

Uma análise sócio-histórica do “instante” cinemanovista

Wendell Marcel Alves da Costa*

Resumo

Apresentamos, neste artigo, uma análise dos efeitos sociais, históricos e estéticos do movimento cinematográfico Cinema Novo no Brasil da década de 1960. Com isso, discutimos o contexto sócio-histórico do “instante” cinemanovista, a fim de atualizar o debate acerca da importância política e cultural que são os anos 1960 para a cinematografia brasileira. Concluímos o artigo mostrando como o potencial estético do Cinema Novo urbano pode ser considerado um elemento de permanência na elaboração de olhares fílmicos sobre a cidade brasileira nas obras da atualidade.

Palavras-chave: Cinema Novo; permanência; estética.

Un análisis sócio-histórico del “instante” cinemanovista

Resumen:

En este artículo se presenta un análisis de los efectos sociales, históricos y estéticos del movimiento cinematográfico Cinema Novo en Brasil de la década de 1960. Con eso, discutimos el contexto socio-histórico del “instante” cinemanovista a fin de actualizar el debate acerca de la importancia política y cultural que son los años 1960 para la cinematografía brasileña. Concluimos el artículo mostrando cómo el potencial estético del Cinema Novo urbano puede ser considerado como un elemento de permanencia en la elaboración de miradas fílmicas sobre la ciudad brasileña en las obras de la actualidad.

Palabras-clave: Cine Nuevo; análisis; estética.

*Doutorando em Sociologia pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP). Mestre em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Cientista Social pela UFRN. Sócio da Sociedade Brasileira de Sociologia, Associação Brasileira de Antropologia e Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Integrante do Grupo de Pesquisa Linguagens da Cena: imagem, cultura e representação (CNPq). Bolsista do CNPq. marcell.wendell@hotmail.com.

Introdução

O objetivo deste trabalho é discutir o contexto estético em que foram produzidos os filmes do movimento cinematográfico Cinema Novo brasileiro. A proposta é considerar o período como um “instante” potente para a cultura e a política no Brasil. Levantamos a hipótese de que o “instante” da década de 1960 construiu um lugar de referência de luta e resistência no âmbito da estética cinematográfica, quando os cineastas envolvidos e criadores do Cinema Novo se propuseram a pensar os dilemas e paradoxos do Brasil, como a busca por uma identidade, o reconhecimento do racismo estrutural e a desigualdade social que acompanha a constituição histórica, por vieses literários, fílmicos, musicais e das artes plásticas.

É desse modo que desenvolvemos uma análise sócio-histórica do Cinema Novo com o propósito de identificar elementos enraizados na cultura e na sociedade. Enfatizamos que mesmo a produção cinemanovista, apesar das diferenças temáticas dos filmes, é carregada pelos dilemas e paradigmas da constituição do povo brasileiro (RIBEIRO, 1995). Por meio da contextualização dos discursos e das imagens fílmicas, desvendamos, nos filmes do Cinema Novo, o elemento da permanência, presente nas formas temáticas cinematográficas do cinema brasileiro contemporâneo, que trata da cidade em transformação e reprodução das desigualdades sociais. Existem modelos de representação fílmicos que estão arraigados nas formas de pensar e fabricar filmes, movidos por todo um arsenal imaginário de acontecimentos, pensamentos e símbolos. Nosso entendimento de representação fílmica refere-se ao modelo de reprodução e construção da realidade, por meio de imagens que espelham pensamentos e acontecimentos da sociedade, cria imagens e pensamentos da realidade social por códigos, alegorias e mitos remodelados nas narrativas fílmicas.

Desse modo, o artigo apresenta uma análise sócio-histórica do “instante” cinemanovista, as rupturas e cadências do movimento para se estabelecer enquanto modelo de realidades sociais, por alegorias e imaginários sociais fabricados nas imagens fílmicas. Partindo dos discursos fílmicos, pode-se verificar uma permanência, mesmo que nas entrelinhas dos discursos, na abordagem temática – e subtemáticas – das questões sociais, políticas e culturais na cultura brasileira contemporânea.

