ela conta para Maria.

O melodrama, de maneira geral, relata uma luta universal entre bem e mal, através de uma perspectiva moralizante e um enredo imutável, no qual o bem sempre vence o mal, e é possível ter um “otimismo e uma confiança inabalável na Providência: a Providência que ajudará sempre aquele que souber ajudar-se a si mesmo” (THOMASSEAU, 2005, apud MARIA, 2012, p. 175).

O abandono do marido, a negação de Hermila a se submeter à dominação masculina (física, subjetiva) e, finalmente, a nova identidade, Suely - sua ida do amor romântico (espiritual) à busca de autonomia, ao corpo rifado - é uma quebra da expectativa melodramática. Além de que Hermila não conta com a Providência para salvá-la. A sua ‘salvação’, ou melhor, superação do seu estado de imobilidade é inventada por ela mesma, a partir das próprias condições cotidianas nas quais está imersa. Se no melodrama – como nos filmes hollywoodianos clássicos e em muitos dos *blockbusters* nacionais – basta ser “moralmente correto para ser ajudado pelas forças do destino e ter seu final feliz particular” (MARIA, 2012, p.175), Suely expõe as fissuras presentes na naturalização de um determinado moralismo correto, ao mesmo tempo em que afirma a si mesma como a força que tece o próprio destino.

Em relação ao realismo, a narrativa conjuga, como dissemos, a linguagem realista-naturalista com o ritmo cotidiano, com o tempo de Iguatu, escapando, assim, de um tipo de realismo muito próprio à Retomada. Se em *Cidade de Deus*, por exemplo, a linguagem conferiu ao ‘real’ um aspecto obscuro, por vezes espetacularizante, no *O Céu*, o realismo configura uma ‘forma de olhar’, marcado pela sensibilidade, pela busca (tal como Suely), movimentado por uma curiosidade fascinada pela personagem no tempo/espaço de Iguatu.

Tempo/espço este vivenciado pela equipe de produção antes da gravação do filme, como revela a bela descrição feita por Felipe Bragança, co-roteirista e assistente de direção, em uma carta escrita durante as filmagens, em 2005⁶³:

Foi em abril passado que eu comecei a entender, lembra? Quando pisei aqui pela primeira vez numa visita relâmpago com o Karim e o Walter: Iguatu não existe. É um nada e ao mesmo tempo é tudo o que existe no mundo. Um desejo imenso inacabado e uma sujeira de vontades atravessadas, ecoadas, como se sonhos do mundo todo encontrassem aqui o lugar de se perder... e de deixar as suas sombras. Iguatu é o deserto e o centro do mundo. E o absoluto e o imprevisível. Um abismo de cores e luzes frias, de néons que são como a resposta silenciosa ao chão seco em que se pisa, para o céu lavado ao qual se olha.

Uma falta que vai além do material, do dinheiro, de empregos, de futuro – mas um pulso doído que parece ser o tom nos olhos dos mototaxistas, das meninas bonitas que perambulam ouvindo Britney e forró eletrônico, nas praças escuras, nas vendedoras das lojas de televisão, no recepcionista do hotel, no gosto da comida sempre cheia de misturas, moídos e maionese.

Um caos monótono. Uma monotonia que intui o caos. É tudo falso, fluorescente, é tudo verdadeiro. E a gente vai se impregnando dessa alegria iluminada por uma tristeza profunda – como aquela melancolia inevitável de se olhar o mar.

Acreditamos que esse cronotopo ‘real’ de Iguatu, descrito por Felipe Bragança, assimilado artisticamente em *O Céu...* – no vazío-preenchimento de Iguatu, nos seus ritmos (brega-pop, forró e *technobrega*), nos fones de ouvido que Mila usa, nos jogos eletrônicos, pirataria, CD’s, vendas de jogos da sorte, que se misturam às ruas sem asfalto, casas desbotadas, ao trabalho precarizado, a uma rotina inerte – sintetiza a percepção (o modo de ver) tanto da sociedade contemporânea, de um modo geral, como da sociedade brasileira em particular.

A falta presente em Iguatu é compreendida de forma dissociada do material. Como no texto de Bragança, a falta na contemporaneidade é tida como expressão da subjetividade - no tom dos olhos - e parece transcender as condições objetivas. A pós-modernidade é marcada pela elevação da fragmentação e compartimentalização de várias regiões da vida social, vida privada/vida pública, exterior/interior, indivíduo/sociedade, em que a valorização recai no indivíduo privatizado e subjetivo.

O reinado da separação, da fragmentação, da explosão dos códigos e da multiplicidade das disciplinas não passa da realidade da aparência: ela existe, como diria Hegel, não tanto em si mesma, mas para nós, como base lógica e lei fundamental de nossa vida diária e da experiência existencial no capitalismo tardio. (JAMESON, 1992, p.36).

O Céu de Suely traz impresso como marca narrativa esse aspecto do cronotopo pós-moderno, no qual a falta exterior que nos escapa se instaura como expressividade

⁶³ BRAGANÇA, Felipe. Carta de Iguatu. In: **Revista Contracampo**, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/77/iguatu.htm>>. Acessado em: 5 dez. 2013.

subjetiva, interior, em um céu individualizado. Então retornamos à beleza do texto de Felipe Bragança. São tempos em que a presença da indústria cultural em toda parte e lugar, conjugada a tempos anacrônicos e desiguais, como em Iguatu, parece não preencher um vazio interior. Mergulhamos na pós-modernidade, em um caos travestido de calma aparente. Um caos monótono, no qual tudo é verdadeiramente falso, artificial. Uma alegria impregnada por uma tristeza profunda. Em meio à *secura* e luzes de néon, Iguatu não acontece.

Acreditamos que a cidade representa esse cronotopo contemporâneo, em que o tempo paralisou e toda a relevância é dada ao espaço, daí a ênfase no deslocamento, não-pertencimento e errância. Os planos de morar em São Paulo fracassaram. O espaço racionalizado, construído e o lugar ícone da relevância do espaço pós-moderno, espaço-máquina, é de onde Hermila volta. O sertão tingido pela modernidade, que resume uma temporalidade diacrônica, acaba por surtir um efeito restritivo semelhante ao exercido pela metrópole. No entanto, é em Iguatu que Hermila se transforma, ainda que parada, estática, contorcendo-se e buscando movimentar-se. Suely é pipa presa no poste. A identidade inventada é a revelação de que a monotonia de Iguatu pode gerar o caos. Um novo lugar – o mais longe dali – é o que ela busca. Assim como na pós-modernidade, o espaço se torna o *ethos* de mudança, em um mundo cada vez mais espacializado, global.

O filme revela, assim, que o sertão, presente no *entre-lugar* entre o Brasil arcaico, desigual, e o Brasil progresso, ainda é um lugar privilegiado para pensar o país na atual condição pós-moderna. Não à toa, a câmera pára e o espectador é forçado a permanecer ali, no arco que divide a Iguatu-sertão do novo lugar ansiado por Suely. Se o universo sertanejo já não guarda um projeto revolucionário totalizante, como no Cinema Novo, o novo sertão de *O Céu de Suely* expõe as fraturas e as fissuras do país na contemporaneidade.

Para nós, a busca de Suely em escapar de Iguatu representa também uma procura em fugir da imobilidade pós-moderna. *O Céu...* sugere – através da função exercida no filme pelo cronotopo da estrada - que é necessário buscar uma saída que permita ao tempo ‘voltar a correr’, apontando para um retorno de senso histórico e uma fuga do tempo esquizofrênico que demarca a noção de temporalidade atual. Além de possibilitar a Suely chegar a um novo lugar, o cronotopo da estrada na sequência final, o fora do campo, com a câmera que pára enquanto o ônibus se distancia, sugere que a própria Suely não cabe mais no espaço-tempo da narrativa, bem como também sugere um *ali*. Ela segue na estrada, um caminho que o espectador ignora, em uma sugestão preciosa de que o filme – e, portanto, a arte e o cinema - não esgota a vida.

A narrativa, dessa forma, aproxima-se da definição dada por Walter Benjamin à narração, que traz em si um sentido perdido, em desintegração – como no cronotopo folclórico – mas que também enseja sua sobrevivência em novas formas narrativas, como no cinema, no teatro épico, etc. Para Benjamin, ao contrário do romance (e do cinema clássico) que figura o “sentido da vida”, a narrativa figura a “moral da história”. O narrador sabe dar conselhos. O fim da narração, portanto, também inviabiliza a apreensão desse conselho.

Com efeito, numa narrativa a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada. O romance, ao contrário, não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o sentido mesmo de uma vida. (BENJAMIN, 1994, p. 213, grifo do autor).

Sem dúvida, o final de *O Céu de Suely* não encerra um fim último e acabado. Pelo contrário, na poesia e através da narrativa rasteira do filme, a pergunta – e o que aconteceu depois? – é plenamente justificada, em uma ampliação mesma do sentido individual, revelando sobrevivências do coletivo existente tanto na narração, como apregoa Benjamin, como nas formas de relações sociais tempo/espaciais ecoantes do cronotopo folclórico. Suely desfaz a prisão do destino, afirmando – em ato, ação – que o que há é mesmo decisão. A estrada resume todas as possibilidades abertas, na qual ela segue com o esboço de sorriso no rosto.

3.3 Viajo porque preciso, volto porque te amo

Viajo porque preciso, volto porque te amo (2010) é um filme realizado pelos diretores Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. A parceria, para além da direção, insere-se na *brodagem* presente no cinema a partir do Nordeste, o que por si, aponta para uma forma distinta do fazer cinema em relação à produção predominante no cinema hegemônico, como vimos. *Viajo...* é um filme de colagem, único em sua estética experimental. Produzido a partir de imagens colecionadas pelos diretores que as coletaram durante dez anos, o longa é inteiramente ‘costurado’ pela montagem. É assim que seguimos José Renato, um geólogo que viaja de carro pelo sertão para estudar a viabilidade da construção de um canal que ligará a região de Xexéu ao Rio das Almas, depois da transposição deste último. A câmera subjetiva é predominante, assim como a *voz off* da personagem, através da qual imergimos nas impressões e pensamentos do viajante. Vemos o que ele vê e ouvimos o que ele diz, no entanto, não o vemos. Renato não tem corpo ou presença física na diegese. O espectador imerge, assim, em uma identificação intensa com a personagem, ao mesmo tempo em que se

afunda na carga de realidade presente nas imagens ‘documentais’. Essa aproximação também imerge o espectador na travessia de Renato, a qual, no decorrer da narrativa, revela-se substancialmente íntima e subjetiva. A viagem se torna uma busca de superação do fim do relacionamento amoroso com a ex-esposa, Joana, a quem ele chama de ‘galega’.

A abertura do filme nos leva diretamente para a cabine do carro e para a estrada à noite pouco iluminada, o que já configura desde o início, a importância do cronotopo da estrada em *Viajo...* Acreditamos que a narrativa do filme, justificada pela própria viagem na estrada, configura, assim como em *O Céu...*, uma assimilação artística de traços fundamentais do cronotopo contemporâneo, tendo o sertão como paisagem espacial e temporal na diegese. É esse quadro que pretendemos compor, na análise que segue.

Figura 13 – Um filme de estrada, sem paredes.



Fonte: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2010).