O “instante”, a estética e a política

Compreendemos os filmes do Cinema Novo como moldes expressivos de reivindicação social. Sobretudo os filmes do movimento espelham tentativas de conceber um olhar estético relativo às conjunturas estruturais da cultura brasileira no período pertencente a 1950 e meados de 1980. Qual a contribuição dos filmes brasileiros do Cinema Novo para o acometimento

da deliberação política no período conhecido por perseguições dos direitos civis? A trajetória biográfica dos autores envolvidos no movimento é decisiva para a constituição de espaços de desconstrução de discursos de poder e dominação, e a procura pelo resgate das memórias sociais e o fortalecimento das bases étnicas no ambiente cultural e histórico.

Como momento histórico, o período da década de 1960, no Brasil e em outros países que vivenciaram estados de intensa repressão por regimes militares, significou a irrupção de uma situação inesgotável, pois era a mais completa referência aos estatutos essenciais da democracia. Não por menos a intelectualidade do período era formada por jovens de classe média e proletários-trabalhadores, ansiosos por estupor democrático, movidos pelas leituras de Étienne de La Boétie, Rousseau e Goethe, pensadores da teoria da liberdade política.

O “instante” da década de 1960 do século XX culmina no Maio de 68. No período, as deliberações políticas eram diversificadas. Regimes democráticos remediados por atos institucionais, quadro político obscurecido por figuras ideologicamente representativas de sistemas baseados em alusão à média burguesia, violência e medo consistentes nas instituições militares configuraram, como bem demonstrou o cineasta Silvio Tendler, em *Utopia e Barbárie* (2010), que a história da luta de classes e dos regimes democráticos acompanharam a sensação de utopia por um ideal de realidade, e a barbárie calculada por Estados repressores do direito inalienável à liberdade na América Latina dos anos 1960.

Na esteira do campo da antropologia do nome, a tipologia “instante” para a década de 1960 designa o período que compreende o auge e o declínio numeral das produções do Cinema Novo. O significante “instante” possui potencialidade descritiva nos inúmeros mecanismos de confecção da realidade: meios de comunicação – e indústria cultural –, política, estética, educação, família e Estado, religião e trabalho. Para nos referirmos ao nome “instante” buscamos “romper com a abordagem cientificista e positivista”, com o objetivo de “apreender singularidades subjetivas” (LAZARUS, 2017, p. 7) que a imagem fílmica reserva em seu acervo simbólico.

A intuição deste “instante” circunscreve a racionalidade imaginativa da demarcação histórica sobre um evento sociopolítico (BACHELARD, 2010), sendo possível desenvolver, no sentido de categoria de análise, as racionalidades das sensações no tempo e espaço legítimos do acontecimento, tanto psicológicas tanto sociais quanto miméticas. Valendo da prescrição da imaginação sociológica sobre formas, tipos e categorias pregadas em contextos de atualização do pensamento científico moderno (MILLS, 1980), descrevemos como que as imagens fílmicas dialogam com a representação histórica da década de 1960 por meio dos filmes do Cinema Novo.

Os filmes do Cinema Novo herdaram do Neorrealismo italiano dos anos 40. O trabalho nos “tempos mortos”, a preocupação com as questões sociopolíticas, o discurso sobre as classes sociais, a inquietação com o sentido, o olhar, os gestos, a luz, o tempo e o espaço aparentam, em certo ponto, concluir a proximidade do primeiro movimento do Cinema Novo brasileiro com

Umberto D (Vittorio de Sica, 1952), já no último suspiro do movimento italiano, e a obra *Roma, Cidade Aberta* (Roberto Rossellini, 1945), no auge do movimento. No Brasil, dez anos depois do impacto da obra de Rossellini, o cineasta Nelson Pereira dos Santos lança *Rio, 40 Graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955), que aborda a emergência de discussões sobre as questões sociais do país, representando na chapa fílmica os elementos marcantes da cultura brasileira. Nelson Pereira dos Santos desenvolve análise sobre a desigualdade social e a questão da raça no Rio de Janeiro, sendo um painel para compreender a conjuntura da sociedade brasileira. De fato, a utopia dos “50 anos em 5” seria mais difícil do que se imaginava. Em 1962, o diretor atesta este fato com a transcrição fílmica de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1962), da obra literária de Graciliano Ramos, uma das películas canônicas do movimento Cinema Novo.

Todavia, Glauber Rocha, no começo da década de 1960, também volta-se para o nordeste. Tendo em mente a mensagem de *Vidas Secas*, ornamenta em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) os mitos através das alegorias do subdesenvolvimento, retratando os elementos centrais do que chamaria, no ano seguinte, de “estética da fome”, no seu discurso politicamente engajado na conferência de Gênova. As alegorias mitológicas permitiram encenar “um modelo lógico, uma representação explicativa, dos quais não exigimos a existência real” (TODOROV, 2014, p. 46).

A presença da violência nos filmes deste momento do Cinema Novo intercalou na estética cinematográfica elementos que se tornaram centrais nos filmes seguintes ao Movimento, pois buscava-se a realização de temáticas sociais envolvidas com os processos de colonização simbólica do povo latino-americano. Esta presença produziu o efeito de repensar o olhar da e para a América Latina, invertendo a violência antes física para redescobrir o lugar da opressão por meio da transgressão dos espaços de representação. Ou seja, a cidade e a transgressão desse ambiente como violência e negação à paralisia social atribuída aos aparelhos ideológicos do Estado.

Os filmes do Cinema Novo comumente transcreviam obras literárias de grandes autores da literatura brasileira.¹ Como mostra a Figura 1, existia, em certo ponto, o interesse em dirigir-se de forma audiovisual sob as imagens imaginadas construídas nas narrativas alegóricas literárias. Esta transcrição de alguma maneira sinaliza o comprometimento dos cineastas do movimento Cinema Novo com a busca pelo ideal cultural, uma intuição simbólica sobre os pilares étnicos e culturais. Por ideal cultural quero dizer as formas de se buscar um sentido para o todo cultural por meio das figuras marcantes do tecido simbólico que desenha os costumes das pessoas, como as roupas, os adereços, as armas, as canções, a presença do mar e do sertão em suas vidas.

¹ Ex: São Bernardo (Leon Hirszman, 1971), da obra de Graciliano Ramos; A Falecida (Leon Hirszman, 1965), da obra de Nelson Rodrigues; A Opinião Pública (Arnaldo Jabor, 1967), da obra de Carlos Drummond de Andrade; O Padre e a Moça (Joaquim Pedro de Andrade, 1965), da obra de Carlos Drummond de Andrade.

Figura 1 – Frames dos filmes *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *Os Fuzis*.



Fonte: Sino Filmes, Copacabana Filmes e Copacabana Filmes.

Para Todorov (2014, p. 12):

Poderíamos dizer a uns e a outros que se a literatura não nos ensinasse alguma coisa essencial sobre a condição humana, não nos preocuparíamos em retomar, por vezes, textos antigos de dois mil anos; e que se a verdade literária não se deixa reduzir aos procedimentos de verificação comuns é porque poderia haver muitos tipos de verificação. [...] As obras são mais inteligentes do que os autores e as interpretações que nós mesmos fazemos delas.

Parece-me, neste ponto, vide a literatura de Graciliano Ramos, Euclides da Cunha e Rachel de Queiroz, refletindo nas estruturas antropológicas do imaginário de Durand (1997) e na fenomenologia dos elementos água e terra de Bachelard (1989; 1991), e reverenciando Nagib no seu ensaio sobre a utopia do cinema brasileiro (2006), que o sertão resguarda a alegoria imaginada da cultura brasileira. Os filmes do “instante” retratam o sertão por um canal carregado por códigos imagéticos reproduzidos na literatura modernista brasileira dos anos 20 que produziram ressonâncias da mitoanálise da estrutura cultural da região do Nordeste brasileiro. Por conseguinte, as formas narrativas da estética da fome do Cinema Novo brasileiro revolucionaram as formas narrativas literárias do modernismo brasileiro dos anos de 1920 em sua escalada de redescobrir o povo-nação (RIBEIRO, 1995).

A estética da fome habitada nos ambientes da literatura, do cinema, das artes plásticas, da música e do teatro edifica-se na direção de ressignificar as narrativas coloniais da cultura e do povo brasileiro. Neste momento, buscava-se distinguir os olhares sociais construídos relativos aos costumes

da sociedade miscigenada, alternando as origens ameríndias, europeias e africanas, atualizando a necessidade de se perguntar a real identidade cultural do Brasil ao passo do gerenciamento da negação da imagem eurocêntrica e do olhar estrangeiro dos costumes nativos (AMÂNCIO, 2000).