Nessa cena noturna de abertura, vemos apenas o trecho de asfalto iluminado pelo farol. A câmera balança junto com o automóvel. No rádio, toca a música *Sonhos*, de Peninha: “(...) quando a poesia fez folia em minha vida, você veio me contar dessa paixão inesperada por outra pessoa...”. Um corte seco revela a estrada durante o dia que se prolonga à frente, envolta em uma paisagem desértica. Renato enumera em *off* os materiais de trabalho que leva na viagem: mochila para carregar amostras, soro antiofídico com as seringas hipodérmicas, martelo, bússola geológica, caderneta de campo quadriculada, lupa de bolso 8 X, entre outros. Mais um corte, o carro está parado na beira da estrada. Porta entreaberta. Ele diz: “Parada pra mijar, eita vontade de voltar”. Na cena seguinte – a de um terreno árido com uma casa ao fundo - Renato narra, em tom neutro, o seu diário de campo: “Tempo de duração da viagem: trinta dias”, e depois completa em um tom de lamento: “Porra... trinta dias”.

Brandão (2012, p.85) afirma que uma das inclinações do cinema latino-americano nos últimos quinze anos diz respeito a negociações com o gênero *road movie*⁶⁴. No Brasil, filmes como *Iracema, uma transa amazônica* (1974), de Jorge Bodanski e Orlando Senna, e *Bye-Bye Brasil*, de Cacá Diegues (1979), já incorporaram elementos do gênero na década de 1970. A inclinação recente pelos ‘filmes de estrada’ que tem como característica o deslocamento tanto da câmera como das personagens, as quais buscam uma afirmação de si, conjuga-se com a própria centralidade espacial contemporânea. Filmes como *Cinema, aspirinas e urubus* (2005), de Marcelo Gomes, *Deserto Feliz* (2008), de Paulo Caldas, e *Árido Movie* (2006), de Lírio Ferreira, como o próprio nome deste último sugere, podem ser considerados *road movies à brasileira* no cinema a partir do Nordeste, para utilizar a expressão de Adalberto Müller (2006, p.3). Assim como no cinema latino-americano, o gênero, originalmente estadunidense, está presente nesse cinema nacional como uma apropriação, de forma ‘deglutida’. Esse entrecruzamento com cinematografias de outros países é também um índice do ‘estado da arte’ na atualidade, marcado pela globalização e esgarçamento de fronteiras.

Viajo... se filia a esse cinema de estrada, como os demais filmes citados, de maneira singular. Uma dessas singularidades está presente no fato de o viajante Renato não ter um corpo na diegese. A interpretação do ator Irandhir Santos está completamente concentrada no tom, nas pausas e respirações de sua voz. No entanto, apesar de a personagem do geólogo não existir como um espaço físico delimitado, ela se torna um espaço vivo esteticamente acabado, o que lhe confere uma existência ficcional verossímil.

De forma intrigante, *Viajo...* é um filme inteiro baseado nesse corpo ‘ausente’. Sem a imagem de quem fala, apenas imaginamos (e nesse sentido, o filme dialoga com a narrativa literária) a personagem que narra sua própria viagem como uma espécie de diário. Apesar de ausente, é Renato quem conduz toda a narrativa – centrada em sua própria experiência – e quem dá sentido ao encadeamento dos planos, bem como conduz o espectador, partilhando com ele suas impressões.

Ou seja, podemos dizer que há um ‘corpo nu’ no sentido em que não vemos a materialidade desse corpo, como acontece em *O Céu de Suely*. Se neste último, o corpo é

⁶⁴ Gênero próprio do cinema norte-americano que surge na década de 1960, como resposta à quebra da unidade familiar, núcleo da narrativa clássica americana. *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) foi um marco desse modelo, quando seus protagonistas, Sal e Wyatt, resolvem cruzar os EUA de motocicleta, usando drogas, negando o *american way of life* e vivendo o lado obscuro da América do Norte. “Enfim, trata-se de um gênero que idealiza um certo tipo de fantasia masculina, que busca escapar das vicissitudes da vida doméstica, do casamento e do trabalho” (MÜLLER, 2006, p.3-4).

expressão viva de Hermila/Suely (como na sequência da rifa), em *Viajo...* é desfeita essa corporificação física em favor de uma corporificação absoluta da subjetividade. O corpo imaginado de Renato acaba por causar um elevado efeito de estranhamento, capaz de desestabilizar o espectador pouco afeito, devido à centralidade da imagem no cinema, à ausência. Dessa forma, o filme ressalta intensamente a viagem da personagem como um deslocamento, uma transformação, sobretudo, afetiva e interior.

Assim, os comentários após as narrações neutras para o relatório de trabalho, como na abertura do filme, tornam-se mesmo uma definição do curso da narrativa. A viagem, cuja justificativa é o estudo para a construção do canal, que envolve um trabalho técnico, geográfico, exato e objetivo dá lugar a outra viagem que traz à tona uma justificativa distinta: a superação de um relacionamento amoroso, que envolve lembranças, sentimentos, afeto, inexatidão, instabilidade e subjetividade. As descrições sobre o relevo, as estruturas geológicas, as pedras da região vão se tornando secundárias no decorrer da narrativa, diante do teor emocional-volitivo que surte o espaço-tempo da viagem na vida de Renato, em relação ao que ele sente por Galega.

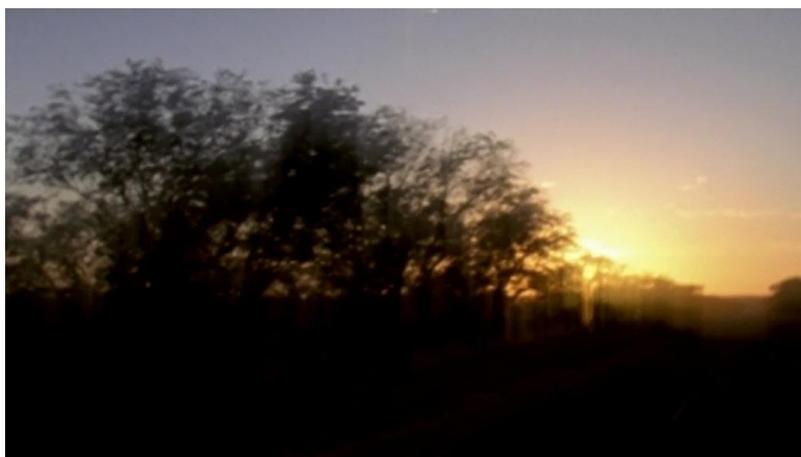
A estrada é predominante no filme, em diversos planos durante diferentes momentos do dia e da noite, na paisagem presente em suas margens e na monotonia da viagem. Até mesmo o carro dirigido pelo geólogo não se materializa na diegese (pois dele apenas vemos uma parte do painel). É a estrada que ocupa a tela, quase sempre, envolta no ambiente desértico do sertão. No filme, diferentemente de Hermila/Suely, a personagem está em movimento constante no cronotopo da estrada, o qual aponta o lugar onde se desenrolam as ações, onde se dão os encontros. A estrada, em *Viajo...*, relaciona-se com a metáfora da ‘grande estrada’, na qual se cruzam espacial e temporalmente os caminhos espaço-temporais das mais diferentes pessoas, classes, religiões, nacionalidades, idades. Na estrada, “as séries espaciais e temporais dos destinos e das vidas dos homens se combinam de modo peculiar, complicando-se e concretizando-se pelas *distâncias sociais*, que não superadas” (BAKHTIN, 2002, p.350). É esse o eixo do cronotopo da estrada no filme, no entanto, ele apresenta peculiaridades que desdobraremos no decorrer da análise.

3.3.1 “Chega me canso de tanto pensar em ti”

A princípio, no que poderíamos definir como a primeira parte da narrativa, Renato está cativo em relação ao relacionamento com a ex-esposa, como se ainda estivesse com Galega, resistindo em encarar o seu fim. Em uma cena ao amanhecer, ainda sob uma luz

dura, a câmera trepada, instável. Toca a música *Morango do nordeste* no rádio do carro. Ele diz: “Galega, bom dia. Bom dia meu amor. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza, ninguém trabalha na repartição e eu aqui nesse torrão seco dando um duro danado. Faltam 27 dias e 12 horas pra acabar a viagem. Parece uma eternidade. No dia que eu saí de Fortaleza até aqui, quase não vi ninguém na estrada. Fico com o rádio ligado, pensando em você a viagem toda e só... Chega me canso de tanto pensar em ti”.

Figura 14 – ‘Galega, bom dia. Bom dia meu amor’.



Fonte: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2010).

Há uma tensão, no filme, entre duas formas de apropriação do espaço, uma pessoal e a outra, institucional/estatal, evidente no trecho acima. Isso porque ao mesmo tempo em que Renato empreende um deslocamento subjetivo, ele também se desloca materialmente, em seu trabalho de geólogo, descrevendo detalhadamente a região por onde o canal irá passar. No entanto, apesar de trabalhar para o Estado (e ser uma figura fundamental para a realização da obra), ele afirma em um trecho do seu relatório: “Terminei a avaliação do morro do Juquirá da Serra cinco horas antes do previsto. Tô quase meio dia adiantado no cronograma. Por que insistem em fazer essa obra aqui, hein? Na verdade, isso não é problema meu. Tô com fome”.

A construção de um canal que leve água ao nordeste seco – e vale ressaltar, inspiração do projeto de transposição do Rio São Francisco, levado a cabo pelo governo Lula (ainda em andamento no governo de Dilma Russeff), representante do novo sindicalismo no país, um dos fundadores do Partido dos Trabalhadores (PT), que marcou o chamado ciclo das bases nos anos 1980, mas que acabou por consolidar a política neoliberal no país – é emblemática em relação às expectativas frustradas da profecia glauberiana. O sertão que viraria mar ganhará um canal alimentado pelas águas que serão desviadas de um rio, isso se

este último não secar até lá, como ressalta José Renato, ao chegar ao Rio das Almas, nome também sugestivo.

É nesse sentido que notamos a ligação existente entre o domínio superior do espaço e o poder político, como ressalta David Harvey, fundamental na sociedade capitalista atual, em que a queda de barreiras espaciais implicou a valorização ao invés do decréscimo da significação do espaço (HARVEY, 2010, p. 265). Renato, os instrumentos e termos técnicos que ele utiliza e o próprio carro (por si só, um símbolo da modernidade), são representantes, em meio à paisagem pobre e árida – em vista do estudo geológico para a passagem do canal – de um domínio e controle do espaço. Ao manter uma postura de afastamento em relação às razões da obra, a personagem isenta a si própria, em uma separação evidente entre as ações do Estado e a vida pessoal, revelando-se um intelectual burocratizado e individualista, coincidente com o rumo da maior parte da *intelligentsia* brasileira a partir dos anos 1980.

Figura 15 – Plano-síntese do fim do relacionamento com Joana.



Fonte: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Ainouz, Marcelo Gomes, 2010).

Ao fazer uma parada em um posto de gasolina, Renato encontra o cartaz que conferiu título ao filme. Na cena, em um lado da parede está o cartaz de fundo vermelho com a silhueta de um casal e alguns coqueiros em uma ilha, um sol e um coração de fundo, que traz a frase escrita na parte inferior: “Viajo porque preciso, volto porque te amo”; do lado direito, um cartaz com a figura de uma orla e prédios (o que remete a Fortaleza); e logo acima deste último, há um desenho da figura de um homem e uma mulher cujos rostos estão de lados opostos, indicando o banheiro ‘wc’. Interessante notar que o quadro se refere ao ciclo do romance de Renato com a esposa. Do cartaz que representa o amor romântico, ideal, passando pela rotina, pelo concreto do dia-dia nos prédios da cidade do cartaz ao lado, até a separação representada pelas figuras do homem e mulher em sentidos opostos, inclusive com setas

indicando sentidos diferentes para o banheiro. No entanto, logo depois de perceber o cartaz, Renato planeja que se ali houvesse correio, enviaria um telegrama a Joana, no qual ele escreveria, exatamente, a frase do cartaz: “Viajo porque preciso, vírgula, volto porque te amo, ponto”, indicando que no início da viagem ele ainda tem esperanças de reatar o casamento, o que mudará mais adiante.

Durante o trabalho de mapeamento, o geólogo aproveita para “fazer contato com os poucos habitantes” que moram ali, o que será necessário para a desapropriação das terras que vão servir para a travessia do canal, segundo ele. Em vários momentos, então, descreve a ‘gente’ do lugar devido a isso. Como na cena do casal seu Nino e dona Perpétua. Em plano médio, no interior de uma casa simples da região, vemos um casal de idosos em frente a uma parede repleta de imagens e quadros de santos. Som do rádio ao fundo. Um lampião pendurado no teto vai de um lado a outro como um pêndulo. José Renato conta que seu Nino e dona Perpétua vão ser os primeiros a serem desapropriados na região. “Eles estão casados há mais de 50 anos. Nunca tiveram outra casa, nunca tiveram uma briga, nunca dormiram a noite um longe do outro. Seu Nino saiu pra desligar o rádio e eu pedi pra ele voltar”. Depois que seu Nino retorna, ele completa: “Não quis filmá-los separados”. Em outro momento ainda, mais adiante na viagem, no lugar que será a bifurcação do canal, ele encontra a família de seu Manoel Constantino. Após descrever como vive a família de oito pessoas, Renato diz: “A família vive em estado de isolamento extremo, mas parecem felizes. Eu duvido dessa felicidade. Nessa viagem só vi solidão na minha frente”.

Figura 16 – Seu Nino e dona Perpétua. “Não quis filmá-los separados”.



Fonte: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2010).

Característica própria do cronotopo contemporâneo presente no filme é a relação na pós-modernidade com o outro. Se no modernismo essa questão estava centrada na

alienação/desalienação, no sentido de que era preciso desvelar o escondido, hoje já não parece mais possível uma relação com o outro como existiu no Cinema Novo, “porque ser alienado pressupõe um sentido de eu coerente, e não fragmentado, do qual se alienar” (HARVEY, 2010, p. 57). A arte em geral e o cinema em particular - devido às autocríticas, ao apagamento das ideologias, à fragmentação do sujeito, ao sentido de uma temporalidade esquizofrênica, nos termos de Jameson (1997), características do tempo presente - passaram a assumir uma postura mais parcial e situada. No *O Céu...*, por exemplo, notamos que o *grande imagista* ou narrador apenas acompanha Suely, em suas idas e vindas, como se ela não coubesse na própria narração, na tela.

A visão parcial de *Viajo...*, no entanto, é bem diferente. Agora mergulhamos nos pensamentos e nos sentidos de Renato. A narração formada e costurada pela montagem, as diversas texturas das imagens, envelhecidas, fugidias, estremecidas, com diferentes luzes e cores, que ora passam rápidas pela janela do carro, ora se prolongam em cenas monótonas, escapam, duplicam-se, enfim, imagens de texturas e ritmos diversos conjugadas à narração/confissão em *off* de Renato, impregnam todo o filme – e, portanto, a maneira como o ‘outro’ é totalizado pela narrativa – de um tom pessoal, individual e até mesmo sinestésico, demarcado pela personagem.

Ou seja, Renato vê o outro com um olhar de si mesmo, de maneira a não falar *pelo outro*, mas a falar *de si a partir do outro*. No encontro, estimulado por uma necessidade ‘técnica’ entre o geólogo e seu Nino e dona Perpétua, por exemplo, os primeiros que surgem no caminho, é notável o seu distanciamento - expresso nos próprios termos - com os ‘habitantes’ do lugar, com os quais ele faz ‘contato’. Renato, diante de sua situação amorosa de separação, idealiza o casamento do casal de idosos, a ponto de se negar a filmá-los separados, interferindo e arranjando o plano a seu critério, o que causa a sensação de desconforto no delongar da cena, ou então, quando põe em dúvida a felicidade da família de seu Manoel Constantino, em uma espécie de autorreferencialidade.

Todo o filme apresenta um fator fundamental de definição da narrativa e do cronotopo da estrada, que torna ainda mais complexo esse olhar íntimo em relação ao outro: o entrecruzamento das fronteiras entre a ficção e o documentário. Na estética de *Viajo...*, a conexão entre ambos é radicalizada em relação aos filmes que apresentaram esse mesmo diálogo na Retomada, como foi *Central do Brasil*, *Cidade de Deus* ou ainda, o próprio *O Céu de Suely e Cinema, aspirina e urubus*, de Marcelo Gomes. De maneiras diferentes, esses filmes conjugaram a realidade positiva à ficção, com o uso de diversos recursos, como a iluminação, utilização de atores locais e locações ‘reais’, como é o caso de Iguatu. Todavia, a diferença essencial é que *Viajo...* incorpora a realidade positiva na própria narrativa. Não são atores interpretando papéis, mas são pessoas que têm uma existência positiva na realidade afílmica.

Essas pessoas e as imagens ‘reais’ presentes no filme (*atitude documentarizante*), no entanto, são significadas por Renato e pela *atitude fictivizante*, para usar os termos de Gaudreault e Jost (2009, p. 48). O universo da personagem, que está sozinho em uma viagem longa, se liga, invariavelmente, ao universo espaço-temporal que existe em sua positividade (o sertão). Podemos dizer que a atitude fictivizante incorpora os elementos que se manifestam na atitude documentarizante, à medida que a narrativa avança no cronotopo da estrada. É nesse entrelaçado que o filme revela imagens que são verdadeiras poesias, como a cena (em um restaurante que Renato faz uma pausa) em que o pai brinca com o filho pequeno e escutamos as risadas do menino; o quadro em que uma menina olha o horizonte sentada sobre uma mesa de bilhar, equilibrado por uma mulher com os pés apoiados na mesma mesa; ou então, a bela imagem de um casal que caminha abraçados na beira da estrada de costas para a câmera.

Figura 17 – Recortes de poesia.



Fonte: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Ainouz, Marcelo Gomes, 2010).

Em uma cena de um pôr-do-sol, Renato começa a admitir a dualidade de seus sentimentos em relação à ex-esposa. “A única coisa que me faz feliz nessa viagem são as lembranças que tenho de ti. Não, não galega, isso é mentira. Não sei escrever carta de amor. Não aguento a ideia de ficar só. Sabia que a única coisa que me deixa triste nessa viagem são as lembranças que tenho de ti?”. O geólogo foge da rota em direção à cidade dos romeiros de padre Cícero à procura de gente. Lá, diz que “por segurança” irá deixar a foto do casamento que carrega na carteira na sala dos milagres. “Vou pedir a Padre Cícero que proteja meu casamento, tá todo mundo procurando um milagre, inclusive eu”. Em diversas cenas da fachada da igreja, a câmera se distancia aos poucos. A imagem embaçada, simulando uma visão duplicada que vai e vem, deixa transparecer a crença desalinhada da personagem - tal como as imagens - na religião.

Bem diferente do Cinema Novo que criticava a alienação e a salvação pela ‘cruz’, Renato se situa dentro da mesma massa que busca um milagre (individual), mas ainda

assim, revela a sua incredulidade ao deixar a foto ‘por segurança’. Também de maneira distinta da purificação presente em *Central do Brasil*⁶⁵, no transe da personagem Dora, a câmera (e Renato) parecem se distanciar de um ‘mergulho’ nesse universo religioso. A religião não é apresentada como crítica, nem como redenção. Na verdade, Renato se aproxima da cidade dos romeiros à procura de gente, porque não agüenta a ideia de ficar só, mantendo uma postura de aproximação distanciada.

As religiões têm se expandido e se revitalizado no século XXI, não escapando da diferenciação e dissolução contemporânea, pelo contrário, como afirma Ronaldo de Almeida, a religião “migrou para a esfera individual e subjetiva, mas sem se restringir ao privado” (ALMEIDA, 2010, p.382). Acreditamos que o filme, além de atualizar essa questão - “Tá todo mundo buscando um milagre, inclusive eu” – também aponta para uma postura que se distancia tanto de uma visão hierárquica crítica, como da imersão total, ressaltando a atual necessidade de compreensão desse fenômeno de massa.

3.3.2 “Eu quero uma vida-lazer”

É interessante notar a composição das cenas em que Renato conta que Galega é botânica, demarcando assim as diferenças no relacionamento. Às imagens de flores vermelhas de uma árvore em *contra plongée*, segue um plano que revela a mesma árvore em frente a duas casas simples, uma vermelha e a outra azul, ao fundo uma montanha. Toca uma música melancólica.

Figura 18 – Irreconciliável. As pedras e as flores.



Fonte: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Ainouz, Marcelo Gomes, 2010).

⁶⁵ Purificação que acontece à personagem Dora. Definida como uma pessoa rígida e ‘seca’, que escrevia cartas para as pessoas analfabetas, mas não as postava, a personagem se transforma e passa a demonstrar atitudes bondosas, após embarcar na viagem com Josué, à procura do pai do menino. Essa purificação culmina, no filme, na cena da personagem em uma procissão religiosa, rodeada por velas, ladainhas e imagens religiosas. A câmera gira traduzindo uma espécie de ‘transe’, que acaba por agir como uma revelação dos seus pecados. Dora passa, então, a postar as cartas que escreveu, revelando-se uma nova pessoa.

Ele diz: “Em casa ela é botânica e eu geólogo. Um estuda a falha nas rochas e o outro, flores. Um escava terra e tira pedras enquanto o outro colhe flores”. As casas pintadas de cores diferentes, bem como as flores da árvore a o morro ao fundo, demarcam a fórmula de que ‘os opostos se atraem’, a qual é quebrada em seguida pelo plano uniforme de dois ipês amarelos que aparecem lado a lado. Ele continua: “Um casamento perfeito. Todo casamento é perfeito. Até que acaba”.

Cansado da viagem, Renato resolve se esconder em uma feira de gente. Essa sequência é o ápice da purgação do sofrimento dele. Antes do amanhecer, formas geométricas se esboçam sob uma luz dura, juntamente com uma música angustiante. Homens empurram carros de madeira. José Renato conta que teve um sonho, no qual médicos retiravam pedacinhos do corpo de Joana de sua cabeça. “Porra, era tudo tão real que eu acordei em pânico. Tentei deitar novamente, mas não consegui. Sinto amores e ódios por você. Sinto amores e ódios repentinos por você”, ele diz. Diferentes planos mostram pessoas montando a feira, as lonas, as luzes se acendendo e os corredores se enchendo de gente, enquanto Renato continua: “Fiz essa viagem pra tentar esquecer o pé na bunda que você me deu e só foi pior, só faço lembrar, sem parar. Esse lugar tá virando um pesadelo. Pela primeira vez tive vontade de largar tudo. Largar a viagem, meu emprego, meu trabalho de geólogo, minha vida e me perder num labirinto. Um labirinto sem saída”.