A estética da fome, mirada artística voltada para o resgate das memórias e origens da cultura do subdesenvolvimento lega dos anseios da intelectualidade universitária, assim como da literatura modernista da Semana de Arte Moderna, em 1922, que impactou o pensamento social, com os movimentos Pau-Brasil e Antropofágico, vislumbrando as figuras do mameluco, mulato e cafuzo. Superando a perspectiva eurocêntrica, o pensamento do “índio invadido e do negro trazido para a formação do povo-nação do Brasil” constitui narrativa decolonial dos lugares de resistência e etnicidade porque é fato notável que o pensamento brasileiro é mal resolvido com suas dores históricas, como a escravidão, o genocídio ameríndio e a ditadura militar, devedores da inexistência da revolução burguesa do Brasil (FERNANDES, 1987).

De fato, as dores históricas advindas do passado escravista e do genocídio ameríndio na América Latina não puderam ser renegadas como pano de fundo. Ocultadas pelas narrativas etnocêntricas dos colonizadores europeus, as histórias, os mitos e as narrativas sobre os povos que há séculos residiam no continente, por muito tempo se conservaram encobertas pelo olhar estrangeiro. Este olhar repetia os mesmos clichês e com histórias/narrativas neutralizadas pelo juízo de valor do colonizador, tornando-as, as histórias e mitologias ameríndias, estereótipos de uma cultura do primitivismo. No Brasil, é possível definir com exatidão as etapas para o estabelecimento do campo científico que promoveu a alteridade como luz para os estudos dos povos indígenas, africanos e europeus, e para a diversidade étnica preexistente aos sincretismos culturais e simbólicos dos grupos étnicos (SCHWARCZ, 1993).

Desde a descrição de Pero Vaz de Caminha, em 1º de maio de 1500, até a visão utópica do escritor Stefan Zweig, a história do Brasil possui um narrador em comum: o estrangeiro. Da literatura estrangeira para o desenvolvimento do estereótipo cinematográfico dos anos 40 e 50 dos filmes norte-americanos e franceses, a cultura brasileira era assistida e vendida como mercadoria de consumo para espectadores de cinema estrangeiros que não tinham nenhum conhecimento do Brasil, embebedando-os com a imagem de um modo de viver “particular”, uma desigualdade social harmônica. Inclusive, Zweig refere-se ao Brasil como o país do futuro, e o impacto da Carta de Pero Vaz de Caminha em sua dualidade de encanto e estranheza, inocula, pela primeira vez, a contra-narratividade sob o povo dominado. Em suas palavras:

Esse problema central que se impõe a toda geração e, portanto, também à nossa, é a resposta à mais simples e, apesar disso, a mais necessária pergunta: como poderá conseguir-se no mundo viverem os entes humanos pacificamente uns ao lado dos outros, não obstante todas as diferenças de raças, classes, pigmentos, crenças e opiniões? É o problema que imperativamente sempre se apresenta a toda comunidade, a toda nação. A nenhum país esse problema, por uma constelação particularmente complicada, se

apresenta mais perigoso do que ao Brasil, e nenhum o resolveu duma maneira mais feliz e mais exemplar do que a pela qual este o fez; é para gratamente testemunhar isso que escrevi este livro. O Brasil resolveu-o duma maneira que, em minha opinião, requer não só a atenção, mas também a admiração do mundo (sic) (ZWEIG, 1941, p. 15).

As palavras de Zweig, escritor e jornalista austríaco influente no começo do século XX, remodelam de forma reduzida os problemas estruturais da sociedade brasileira: a desigualdade social, a violência e o medo urbano, as temáticas hoje emergentes do racismo e da xenofobia, a economia despretensiosa e a política oligárquica. Além disso, dificulta olhar no horizonte as questões raciais que, considerando a influência de *Casa-Grande e Senzala* (FREYRE, 2006) no contexto histórico da obra de Zweig ultrapassam as discussões sobre o preconceito de marca e a pigmentação da pele (NOGUEIRA, 2006), gerando obstáculos para o estabelecimento de visões paradoxais dos homens e mulheres herdeiros das culturas negras e ameríndias. Neste sentido, a contra-narratividade tem controle por meio da palavra e do discurso das escritas de si (FOUCAULT, 2007a; 2006). As questões culturais no Brasil são históricas e socialmente atribuídas por regimes de colonização dos lugares de existência e os filmes brasileiros representam os paradoxos culturais.

O nascimento do Brasil e de sua “ninguendade” (RIBEIRO, 1995), como caracteriza Macunaíma de Mario de Andrade, e a representação fílmica do diretor Joaquim Pedro de Andrade, estão presentes nas florestas imersas na pluralidade étnica do norte do país. Semelhante a pretensão de *Abaporu* de Tarsila do Amaral (1928), *Macunaíma* mergulha nas raízes do Brasil para parodiar os instintos anti-humanos das mitologias nacionais.

Não é aceitável, por exemplo, que um brasileiro que atualmente filma no Brasil ignore as condições sociais, políticas e econômicas não só daquele país, mas também, de sua literatura; não pode desconectar a literatura do Brasil, assim como não pode ignorar a música brasileira, e a música “popular” e “cult”. Uma prova de que quando alguém conhece “sua” totalidade pode usar todos esses elementos, adicioná-los ao seu trabalho, dando-lhes um sentido além intencionar com eles uma necessidade crítica, é *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade. Trabalho chave de alguém que conseguiu internalizar a história da “cultura” para acabar manipulando seus “valores” com uma intencionalidade oposta à aceitação da complacência. *Macunaíma* não apenas sabe o que dizer, mas o diz com uma linguagem cinematográfica totalizadora. Essa linguagem, evidentemente, não foi inventada por Andrade; vem de toda a experiência cinematográfica de cinquenta anos de história. Acontece apenas que a intencionalidade é “outra” (MORE e MATEUS, 1976, p. 35).

Outra perspectiva demonstra que, quando o Cinema Novo se volta para a cidade e sua estética do delírio urbano, perpassando a relação dicotômica das paisagens simbólicas do sertão-mar, questões de ordem complexas emergem. Dor, sofrimento, relações de poder, hierarquia, classe, gênero, corpo e corporalidades, violência urbana, desigualdade, crime, burguesia, religião

são temas caros ao Cinema Novo urbano, em sua presença sempre literária e alegórica de Glauber Rocha, com *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). O filme de Rocha pode ser considerado como uma virada estética no Cinema Novo: o urbanismo como fenômeno psicológico e político, atinge a vida das pessoas por vieses sofisticados nas relações de poder.

Cidade e a estética do delírio urbano

No auge da ditadura militar, aproximando-se dos atos institucionais repressivos, *Terra em Transe* expõe o escárnio sobre o poder, o direito e a imagem dos aparelhos ideológicos do Estado encabeçado por instituições hierárquicas que visavam reproduzir as categorias formais de reprodução das desigualdades sociais. Sua narrativa clarifica o teor repressor das instituições oligárquicas que subordinam as classes oprimidas na forma de controle social a partir das bases sociais da classe baixa urbana.

As proposições de Glauber podem ser interpretadas sob dois aspectos dialeticamente complementares: em primeiro lugar, ao fazer um balanço da conjuntura histórica da América Latina, apontando a “originalidade” desse problema para um cinema revolucionário, ele defende sua experiência cinematográfica anterior, reafirmando o argumento central de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, isso é, de que a violência do homem faminto não é sinal de primitivismo, mas a expressão de um desejo incompreendido de transformação; em segundo lugar, ao tentar explicar o fracasso da esquerda no Brasil, ele antecipa a ideia fundamental de *Terra em Transe*, qual seja, de que, na medida em que a esquerda adota a mesma “razão conservadora” da direita, ela é incapaz de uma ação revolucionária integral, sendo, em vez disso, paternalista em relação à pobreza (LUIZ, 2017, p. 243).

Externaliza no Cinema Novo urbano o cinema político, questionador, investigativo, transgressivo no espaço urbano das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, devotando atenção sobre o discurso das classes sociais que alimentavam narrativas sociais como “você sabe com quem está falando?”.

O “sabe com quem está falando?” tem inúmeras variantes, seus equivalentes: “Quem você pensa que é?”, “Onde você pensa que está?”, “Recolha-se à sua insignificância”, “Mais amor e menos confiança”, “Vê se te enxerga!”, “Você não conhece o seu lugar?”, “Veja se me respeita!”, “Será que não tem vergonha na cara?”, “Mais respeito!” etc. As expressões podem realizar o mesmo ato expressivo e consciente que, na sociedade brasileira, parece fundamental para o estabelecimento (ou restabelecimento) da ordem e da hierarquia. [...] A maioria dessas expressões assume uma forma interrogativa, o que, no Brasil, surge como um modo evidentemente não cordial de interação social (DAMATTA, 1997, p. 203).