Figura 19 – A feira e as linhas de sombra. O auge do sofrimento de Renato.



Fonte: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2010).

A câmera se detém em detalhes da feira: rosas empilhadas, uma caixa de música e uma mulher de perfil, um *insert* de uma flor, plano este em que ele diz: “Gotas de orvalho artificiais em pétalas de flores de plástico”. Outro plano detalhe de uma flor de espuma sendo aparada por uma tesoura se prolonga. “Não consigo mais trabalhar. Abandonei

as rochas tectônicas. Fico olhando só para flores e pessoas. Não aguento mais tentar te esquecer”. As flores que Renato encontra pelo caminho que o lembram a esposa botânica – as ciperáceas, carquejas – tornaram-se de plástico. Ele não mais suporta ‘aparar’, matutar sobre o relacionamento. É, então, que resolve fugir do que sente, como expressa a sua atitude ao encontrar na estrada uma menina que tinha os mesmos olhos de Galega, ele diz: “Fui embora rápido, pra cada vez mais longe. Cansei de sofrimento...”.

As imagens ‘porosas’⁶⁶ e fugidias que expressam o estado de espírito de Renato, traduzindo os sentidos, a aflição, cognição e emoção da personagem – conjugadas à voz *off* - revelam o indivíduo isolado e privatizado, “o homem para si”, como afirmou Bakhtin (2002, p.254). Esse sujeito disperso e fragmentado que se desintegrou, tornando-se ideal e abstrato, é a definição mais exata da personagem de José Renato. Não à toa, ele é descorporificado, sem uma materialidade física correspondente na diegese. Representa, assim, o indivíduo contemporâneo, imerso em um presente contínuo e intenso, como afirma Jameson:

A redução da experiência a “uma série de presentes puros e não relacionados no tempo” implica também que a “experiência do presente se torna poderosa e arrasadoramente vívida e ‘material’: o mundo surge diante do esquizofrênico com uma intensidade aumentada, trazendo a carga misteriosa e opressiva do afeto, borbulhando de energia alucinatória” (JAMESON apud HARVEY, 2010, p.57).

Renato vive de forma aguda o fim do relacionamento, à quase exasperação. Essa personagem coincide com grande parte das personagens das narrativas contemporâneas, em que temas modernos que mantinham uma relação com o indivíduo coeso da modernidade (como solidão, perplexidade, alienação ou desespero) “vão cedendo passagem à apatia, à anomia, à indiferença ou impotência absoluta em relação à realidade circundante, que não se pretende mais enfrentar ou transformar” (PELLEGRINI, 2003, p.32). Dessa forma, em um mundo não mais localizável, de subjetividades múltiplas, a realidade objetiva é transformada, pela ficção, em uma manifestação interior e subjetiva. É dessa maneira que o sertão é personalizado em *Viajo...* É assim que as paisagens de pobreza, miséria e desigualdade, reveladas na intenção documentarizante presente no longa, tornam-se enevoadas, como se fossem uma espécie de alucinação de Renato, um devaneio. Ao mesmo tempo em que o filme lança o espectador – através da intimidade do discurso narrativo – na impotência, indiferença e individualismo do geólogo.

⁶⁶ Termo utilizado por Jean-Claude Bernardet para definir as imagens do filme em seu blog, no dia 10 de maio de 2010. In: BERNARDET, Jean-Claude. Blog do Jean-Claude. UOL. Disponível em: <<http://jcbernardet.blog.uol.com.br/>> . Acessado em: 20 nov. 2013.

No que poderíamos designar de segunda parte da narrativa, Renato passa da esperança no casamento à fuga. Ele conjuga o trabalho geológico, agora atrasado no cronograma – “Não quero que essa viagem acabe nunca” – com a busca por prostitutas que encontra na estrada. As imagens e sua voz em *off* detalha apenas as características físicas das mulheres. Larissa, Shirley, Jéssica Flávia, Maria de Fátima, são descritas pelo *piercing* no umbigo, tatuagem de coração na virilha, peitos pequenos, batom vermelho de *gloss*. Ou então, em uma cena no quarto de um motel, Michele dança sensualmente uma música alucinante para a câmera. No entanto, ao se deparar com Cláudia Rosa, cujo nome lhe causa estranheza, e perceber nela um olhar triste, ele desiste do programa.

No plano seguinte, de um colchão com tecido de chita em um terreno árido sob o sol, com cabras ao redor, Renato diz: “Um colchão de palha com forramento de chita debaixo do sol secando as manchas de uma noite de amor. Pano de chita de flores, flores molhadas que nem uma periquita suada, abertinha, com fome, êita...!”. Os comentários de teor sexual se mantêm na descrição que ele faz do trabalho na fábrica dos colchões. Ainda é presente na sua busca por prostitutas, a reiteração da imagem da flor (elementar na sua ligação com Galega), tanto no nome de Cláudia Rosa, como no tecido de chita. Renato transita, assim, do amor abstrato, do amor por Joana ao corpo-imagem, ao sexo. No entanto, nessa ida ao terreno, ele encontra Paty, uma dançarina que faz programas nas horas vagas, com quem passou o dia e através de quem ele ressignifica sua percepção puramente carnal e utilitária - expressão mesmo do olhar dominante do masculino - em relação àquelas mulheres.

Paty conta a ele que apenas gostaria de ter uma vida lazer para ela e sua filha, mais nada. “Mas o que é uma vida lazer?”, ele pergunta. “Uma vida lazer é assim: eu na minha casa, eu e minha filha. Um companheiro que estiver ao meu lado para esquecer esses momentos todos, porque não dá certo... É triste a pessoa gostar sem ser gostada”, responde. Ele ainda questiona: “E tu, queria um amor?”. Ela diz: “E como eu queria...”. Fala que sonha com um companheiro ‘reservado’ só para ela, acha romântico, apesar do que tem de enfrentar ‘bafo de cachaça, de cigarro, de outras coisas’, ela completa: “Mas o que importa é que nós devemos dar valor e dar lazer a quem dá a gente”.

É interessante notar que Renato entrevista Paty nessa cena. E nela estão contidas claramente as marcas da entrevista, como quando ele pede a ela que diga frases completas (o que facilita um trabalho posterior de edição): “Fala que a boate fica perto da feira”. Ela diz: “Fica perto da feira”. Ele insiste: “Diga de novo”. “A boate fica perto da feira”, ela completa. Seguem-se cenas de diversos elementos de um circo, a fachada, pipoca,

palhaços, malabaristas. Toca uma música melancólica. José Renato sussurra várias vezes: “Eu quero uma vida-lazer, eu quero é ter uma vida-lazer...”.

Figura 20 – Paty. Uma vida-lazer.



Fonte: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2010).

Como vimos, é acentuado nos filmes da Retomada o declínio do pai, figura limitadora e opositora. Se em *O Céu...*, Suely evidencia a libertação da mulher que enfrenta a pobreza, a restrição objetiva/espacial e a moralidade regressiva, *Viajo...* acentua a falência da lei do pai. Renato é o homem aprisionado no ressentimento após ter levado um ‘pé na bunda’ e parece representar a própria figura do pai da Retomada que agora empreende uma viagem a fim de depurar a sua ruína. Apesar de ele possuir, ao contrário de Suely, a possibilidade de se movimentar através do automóvel, ter uma condição material estável (é geólogo e funcionário público) - e, portanto, uma maior capacidade de ocupação e dominação no espaço social reificado - o desmoronamento do casamento e o seu consequente colapso emocional, indicam a sua incapacidade e o seu limite em relação à personagem de Suely.

Em sua fuga de Galega e na busca por inúmeras mulheres, que percebe apenas como um corpo-mercadoria, está impresso esse limite. Até que conhece Paty – e metaforicamente todas as mulheres que enumerou. É ela a única personagem com quem ele conversa, explicitamente, durante todo o filme. Paty é fundamental na narrativa, no sentido de que confere inteireza (corpo e subjetividade) a ela e às demais mulheres do filme, definindo uma expectativa real e concreta de felicidade: uma vida-lazer.

É através de Paty que Renato passa a definir um objetivo de vida também palpável, na simplicidade que é ter uma vida-lazer. As cenas do circo – e do espetáculo – fazem, assim, alusão a um lazer racionalizado que se distancia da definição feita por Paty. É

nessas cenas que a personagem sussurra que deseja uma vida-lazer, uma felicidade real, não utilitarista e objetiva que caracteriza hoje a concepção de ‘lazer’ generalizada.

3.3.3 “A minha vontade agora é mergulhar para a vida”

A viagem continua e ao passar por um acampamento de beira de estrada, Renato afirma que nada é eterno: “Nenhum acampamento de beira de estrada, nem as falhas geológicas, nem o amor é eterno. Até o amor se acaba...”. Essa superação se confirma na cena em que Severino Grilo, sapateiro há 35 anos, canta a música de Noel Rosa, *O último desejo* - para a câmara, em um plano americano - que José Renato continua na estrada, recitando a letra: “nosso amor que eu não esqueço e que teve o seu começo numa festa de São João, morre hoje sem foguete, sem retrato e sem bilhete, sem luar, sem violão (...)”. Se durante todo o filme apenas ouvimos, como ele, as músicas do rádio do carro, agora em um esforço, ele não canta, mas declama o restante da letra. Em um claro empenho de verbalização do fim do romance, o homem ressentido esboça uma atitude nova e de sensibilidade.

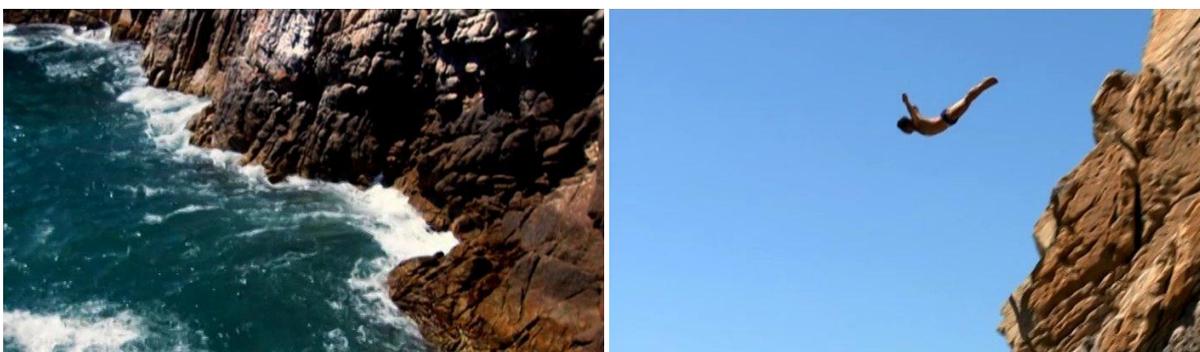
Nesta última parte do filme, momento em que Renato chega ao fim da viagem, conseguimos definir melhor a função exercida pelo cronotopo da estrada na narrativa. Como dissemos, é nele em que se desenrolam as ações e acontecem os encontros do viajante com o outro ao longo do caminho. No entanto, o tempo tingido pelo ritmo da viagem – demarcado pela montagem fragmentada e de colagem - e o espaço, configurado no sertão inóspito, abandonado e desértico – presente em texturas variáveis e nuances diversas - envolvem, abarcam e se combinam com as fronteiras da alma de Renato, o que também acontece com a intenção documentarizante – como na cena descrita do seu encontro com Severino Grilo.

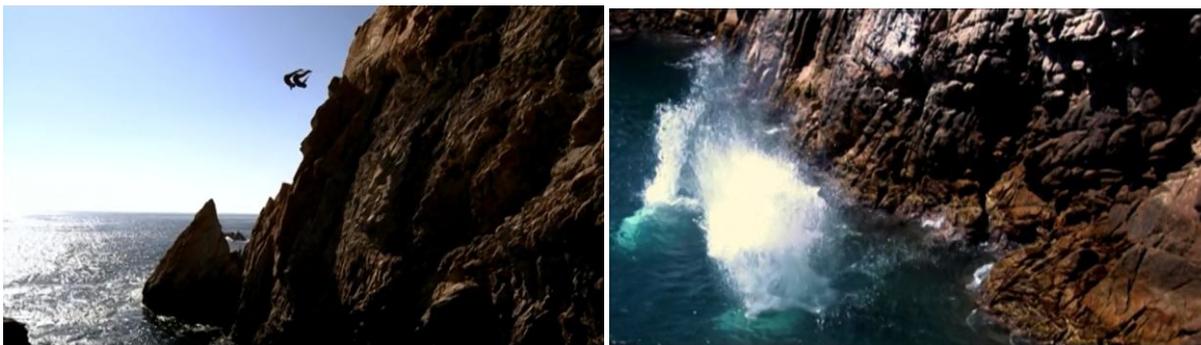
Dessa forma, o cronotopo da estrada é impregnado, no filme, pelo tempo/espaço subjetivo da personagem. “Mal comecei a viajar e tudo já me irrita. A paisagem não muda, sempre a mesma coisa. Parece que não sai do lugar”, ele afirma, por exemplo, no começo da viagem. Em outro momento, diz ainda: “Que agonia esse lugar, tudo se arrasta”. Ou seja, o tempo que se arrasta, a monotonia da paisagem e a repetição tediosa da estrada significam o estado emocional do viajante, que se encontra enclausurado, atado ao relacionado com Galega. Em uma ‘agonia’ que ‘se arrasta’, Renato vive intensamente o presente das suas angústias, na imobilidade do espaço/tempo (repetido, monótono) da viagem, por mais que a personagem se movimente na estrada. Poderíamos dizer, assim, que o cronotopo da estrada em *Viajo...*, portanto, está contaminado pelo cronotopo pós-moderno, no qual predomina a intensidade e a sensação de repetição do tempo e do espaço, apesar da velocidade, da quebra de fronteiras e do tempo acelerado que lhe são característicos.

A última parte do filme é essa terceira fase da personagem, em que ele – após ruminar, deglutir o fim do relacionamento – percebe-se inteiro após a longa jornada. “Eu sinto que sobrevivi a um terremoto, seis semanas longe de casa são como seis gotas de um calmante poderoso. Um calmante que não resolve a dor, mas tranquiliza o juízo”. É o fim da estrada que antecipa a sua chegada ao Rio das Almas (lugar que será o começo do canal), na última sequência do filme.

A câmera na mão no começo de uma escadaria leva o espectador ao ponto mais alto de observação da paisagem do rio, enquanto José Renato diz: “A gente pensa que é um super-homem que pode tudo, que resolve tudo. Até o dia que você leva um pé na bunda. E aí a gente se sente perdido, fragilizado, confuso. Você não consegue ser determinado, solitário, individual, não consegue nem mesmo terminar um relatório de viagem, não consegue se mover. Você se paralisa. É isso que eu sentia. Paralisia múltipla. Por isso fiz essa viagem: pra me mover, voltar a caminhar. Voltar a comer o sanduíche de filé. Voltar a andar de moto. Voltar a ver o Fortaleza ganhar. Voltar a ir à praia no domingo. Voltar a viver”. A câmera se aproxima do monumento branco em formato triangular que fica ao final da escadaria, no qual está escrito: “Homenagem do povo do século XIX ao povo do século XX”; se aproxima e se distancia e depois se volta para a paisagem, na qual o rio corre entre montanhas. Ele diz: “A minha vontade agora é mergulhar para vida. Um mergulho cheio de coragem. A mesma coragem daqueles homens de Acapulco quando pulam daqueles rochedos. Eu não estou em Acapulco. Mas é como se eu estivesse”. Corte seco e surge o mar batendo nas pedras dos rochedos do México. Só após o primeiro salto e mergulho em som ambiente, começa a tocar uma música instrumental mexicana, que consolida o vigor da cena, ao mesmo tempo em que alude a um verdadeiro ‘anúncio de batalha’. Seguem diversos saltos dos mergulhadores de Acapulco que encerram o filme.

Figura 21 – Alguns planos da sequência final. Saltos dos mergulhadores mexicanos.





Fonte: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (Karim Aïnouz, Marcelo Gomes, 2010).

Nessa sequência final, Renato ganha corpo através dos mergulhadores de Acapulco, como expressão de sua vontade de transformar a si mesmo, após um caminho difícil e doloroso. Após um longo sertão de aridez sentimental, o mar é o desafio, o salto para vida, um voltar a viver corajoso.

A imagem do mar, como ressalta Lucia Nagib (2006, p.27), é uma figura acentuada no cinema nacional. Para ela, no cinema da Retomada, houve um percurso de ascensão e queda da utopia marítima, assim como aconteceu no cinema glauberiano, com *Deus e o diabo...*, no período revolucionário do começo dos anos 1960 e *Terra em transe*, com o refluxo pós-golpe civil-militar, respectivamente. Nos anos 1990, o otimismo presente no mar realizado – no sentido de utopia cumprida e já alcançada - de *Corisco e Dadá*, *Baile Perfumado*, *Crede-Mi* (lançadas entre 1996 e 1997), arrefece juntamente com o neoliberalismo, como revelam os filmes de cunho realista, ligados à favela, nos quais a utopia do mar torna-se novamente distante.

Figura 22 – O mar de *Abril despedaçado*.



Fonte: *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001).

Para Nagib, *Abril despedaçado* é um ícone desse distanciamento. Ao contrário do esforço presente na sequência final de *Deus e o diabo...*, na qual uma massa do mar toma

conta da tela ao final da corrida de Manoel⁶⁷ - através de uma câmera que o mostra de cima - o mar de *Abril...*, que tem um horizonte limitador em linha reta, luz fria, e que surge no enredo inexplicavelmente após Tonho caminhar até a praia – revela-se uma expressão nostálgica e individual.

Em *Viajo...*, novamente, o mar ocupa a tela no encerramento do filme. No entanto, as ondas quebram agressivamente nas rochas, diferentemente tanto da linha do horizonte e das ondas que morrem na praia de *Abril despedaçado*, como da massa viva que inunda a tela em *Deus e o diabo*. O mergulho, o mar e os clavadores se tornam a imagem da reestruturação da personagem de José Renato. Não se trata de vislumbrar o mar, observá-lo, mas sim desafiá-lo. O mar e a sequência última de *Viajo...* parece se distanciar da nostalgia e do ressentimento presente durante toda a narrativa, no estado de dormência de José Renato. De maneira que esse final surpreendente, o qual talvez não seja capaz de superar a melancolia da viagem diante do espectador, sugere e insinua – através da música vigorosa e dos saltos impressionantes dos mergulhadores - um ‘voltar a viver’ do sujeito individualista, sem corpo e enclausurado em si mesmo.

Ao se imaginar em Acapulco e ‘ganhar corpo’, através dos clavadistas, o filme sugere que o “corpo não é o corpo individual e biográfico, mas é a carne do mundo” e que “os ideais e os valores não pertencem a um mundo abstrato, mas se materializam e tomam forma nos elementos da vida” (AMORIM, 2012, p.104). Perspectiva essa própria ao cronotopo folclórico que é, assim, vislumbrada, ainda que de forma imaginada - “Eu não estou em Acapulco. Mas é como se eu estivesse” - nessa volta da personagem ao corpo no mundo.

Alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer) significa dizer outro sentido diferente do literal. Como um recurso de leitura e interpretação, ela se abre ao desconhecido e se lança na temporalidade e historicidade, daí o seu aspecto fugaz e consciente do seu movimento provisório⁶⁸. O conhecimento alegórico corresponde, assim, a uma vertigem, não há mais ponto fixo, nem no sujeito nem no objeto da interpretação alegórica em um mundo no qual a mercadoria rege a vida de todos, em que não há mais um sujeito soberano (GAGANEBIN,

⁶⁷ Como já dissemos, nessa sequência final, o mar que toma conta da tela por obra do narrador e da montagem, representa a revolução e o cumprimento da profecia de que o sertão se tornaria mar. A história do filme é a trajetória do vaqueiro Manoel e de Rosa que após a morte do beato, e a falência da salvação pela ‘cruz’, unem-se ao bando de Corisco (braço direito de Lampião, que jura vingar a sua morte), ou ainda, promete a salvação pela ‘espada’. A sequência final é o momento em que Corisco é morto por Antônio das Mortes, o caçador de cangaceiros, e Manoel foge com Rosa. Os dois correm no sertão seco, Rosa cai e fica para trás, mas Manoel continua a corrida até a cena do mar tomar conta da tela.

⁶⁸ Bem diferente do *símbolo*, o seu oposto, que é determinado pela imediaticidade e eternidade. Assim, vale ressaltar, portanto, que apesar de não ser a nossa preocupação aqui, há um extenso debate a respeito da distinção entre o símbolo e a alegoria, desde o romantismo.

2009, p.40). Para Walter Benjamin, a alegoria manifesta tanto essa vertigem, como a necessidade de escapar a ela, permitindo gerar novos significados que possam ir além da aparência, tanto por isso que “a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente” (BENJAMIN, 1984, p. 247). “Pois a visão da transitoriedade das coisas e a preocupação de salvá-las para eternidade estão entre os temas mais fortes da alegoria” (BENJAMIN, 1984, p.246).

Dessa forma, a crítica deve perceber as chamadas vivas do que observa, as possibilidades abertas, ao invés de apenas se deter nas cinzas exauridas, nos significados aparentes. Nesse mesmo sentido, Fredric Jameson (1997) propõe contemporaneamente um reavivamento da interpretação alegórica em seus estudos sobre a pós-modernidade. Isso nos vale, aqui, para definir uma interpretação alegórica de *Viajo...*, em uma abertura de possibilidades de sentidos.

Acreditamos que todo o filme de Aínoz e Marcelo Gomes pode ser considerado uma alegoria do atual estado da *intelligentsia* brasileira. O intelectual que após o fim do regime militar, tornou-se, em sua maioria, burocratizado, individualista e mais preocupado com a vida pessoal, agora, na figura de Renato, volta ao sertão miserável, revelando todo o seu estranhamento em relação ao lugar (e a falta que ali encontra). A imagem de seu Nino e dona Perpétua é emblemática nesse sentido. Renato descreve o casal, quando na verdade, fala de si. O prolongamento da cena e o desconforto podem ser tomados como uma alegoria do rompimento quase completo da maioria dos intelectuais e artistas no país com *os de baixo*, distanciamento este demarcado pela lamparina que faz o movimento de pêndulo, em uma alusão ao tempo que continua a correr. Ou seja, a incongruência social continua a existir, apesar de a *intelligentsia* pessoalizar essa realidade objetiva, saturando-a da voz da primeira pessoa e a tornando uma espécie de sombra opaca, como faz Renato em relação ao sertão.