O Cinema Novo urbano denuncia enfaticamente em suas imagens a distinção da posição do lugar (BOURDIEU, 2006), revelando o outro lado das relações sociais, vigiadas pelo poder e pela política cotidiana das classes sociais urbanas. As ruas, praças, avenidas, becos e parques se transformaram em lugares para conflitos ideológicos nas relações microssociais. O emaranhamento da microfísica do poder institucional (FOUCAULT, 2007b) nas teias sociais cotidianas era essencialmente as entradas dos filmes políticos de emergir no jogo das relações de classes. A reprodução destas inflexões abrange a segunda parte da produção cinematográfica do autor mais político do Cinema Novo, o cineasta Leon Hirszman, que adaptou alguns dos livros dos autores intérpretes da cultura brasileira. Os seus filmes tematizavam os conflitos entre operários grevistas e burgueses capitalistas, aprofundando o debate do caso brasileiro.

A estética do Cinema Novo urbano fala dos paradoxos existentes na cidade brasileira da modernidade. A partir de histórias de cunho predominantemente elitista, industrial e de classe, os filmes do Cinema Novo urbano teorizam criticamente por meio das narrativas filmicas sociais as possíveis direções que a cidade moderna oferece aos indivíduos.

O sentido de utopia no Cinema Novo supera o dilema sertão-mar do alvorecer do movimento. As fábricas, os complexos industriais de ponta, o progresso tecnológico, as crises financeiras, a violência, as sensações de medo e solidão, desespero e esquizofrenia, as realidades híbridas e as formas instáveis de sobrevivência social, aparecem contextualizadas em obras cinematográficas de importante significação da produção audiovisual paulista, carioca e nordestina. *São Paulo S.A.* (Luís Sérgio Person, 1965), *Eles Não Usam Black-Tie* (Leon Hirszman, 1981), *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1970) e *A Grande Cidade* (Cacá Diegues, 1966) analisam as distinções nos usos e desusos dos espaços públicos da cidade brasileira, constituindo as relações paradoxais indivíduo-cidade, natureza-cultura, vigilância-liberdade.

Esses filmes revelam a face mais enraizada do Brasil, quando para DaMatta (1997) se estabelece na interação simbólica das distinções sociais, para Holanda (1995) se estabelece no sentido do costume particularizado da tipologia do “homem cordial”. A afetividade do “homem cordial” se entranha nas instituições políticas, militares, escolares e do Estado, dando continuidade aos “favores de família”, instituindo historicamente o controle dos “nomes” pelos “inomináveis”; os “nomes” são códigos usados para o mantimento do poder nas instituições de controle, credenciais socialmente atribuídas para deferir o discurso valorativo do “você sabe com quem está falando?”.

O direito à cidade (LEFEBVRE, 2006) e as dinâmicas de luta e resistência nos espaços comuns da urbe, no Cinema Novo urbano, prega o fator da reelaboração da imagem da cidade como lugar para a intensificação da posição do espectador-cidadão como sujeito participativo. Destarte, reside a dialética do esclarecimento deste período do Cinema Novo: reconstituir o lugar de posição num estado antidemocrático, culminando em estados sociais de coletividade

cívica. O lugar da cidade torna-se palco para os movimentos estudantis contra a ditadura militar, quando a figura dos estudantes se mostrava decisiva para a superação dos meios de controle social por parte do Estado autoritário.

Figura 2 – Frames dos filmes *Os Herdeiros* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.



Fonte: Carlos Diegues Produções Cinematográficas e Copacabana Filmes.

No sentido estético, a luz dos filmes do Cinema Novo metaforiza a singularidade do cegar, do não-ver, para ver. Lembranças à alegoria de Platão (2002) acerca da caverna e do conhecer para poder enxergar, a luz que cega para obter o conhecimento, ou a Verdade, está presente nos filmes do Cinema Novo. A luz estourada ensolarada cega por um momento o observador das imagens, o espectador, e, em seguida, veem-se imagens poéticas, desvirtuadas em seus sentidos primários, pulsando paisagens simbólicas paradoxais.

Neste jogo semântico, indicamos que a luz dos filmes do Cinema Novo propõe cegar para poder esclarecer, sendo a imagem fílmica o dispositivo para desenvolver naquele que observa um olhar de não-verdade, de questionamento. O propósito da fotografia destes filmes traduz-se na abordagem de queimar as imagens para inverter o simbólico da metáfora da Verdade (FURTADO, 2015), superando as matrizes basílares da fundação das superestruturas ideológicas da formação do pensamento social. Inverter o simbólico da metáfora da Verdade é tanger o factual da realidade histórica, isso porque:

Apenas através de um deslocamento narrativo e formal violentos teria sido possível o aparecimento de uma técnica narrativa capaz de resgatar a vida e o sentimento para esse órgão de funcionamento intermitente que é a nossa capacidade de organizar e viver o tempo de forma histórica. Mas não se deve extrair disso a apressada consequência de que as duas formas são simétricas porque o romance histórico encena o passado e a ficção científica o futuro (JAMESON, 1996, p. 290).

A imagem do cinema assevera a recriação da realidade social. O ato de narrar, recontar ou rememorar (BENJAMIN, 1994; COMOLLI, 2008) determinado acontecimento no cinema

latino-americano, é matéria dos substantivos geopolíticos.

Pensar a imagem do cinema como representação simbólica da realidade da sociedade é circunscrever uma recriação desta mesma realidade por uma realidade virtual; leva-se em consideração, neste sentido, a mecânica motora do funcionamento da projeção da imagem do cinema. Ao passo que se filma uma dada realidade remodela-se ela própria pelo dispositivo transfigurativo da linguagem cinematográfica, e enquanto edição e projeção desta imagem filmada têm-se outras reconfigurações da realidade esculpida pela câmera cinematográfica (AUTOR, 2018, p. 87).

O cinema de ficção, assim como o cinema documentário, no âmbito da América Latina, constata no espaço filmico dos seus enredos a representação dos fenômenos sociopolíticos, referendando liminaridades dos conteúdos de cunho predominantemente situacionais: o lugar da periferia na construção do gênero em *Pelo Malo* (Mariana Rondón, 2013), o consumo moderno da imagem em *7 Cajas* (Juan Carlos Maneglia e Tana Schembori, 2012), as subjetividades no espaço urbano da metrópole em *Ausência* (Chico Teixeira, 2014), os trajetos transnacionais em *La Jaula de Oro* (Diego Quemada-Diez, 2013), as comunidades e as segregações sociais em *La Playa* (Juan Andrés Arango García, 2012), a existência e a solidão em *Jean Gentil* (Israel Cárdenas e Laura Amélia Guzmán, 2010), o reencontro e a exploração trabalhista em *La Tierra y la Sombra* (César Augusto Acevedo, 2015).

A cinematografia latino-americana registra o processo de ruptura com a alienação da mentalidade do povo colonizado, reconstruindo, por meio das artes e da política, as veias outrora abertas pelos imperialistas (GALEANO, 1996). A tomada de decisão política que ocorreu na América Latina levando a uma conscientização de luta de classe e fomentando o sentido para a “nuestra tierra” deve-se ao “reflexo da conjuntura política da década de 1960, com o acirramento das tensões da Guerra Fria, a Revolução Cubana e o processo de independência dos países africanos” (NASCIMENTO, 2017, p. 276).

Diante dessas discussões, quero fazer algumas aproximações com o cinema brasileiro contemporâneo que tem, em parte, considerado a cidade como um lugar revelador de questões sociais e políticas. Para isso, devo considerar dois argumentos para desenvolver o argumento de que o cinema nacional atual pode conter permanências da filosofia do movimento cinemanovista: primeiro, é um cinema altamente agregador e articulado com movimentos políticos e culturais que primam pela reivindicação do espaço urbano, e segundo, pois é um cinema de classe média e universitária, leitor dos grandes clássicos e cinéfilos da cinematografia brasileira. Sendo assim, é possível tecer algumas considerações do “instante” da década de 1960 na *permanência* da estética do esclarecimento no cinema brasileiro contemporâneo.