Apesar de todo estranhamento, o geólogo está ali, enquanto todos não trabalham na repartição em Fortaleza no dia do funcionário público. Isso porque viajou para esquecer Galega, em um percurso de transformação emocional-volitiva. Assim, em nossa interpretação alegórica, o fim do romance amoroso representa a depuração das expectativas frustradas e das ilusões desse período de letargia e dormência de parte da *intelligentsia* brasileira que se, por um lado, é distante do sertão real, ao menos já não está na repartição, ou completamente presa à burocracia, aos interesses pessoais, aos muros das instituições públicas e privadas, ou então afinada inteiramente à indústria cultural. E que, após essa longa jornada,

será capaz de ‘voltar a viver’, imaginar outro espaço/tempo possível, reviver a imagem utópica do mar, hoje mais desafiadora do que nunca.

A imagem do mar apontando para uma saída desse estado de ‘paralisia múltipla’ em que se encontra a maior parcela dos intelectuais e artistas, bem como a libertação da vertigem do sujeito em um mundo ditado pela mercadoria. Vertigem essa evidente em *Viajo...*, como na sequência da feira – em imagens quase oníricas do movimento do comércio, das flores de plástico – que é o ápice do sofrimento de Renato. O que também implica uma redefinição da busca, em ansiar não um ‘lazer’ em sua forma mercantilista, mas a simplicidade e inteireza de uma vida-lazer.

Assim, o amor ruminado por Galega é também a vivência e ruminação da temporalidade esquizóide da pós-modernidade. Esse amor que não passa traz à mesma sensação de um presente que permanece, em um sertão que se repete, que se arrasta. Daí a importância da sequência final. É no sertão, o qual historicamente menciona no cinema nacional os conflitos e desigualdades do país, que se dá o ‘acerto de contas’. E é no mar de Acapulco, no mergulho dos clavadores mexicanos, em um tempo/espaço imaginado por Renato, que se projeta uma temporalidade diferente. O tempo se acelera nos saltos, assim como se desindividualiza.

Os mergulhos ensinam um tempo de *Vir-a-ser* que se distingue radicalmente do *Ser* focado durante toda a viagem, fazendo alusão a uma historicidade necessária, como também indica a frase escrita no monumento - “Homenagem do povo do século XIX ao povo do século XX”.

Certamente, o passado já se foi e, por isso, não pode ser reencontrado “fora do tempo”, numa beleza ideal que a arte teria por tarefa traduzir; mas ele não permanece definitivamente estanque, irremediavelmente dobrado sobre si mesmo; depende da ação presente penetrar sua opacidade e retomar o fio de uma história que havia se exaurido. (GAGNEBIN, 2009, p.89).

É como se *Viajo porque preciso, volto porque te amo* dissesse que é necessário retornar ao sertão, ao que ele representa e significa, para se reencantar, depurar os sentidos e superar as ilusões. Para se reencontrar é preciso ousar perder-se. Labirinto-sertão. Só que ao final desse trajeto repleto de amor e ódio, é também preciso escapar à complacência em relação à ‘queda eterna’ ou ao sonho. É necessário o *despertar* da *ação*, no tempo de um mergulho desafiador. É preciso ‘mergulhar para a vida’.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A concepção de Paulo Emílio (1996) de que o subdesenvolvimento é a própria definição do cinema brasileiro - já que não representava uma etapa ou estágio, mas sim um estado - marcou a historiografia do cinema nacional. A linha do “nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” é o grande traço de um cinema construído às voltas com as dificuldades de se diferenciar ou com a procura de se igualar aos modelos estrangeiros. É esse ‘estado de subdesenvolvimento’ que revela as ‘ideias fora de lugar’ ou a ‘incompetência’ em copiar o cinema estrangeiro, principalmente hollywoodiano. Revela também os conflitos e desafios de ter um mercado interno de hegemonia estrangeira desde o começo do nosso cinema, e, mais do que isso, os embates e as contradições sociais escancaradas pelo Cinema Novo. Portanto, vale ressaltar que a dualidade - de país atrasado e avançado, moderno e arcaico, estrangeiro e nacional, rico e pobre - não é mero recurso utilizado para organizar o pensamento e aferi-lo à realidade, mas corresponde a uma substância que é histórica e que permeia a sociabilidade brasileira, bem como o cinema.

Da dificuldade de afirmação, de dialogar com o público e de concorrer com os filmes estrangeiros provém a concepção de perceber o cinema brasileiro como ciclos fechados em si mesmos, marcado por um eterno fracasso. Um cinema formado por períodos de produção aquecida, alternados por momentos de crise. Se é necessário negar uma concepção de “ciclo” que interdita o passado e o futuro, ao mesmo tempo em que percebe a história do cinema brasileiro de forma pragmática - o que acaba por gerar mitos e idealizações - não se pode, por outro lado, ocultar que no decorrer de sua história ele se deu aos ‘surtos’, com altos e baixos, inconstância que reflete mesmo o seu estado de constituição (ou dificuldade de constituição) interna.

Não é consenso entre os estudiosos se a Retomada é um momento superado ou não. Luiz Zanin Oricchio (2003), por exemplo, situa como o fim (ou epílogo simbólico) da Retomada o filme *Cidade de Deus*, em 2002. “Daqui para a frente é outra coisa, e nenhuma atividade pode ficar se retomando a vida inteira” (ORICCHIO, 2003, p. 24). Alguns seguem o recorte proporcional a uma década, enquanto outros intitulam como pós-retomada a produção subsequente a essa ‘fase’. Acreditamos que essa divergência se deve ao sentido que adquiriu a Retomada, um sentido de *boom* da produção que estava em estado de letargia até então, e devido a certa dificuldade em perceber o cinema nacional como um *processo*.

Hoje, se tomarmos os anos 1990 como referência, percebe-se uma estabilização da produção do cinema nacional e uma consolidação da indústria cinematográfica brasileira,

mas com poucas mudanças em relação às medidas governamentais e sistemas de incentivo. O cinema nacional continua enclausurado em um mercado, que se apóia no cinema americano e no sucesso de grandes produções nacionais, geralmente ligadas a *Globo Filmes*, e não em seu conjunto. Além disso, a interferência das *majors*, a proliferação das salas *multiplex* (com o consequente desaparecimento dos cinemas de rua) e o aumento do preço dos ingressos restringem o cinema às grandes cidades e a espaços sociais mais restritos. Afora que, rodeado de vitrines e lojas nos *shopping centers*, o cinema se torna, definitivamente, um bem de consumo no país. Já em relação às propostas estéticas e estilísticas, persiste a variedade, que atualiza o desafio do estudo das produções recentes, as quais também trazem em si a marca do tempo atual e não estão isentas das contradições que fizeram parte da constituição do nosso cinema.

Acreditamos que “o cinema a partir do Nordeste”, o qual apresenta um esquema colaborativo de produção, conhecido como *brodagem*, e tem uma perspectiva de criação estética mais ligada ao ‘cinema arte’, cumpre uma função determinante nesse contexto da indústria cultural do país. São cineastas (e colaboradores) que, apesar de se inserirem no mercado e na lógica das leis de incentivo, buscam um cinema autoral crítico e renovador esteticamente, tornando-se uma fonte profícua para pensar o Brasil contemporâneo e o lugar que ocupamos no atual estágio do capitalismo mundial.

É a esse cinema que os filmes de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz estão filiados. Ao reavivar o sertão - agora mais intimista, mais poético e sem um caráter de imposição de uma consciência nacional -, os longas analisados nesta pesquisa também o definiram contemporaneamente como um espaço simbólico de resistência na pós-modernidade. Ao mesmo tempo que *O Céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* mergulham no cronotopo pós-moderno, também esboçam uma superação. Isso tudo recorrendo a uma linguagem própria, condensando singularmente formas mais antigas de representação, que se encontram refratadas em ambos os filmes, como é o caso do realismo e da busca de uma integridade do sujeito, ainda que assinalando a sua fragmentação.

A abertura de possibilidades realizadas nessas produções está sintetizada, sobretudo, nas sequências finais de ambos os filmes: na materialidade da partida de Suely para Porto Alegre, em busca de um ‘outro’ espaço – o *Céu de Suely* – e nos saltos dos clavadores mexicanos em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*. Nestas últimas cenas, além do acionamento do índice espacial como libertação e afirmação das personagens, também é acionado o índice temporal, no ônibus de Suely que desaparece na estrada e na velocidade dos saltos realizados pelos clavadistas no mar do México. O *Ser*, como determinante social da atualidade, dá lugar ao *Vir a ser*. Assim, ao mesmo tempo que os

filmes fazem explodir os escombros da sociedade atual, aclimatados no tempo/espaço nacional, do sertão – a lógica do consumo, a construção dos corpos produtivos, a opressão de gênero, a privatização da *intelligentsia*, a insegurança econômica, isolamento sentimental e a fragmentação desses tempos – também contém em si um impulso subjacente.

De acordo com Fredric Jameson (1997), não temos ainda o equipamento perceptivo necessário para enfrentar as formas do tempo e espaço pós-modernos. No entanto, para ele, não podemos voltar a práticas estéticas elaboradas com base em situações históricas e dilemas que não são mais os nossos. Tanto por isso, não podemos reviver uma consciência nacional, um espaço nacional mais antigo e transparente, como à época do Cinema Novo, mas sim criar formas radicalmente novas de uma cultura política e pedagógica que “busque dotar o sujeito individual de um sentido mais aguçado de seu lugar no sistema global” (JAMESON, 1997, p.79).

Isso nos permitirá compreender novamente “nosso posicionamento como sujeitos individuais e coletivos e recuperar nossa capacidade de agir e lutar, que está, hoje, neutralizada pela nossa confusão espacial e social” (JAMESON, 1997, p.79). E é nesse sentido que o passado do nosso cinema moderno deve ocupar seu *lugar necessário* no presente, na sua potência crítica e afirmativa. Pois é preciso reaver o tom de resistência em um momento de perigo, em que se nota a amistosa convivência da ficção com o mercado. O passado surge, assim, como lampejo necessário de transformação e traz em si, como definiu Walter Benjamin, uma exigência, a de que os vencidos assumam a sua posição de protagonistas de modo que não haverá redenção ou perdão para a geração presente se a história dos fracassados, das vítimas da história, não for contada (LÖWY, 2005, p.52).

Acreditamos que os filmes de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes – e vale ressaltar que há uma safra promissora dessa produção a partir do Nordeste –, buscam propor novas formas estéticas para responder aos desafios da atualidade. *O Céu de Suely* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* empreendem um *mapeamento cognitivo* - termo utilizado por Fredric Jameson (1997, p.76) para definir a estética de uma nova (e hipotética) forma cultural, que responda aos novos desafios da pós-modernidade - pelo sertão contemporâneo, levantando os problemas do espaço como sua questão organizativa fundamental e discutindo, assim, o sentido da temporalidade no cronotopo pós-moderno. Mapeamento este que envolve a reconquista de uma noção de temporalidade histórica e de um sentido de localização do sujeito individual na realidade social contemporânea do país – o sertão – na qual persiste a desigualdade (histórica, regional, econômica) em tempos de globalização e homogeneização do capital.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. A arte é alegre?. **Noten zur Literatur**. Gesammelte Schriften 11. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, p.599-606. Disponível em: <<http://adorno.planetaclix.pt/tadorno6.htm>>. Acessado em: 5 nov. 2013.

_____; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento** – fragmentos filosóficos, 1947. Disponível em: <www.nre.seed.pr.gov.br/umuarama/arquivos/File/educ_esp/fil_dialetica_esclarec.pdf>. Acessado em: 7 dez. 2013.

ALAMBERT, Francisco. Arte como mercadoria. Apêndice. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007, p.409-411.

ALMEIDA, Ronaldo de. Religião em transição. In:____; MARTINS, Carlos Benedito; DUARTE, Luiz Fernando Dias. **Horizontes das ciências sociais no Brasil: antropologia**. São Paulo: ANPOCS, 2010, p. 382.

AMANCIO, Tunico. **Artes e manhas da Embrafilme: Cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)**. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (org.). **Bakhtin: outros conceitos**. 2 ed. São Paulo: Contexto: 2012.

ARAÚJO, Beatriz Braga Mateus. Crítica de Kléber Mendonça Filho incomoda executivo da gigante Globo Filmes. **Jornal do Commercio**. 22 fev. 2013. Disponível em: <<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/cinema/noticia/2013/02/22/critica-de-kleber-mendonca-filho-incomoda-executivo-da-gigante-globo-filmes-74261.php>>. Acessado em: 23 de out. 2013.

ARAÚJO, Luciana Corrêa de. A crítica de cinema, a chegada do som e o futuro do cinema. **Olhar**/Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos. Ano 10/11. Números 17,18,19. São Carlos: UFSCar, 2008.

ARTHUSO, Raul. Jean-Claude Bernardet e as comédias. **Cinética** – cinema e crítica. 16 jul. 2013. Disponível em: <<http://revistacinetica.com.br/home/jean-claude-bernadet-e-as-comedias/>>. Acessado em: 20 out. 2013.

AUTRAN, Arthur. A noção de “ciclo regional” na historiografia do cinema brasileiro. **ALCEU**, vol. 10, n.20, Jan/Jun, 2010a.

_____. Ilusões, dúvidas e desenganos: a Vera Cruz e o Cinema Independente frente à questão da indústria. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (org.). **Retomando a questão da Indústria Cinematográfica Brasileira**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009, p. 45 – 57.

_____. O pensamento industrial cinematográfico brasileiro: ontem e hoje. In: MELEIRO, Alessandra. (org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010b.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. Formas de tempo e de Cronotopo no Romance (Ensaio de poética histórica). In: _____. **Questões de Literatura e de Estética: a Teoria do Romance**. 5 ed. São Paulo: Editora Hucitec Annablume, 2002.

BENJAMIN, Walter. Alegoria e drama barroco. In: _____. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENSAÏD, Daniel. **Os irredutíveis: teoremas da resistência para o tempo presente**. São Paulo: Boitempo, 2008.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. **ALCEU**, v.8, n.15, jul./dez, 2007a, p. 242-255.

_____. Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. In: MACHADO, Arlindo (org.). **Made in Brasil: três décadas do vídeo brasileiro**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2007b, p. 111-128.

BERNARDET, Jean-Claude. Blog do Jean-Claude. **UOL**. Disponível em: <<http://jcbernetet.blog.uol.com.br/>>. Acessado em: 20 nov. 2013.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 3ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. Os jovens paulistas. In: BERNARDET, Jean-Claude; PEREIRA, Miguel; XAVIER, Ismail. **O desafio do cinema: a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BEZERRA, Julio. Os porquês do sucesso de “Tropa de Elite 2”. **Revista de Cinema**, 16 out. 2011. Disponível em: <www.revistadecinema.uol.com.br/index.php/2011/10/os-porques-do-sucesso-de-tropa-de-elite-2/>. Acessado em: 5 nov. 2013.

BOSI, Alfredo. Colônia, Culto e Cultura. In: _____. **Dialética da Colonização**. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. Efeitos de lugar. In: _____. **A miséria do mundo**. 5 ed. Petropolis, RJ: Vozes, 1997.

BRAGANÇA, Felipe. Carta de Iguatu. **Revista Contracampo**, 2005. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/77/iguatu.htm>>. Acessado em: 5 dez. 2013.

BRANDÃO, Alessandra. Viagens, passagens, errâncias: notas sobre certo cinema latino-americano na virada do século XXI. **Revista Brasileira de estudos de cinema e audiovisual (Rebeca)**, ano 1, número 1, 2012, p. 72 – 98. Disponível em: <http://www.socine.org.br/rebeca/pdf/rebeca_1_3.pdf>. Acessado em: 20 dez. 2013.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAETANO, Maria do Rosário. Cinema brasileiro (1990-2002): da crise dos anos Collor à retomada. **ALCEU**, v.8, n.15, p. 196 – 216. Jul/dez. 2007.

CAMARGO, Rodrigo Albuquerque. Políticas públicas audiovisuais. **Pré-Univesp**, número 31, maio de 2013. Disponível em: <www.univesp.ensinosuperior.sp.gov.br/preunivesp/4957/pol-ticas-p-blicas-audiovisuais.html>. Acessado em: 5 dez. 2013.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CEVASCO, Maria Elisa. Prefácio. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

COSTA, Fabiano. Brasil indica ‘O som ao redor’ para tentar vaga no Oscar 2014. **G1**. 20 set. 2013. Disponível em: <www.g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2013/09/brasil-indica-o-som-ao-redor-para-tentar-vaga-no-oscar.html>. Acessado em: 5 nov. 2013.

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIAS, Marcia Tosta. Indústria Cultural. In: WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. **Crítica Marxista**, n. 2, 1995, p. 53-68. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/sumario.php?id_revista=2&numero_revista=2>. Acessado em: 05 out. 2013.

FIGUERÔA, Alexandre. Ciclo do Recife. **Revista Continente Online**. Abril de 2001. Disponível em: <<http://www.revistacontinente.com.br/index.php/component/content/article/142.html>>. Acessado em: 22. Jun. 2013.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: nascimento da prisão**. Petrópolis, Ed. Vozes, Rio de Janeiro, 1987.

FREDERICO, Celso. **Lukàcs: um clássico do século XX**. São Paulo: Moderna, 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Resistir às sereias. In: SOCHA, Eduardo (org.). **Escola de Frankfurt**: uma introdução às obras de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse (Dossiê CULT). São Paulo: Editora Bregantini, 2008, pp.16-18.

GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J. C. **O nacional e o popular na cultura brasileira - Cinema**: repercussões em caixa de eco ideológica. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GATTI, André Piero. **Cinema brasileiro em ritmo de indústria**. Equipe técnica de Cinema – Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo. São Paulo, 1999.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HAMBURGER, Esther. Violência e pobreza no cinema brasileiro recente: reflexões sobre a idéia de espetáculo. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 78, jul. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010133002007000200011&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 3.Agosto. 2013.

HANSEN, Miriam Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 405-450.

_____. Perspectivas descentradas. Prefácio. In: KRACAUER, Siegfried. **O ornamento da massa**: ensaios. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado; Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: Uma Pesquisa sobre as origens da Mudança Cultural. 20 ed. Edições Loyola, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. 10. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

HULLOT-KENTOR, Robert. Em que sentido exatamente a indústria cultural não mais existe. In: DURÃO, Fabio Akcelrud; ZUIN, Antônio; VAZ, Alexandre Fernandez (org.). **A indústria cultural hoje**. São Paulo: Boitempo, 2008.

IKEDA, Marcelo Gil. **O modelo das leis de incentivo fiscal e as políticas públicas cinematográficas a partir da década de noventa**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal Fluminense. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. 2011.

JAMESON, Frederic. A interpretação. In:_____. **O inconsciente político**: a leitura como ato socialmente simbólico. Trad. Valter Lellis Siqueira. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1992.

_____. A lógica cultural do capitalismo tardio. In:_____. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2 ed. São Paulo: Editora Ática, 1997, p. 27-79.

_____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos – CEBRAP**, São Paulo, n.12, p. 16-26, jun. 1985.

_____. Reificação e utopia na cultura de massa. Tradução de João Roberto Martins Filho. **Crítica Marxista**, n.1, 1994, p. 1-25. Disponível em: <http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo43artigoCM_1.2.pdf>. Acessado em: 05 nov. 2013.

JOHNSON, Randal. Ascensão e queda do cinema brasileiro, 1960-1990. **Revista USP**, São Paulo, n.19, set.out.nov, 1993, p. 31-49.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

KRACAUER, Siegfried. O mundo de calicó. In: _____. **O ornamento da massa: ensaios**. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado; Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009a, p.303-310.

_____. O ornamento da massa. In: _____. **O ornamento da massa: ensaios**. Tradução de Carlos Eduardo Jordão Machado; Marlene Holzhausen. São Paulo: Cosac Naify, 2009b, p. 91-103.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LÖWY, Michael. Marxismo e romantismo revolucionário. In:_____. **Romantismo e messianismo: ensaio sobre Lukács e Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990.

_____. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCCA, Luiz Gonzaga. Mercado exibidor brasileiro: do monopólio ao pluripólio. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MALAFAIA, Wolney Vianna. O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984). In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D’Assunção (orgs.). **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. 3. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

MARIA, Cristiane Toledo. O uso do melodrama na forma cinematográfica de Ken Loach. Cristiane Toledo Maria. **Crítica Cultural**, v. 7, n. 1. Santa Catarina, jan./jun. 2012, pp. 169-179. Disponível em: <http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/957/pdf_47>. Acessado em: 20 dez. 2013.

MARSON, Melina Izar. **Cinema e Políticas de Estado: da Embrafilme à Ancine**. São Paulo: Escrituras Editora, 2009.

MARTIN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

MARTINS, Carlos José. A vida dos corpos e das populações como objeto de uma biopolítica na obra de Michel Foucault. In: **O Legado de Foucault**. São Paulo: Editora Unesp, 2006, p. 177-198.

MARTINS, Lucas de Toledo. **Poesia e automatismo em conflito**: um estudo sobre a fotografia e seus sentidos a partir de uma interpretação crítica do Prêmio Esso de Fotojornalismo. 2012. 230f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2013.

MARTINS, Luciano. A gênese de uma *intelligentsia*: os intelectuais e a política no Brasil (1920 a 1940). **Rev. Bras. de Ciências Sociais**. n. 4, vol. 2, Anpocs. Jun.1987.

MARX, Karl. **Contribuição à crítica da economia política**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 11, p. 1-14, julho/dezembro, 2004.

MATOS, Renata de Freitas; VASCONCELOS, Eduardo Henrique Barbosa de. Do prenúncio ao recomeço: a História do Cinema Brasileiro no início e no final do século XX. **Oficina do Historiador**, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 5, n.1, jan./jun. 2012, p. 113-127.

MATTA, João Paulo Rodrigues. Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição. In: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MENA, Fernanda. No quintal de Kléber Mendonça Filho. **Folha de S.Paulo**. Ilustríssima. 7 fev. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/1231445-no-quintal-de-kleber-mendonca-filho.shtml>>. Acessado em: 20 out. 2013.

MENDES, Adilson (org.). **Ismail Xavier - Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

MENEZES, Paulo Roberto Arruda de. A questão do herói-sujeito em cabra marcado para morrer, filme de Eduardo Coutinho. **Tempo Social**; Rev. Sociol. USP, S. Paulo, 6(1-2): 107-126, 1994.

MONTELEONE, Joana. A Hollywood de Pernambuco. **Pesquisa FAPESP**. Edição 100 - Junho de 2004. Disponível em: <<http://revistapesquisa.fapesp.br/2004/06/01/a-hollywood-de-pernambuco/>>. Acesso em: 20. Jun. 2013.

MONTENEGRO, Antônio Torres. Cabra marcado para morrer entre a memória e a História. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (orgs.). **A História vai ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001. p. 179-192.

MORAIS, Julierme. A Historiografia Clássica do Cinema Nacional e a Bela Época do Cinema Brasileiro: a influência de Paulo Emílio Salles Gomes. **Fênix** – Revista de História e Estudos Culturais, v. 7, ano VII, nº 3. Setembro/ Outubro/ Novembro/ Dezembro de 2010.

Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Artigo_07_Julierme_Morais.pdf>. Acesso: 20. Jun. 2013.

MÜLLER, Adalberto. Cinema (de) novo, estrada, sertão: notas para (se) pensar Cinema, aspirinas e urubus. **Revista LOGOS 24**: cinema, imagens e imaginário. Ano 13. 1º semestre 2006. Disponível em: <http://www.logos.uerj.br/PDFS/24/2_adalberto.pdf>. Acessado em: 27 maio. 2012.

NAGIB, Lucia. **A utopia no cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. O cinema da retomada. In: Vilaron, André Botelho et alii (orgs.). **Cinema Brasileiro Contemporâneo**. Brasília: Athalaia Gráfica: Ministério das Relações Exteriores, 2005, p.36-41.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

_____; VILLAÇA, Mariana Martins. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 18, n. 35, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003&lng=en&nrm=iso>. Acessado em: 17. Jun. 2013.

NEVES, David E. **Cinema novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

NOGUEIRA, Amanda Mansur Custódio. **O novo ciclo de cinema em Pernambuco: a questão do estilo**. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco. CAC. Comunicação, 2009.

OLIVEIRA, Francisco de. **Crítica da razão dualista; O ornitorrinco**. São Paulo: Boitempo, 2008.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OTTONE, Giovanni. O renascimento do cinema brasileiro nos anos 1990. **ALCEU**, v.8, n.15, jul./dez, 2007, p. 271 – 296.

PELLEGRINI, Tânia. **Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações. In: AGUIAR, Flávio. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. SENAC: Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-35.

_____. Novo Cinema Brasileiro. **Comunicação & Educação**. São Paulo, v.5, n.14, jan./abr. 1999, p. 89-96. Disponível em: <<http://www.revistas.univerciencia.org/index.php/comeduc/article/viewArticle/4419>>. Acessado em: 10. Jul. 2013.

_____. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**. Porto Alegre, v. 42, n. 4, 2007, p. 137-155. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>>. Acessado em: 5 nov. 2013.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Brasília. Jun. 2006. Disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/Textos/O_cinema_brasileiro_face_a_censura.pdf>. Acessado em: 15. Jul. 2013.

PRYSTHON, Angela. A Terra em Transe: o cosmopolitismo às avessas do cinema novo. **Galáxia**, São Paulo, v. 2, n. 4, 2002, p. 159-175. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1282>>. Acessado em: 28. Jun. 2013.

_____; RAMALHO, Fábio. Do sertão às microterritorialidades: transfigurações estéticas e fragmentações políticas. **XI Congresso da ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo, USP. 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/033/FABIO_RAMALHO.pdf>. Acessado em: 15 de nov. 2013.

QUERIDO, Fabio Mascaro. O colapso da modernização periférica: a fratura brasileira do capitalismo mundial. **Revista Aurora**. Marília, ano IV, n. 6, ag. 2010, p.79-88. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/QUERIDO.pdf>>. Acessado em: 7 de março. 2013.

RAMOS, Alcides Freire. Terra em Transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 3, ano 3, n.2. Abril/ Maio/ Junho, 2006.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. Intelectuais e romantismo revolucionário. **São Paulo em Perspectiva**, vol.15, n.2, 2001, pp.13-19. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200003>. Acessado em: 11 de março. 2012.

ROSSINI, Miriam de Souza. Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, FAMECOS/PUCRS, n. 10. Nov. 2003.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. 19 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUBBO, Deni Irineu A. Intelectuais, “Romantismo revolucionário” e Cultura engajada no Brasil. **Revista Aurora**, Marília, ano II, n.3, dez. 2008, pp.110-119. Disponível em:

<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/aurora_n3_misclanea_08.pdf>. Acessado em: 27 maio. 2013.

RUBIN, Gayle. **O Tráfico de Mulheres**: notas sobre a economia política do sexo. Recife: SOS corpo, Mimeo, 1993.

_____. Pensando o sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade. **Cadernos Pagu**, nº. 21, 2003. Disponível em: <<http://www.miriamgrossi.cfh.prof.ufsc.br/pdf/gaylerubin.pdf>>. Acessado em: 21 dez. 2013.

SARAIVA, Leandro. O céu de Suely, ao rés-do-chão. **Retrato do Brasil**, ano 1, n. 4. Belo Horizonte, MG: Editora manifesto, dez/2006, p.42-45.

SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: _____. **Ao vencedor as batatas**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

_____. Cultura e política, 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

_____. Nunca fomos tão engajados. In: _____. **Seqüências brasileiras**: ensaios. São Paulo: companhia das Letras, 1999.

SELLIGMANN-SILVA, Márcio. Crítica e rememoração. In: SOCHA, Eduardo (org.). **Escola de Frankfurt**: uma introdução às obras de Theodor Adorno, Walter Benjamin, Herbert Marcuse (Dossiê CULT). São Paulo: Editora Bregantini, 2008, p.10-14.

SIMIS, Anita. Cinema e política cultural durante a ditadura e a democracia. **V ENLEPICC** Encontro Latino de Economia Política da informação, Comunicação e Cultura. Salvador, Faculdade Social da Bahia, 9-11 de Nov, 2005.

_____. **Estado e cinema no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Annablume: Fapesp: Itaú Cultural, 2008.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, vol.11, n 2, out, 2005, p. 577-591.

SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org.). **A História vai ao cinema**. 3 ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 179-192.

SOUZA, Miliandre Garcia de. **Do Arena ao CPC**: o debate em torno da arte engajada no Brasil (1959-1964). Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Paraná. Curso de Pós-Graduação em História Curitiba. Curitiba, 2002.

SWAIN, Tânia Navarro. A invenção do corpo feminino ou “a hora e a vez do nomadismo identitário?”. **Textos de História**, vol 8, n1/2, 2000, p.47 – 84.

_____. Banalizar e naturalizar a prostituição: violência social e histórica. **Unimontes Científica**. Montes Claros, v. 6, n.2, jul/dez, 2004. Disponível em: <<http://www.ruc.unimontes.br/index.php/unicientifica/article/viewFile/118/115>>. Acessado em 26 dez. 2013.

TELES, Gilberto Mendonça. O Lu(g)ar dos sertões. In: FERNANDES, Rinaldo de (org). **O Clarim e a oração: Cem anos de *Os Sertões***. São Paulo: Geração Editorial, 2002, p. 263-302.

THOMPSON, Edward P. Tempo, disciplina de trabalho e o capitalismo industrial. In: ____. **Costumes em comum**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

THOMPSON, John B. Ideologia nas sociedades modernas. In: _____. **Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1995.

TOLENTINO, Célia Aparecida Ferreira. **A dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro: um estudo sobre o rural no cinema brasileiro**. Tese (doutorado). Universidade Estadual de Campinas. Departamento de Sociologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 1997.

VAINFAS, Ronaldo. Carlota: caricatura da História. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org.). **A História vai ao cinema**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 227-235.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VELOSO, Caetano. Transe. In: _____. **Verdade Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VIEIRA, João Luiz. Chanchada e a estética do lixo. **Revista Contracampo**, n.05, 2000, p.169-182. Disponível em: <
<http://www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/view/459>>. Acessado em: 22 nov. 2013.

_____. Industrialização e cinema de estúdio no Brasil: a ‘fábrica’. In: GATTI, André Piero; FREIRE, Rafael de Luna (org.). **Retomando a questão da Indústria Cinematográfica Brasileira**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009, p. 34-44.

WILLIAMS, Raymond. Estrutura de sentimento. In: _____. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. Humanizadores do inevitável. **ALCEU**, v.8, n.15, jul/dez 2007, p.256-270.

_____. Microcosmo em celulóide: o sertão do buriti e ‘dos gerais’, ou o sertão das ‘vidas secas’?. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, jan. 2002.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____; SARAIVA, Leandro. Um novo ciclo (Cultura/Cinema). **Retrato do Brasil**, 2 ed. rev. Belo Horizonte, MG: Editora manifesto, 2007, p. 221-230.

Ficha técnica dos filmes analisados

O Céu de Suely

Brasil/ França/ Alemanha/ Portugal, 2006

Direção: Karim Aïnouz 136

Produção: Walter Salles, Mauricio Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Häberle e Peter Rommel

Produtores Associados: Christian Baute e Luís Galvão Teles

Produção Executiva: João Vieira Jr.

Co-Produção: Fado Filmes

Argumento: Simone Lima, Karim Aïnouz e Maurício Zacharias

Roteiro: Karim Aïnouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias

Fotografia: Walter Carvalho A. B. C.

Direção de Arte e Figurino: Marcos Pedroso

Preparação de Elenco: Fátima Toledo

Montagem: Isabela Monteiro de Castro e Tina Baz Le Gal

Direção de Produção: Dedete Parente Costa

Maquiagem e Cabelo: Marcos Freire

Som Direto: Leandro Lima

Edição de Som: Waldir Xavier

Mixagem: Branko Neskov A. C. S.

Música: Berna Ceppas e Kamal Kassin

Cor, 35mm, 88 min

Elenco: Hermila Guedes (Hermila Guedes), Georgina Castro (Georgina Jéssica), Maria Menezes (Maria), Zezita Matos (avó), João Miguel (João), Mateus Alves (mateuzinho), Thaylita Feitosa, Marcélia Cartaxo, Thales Valério, Claudio Jaborandy, Ana Marlene, Flávio Bauraqui, Rodrigo Riszla.

Participações Especiais: Marcélia Cartaxo e Flávio Bauraqui

Viajo porque preciso, volto porque te amo

Brasil, 2010

Direção: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz

Produção: Daniela Capelato e João Vieira Jr.

Produtores Associados: Link Digital e Karen Harley

Produção Executiva: Livia de Melo e Nara Aragão

Co-Produção: Caio Gullani, Fabiano Gullani, Ofir Figueiredo e Chico Ribeiro

Roteiro: Marcelo Gomes e Karim Aïnouz

Fotografia: Heloisa Passos

Montagem: Karen Harley

Direção de Produção: Juliana Carapeba e Germana Pereira

Trilha sonora: Chambaril

Edição de Som: Waldir Xavier

Mixagem: Ricardo Cutz

Cor, 35mm/16mm/Super-8/vídeo digital, 75 min

Elenco: Irandhir Santos (José Renato)