A cidade no cinema brasileiro contemporâneo

Os filmes e suas imagens, como memórias do mundo, representam um ideal, particularizado no contexto em que se inserem (FERRO, 2010), motivados por vontades sociais, como é o caso do Cinema Novo. Ressignificando a herança inabalável nas obras da atualidade, não podemos separar, é certo afirmar, as dicotomias justapostas nas narrativas de filmes produzidos em períodos diferentes, mas espera-se acreditar que estas mesmas heranças saltam à tela pois os referenciais imagéticos do Cinema Novo continuam a pairar nos modelos de representação do cinema brasileiro contemporâneo. Os referenciais imagéticos transportam conteúdos situacionais específicos, portanto, no cinema brasileiro atual os discursos são atualizados enquanto suas próprias particularidades no que enseja destilar na imagem fílmica as permanências e os desafios deixados pelo Cinema Novo brasileiro.

O “instante” da década de 1960 aparece como um momento *tempus permanent*, um elemento num espaço-tempo definido, uma ressonância das narrativas, discursos, representações, códigos e sentidos reforçados nos momentos anteriores. O legado das obras deste “instante”, que se estendeu por toda a década de 1960, no Brasil e em outros países do mundo como França, Itália, Estados Unidos da América, México, Argentina, Espanha, configura em elemento de permanência das narrativas reconstruídas, das representações remodeladas, nos olhares redefinidos, uma crítica ácida à imagem reprimida, aos estatutos da colonialidade cinematográfica. Podemos citar a respeito disso os filmes brasileiros atualmente consagrados como *Central do Brasil* (Walter Salles, 1997), *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2013), *A História da Eternidade* (Camilo Cavalcante, 2014) e *O Céu de Suely* (Karim Ainouz, 2006), que em certo nível estendem em suas histórias as dicotomias paradoxais entre sertão-mar, cidade-indivíduo, burguesia-proletariado.

Citando casos análogos, nos filmes urbanos pernambucanos os enredos tratam das marcas coloniais nas relações sociais entre as classes sociais. Os usos e desusos do espaço “comum” acarretam o paradigma da distinção social, do jogo das relações de poder e da potencialidade da paisagem urbana da cidade recifense. A construção se dá por um olhar técnico objetivo: as ruas, as avenidas, os parques, as praias e as pessoas são filmadas em suas rotinas e hábitos. Não há uma espetacularização da produção em cenários externos. Os filmes urbanos brasileiros, certamente do eixo Rio-SP, emergem suas personagens em contextos semelhantes aos usuais do cinema pernambucano, margeando os espaços “comuns” em detrimento dos espaços de estabelecimento das distinções.

Contrariamente, os filmes urbanos contemporâneos jogam com as corporalidades nas paisagens míticas das cidades brasileiras, para falar sobre suas personagens no uso permissivo das ações dos indivíduos em realidades situacionais indistintas. Obras fílmicas do calibre de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), *Era uma Vez Eu, Verônica* (Marcelo Gomes, 2012), *Permanência*

(Leonardo Lacca, 2014), *O Homem das Multidões* (Marcelo Gomes e Cao Guimarães, 2013) e *A Cidade Onde Envelheço* (Marília Rocha, 2016) usam da paisagem simbólica das cidades do Recife, Rio de Janeiro, São Paulo e Belo Horizonte, respectivamente, inclusive dos espaços “comuns”, para dizer sobre as identidades e dilemas pessoais das suas personagens centrais das tramas que envolvem medo, existência, fluxo e espaços de solidão.

Uma das funções sociais do cinema, na manutenção do imaginário social dos espectadores de cinema: a invenção da vida cotidiana moderna. Como constructo ideológico e econômico, a sétima arte imperializa narrativas sobre os diferentes enredos da sociedade, sobre política, cultura, história, economia. Como painel de representação de modelos de vivências, a modernidade presente nas histórias cinematográficas substitui os seus próprios elementos constituintes, com pinceladas de fantástico e com um projeto social quase sempre bem definido. Os exemplos das vanguardas de cinema Surrealismo e Expressionismo, por sua vez, possuíram projetos políticos diferenciados dos movimentos e escolas do Impressionismo, Dadaísmo ou Cinema Novo, porque tiveram olhares e sentidos estéticos específicos, e de motivações político-ideológicas dentro dos seus contextos de produção cinematográficos (COSTA, 2018, p. 92).

Em outras palavras, o elemento da permanência no cinema brasileiro contemporâneo também o é de dessemelhança, pois os discursos construídos nos dias que correm progridem seus temas à desavença das convenções paradigmáticas. As heranças dos discursos imagéticos se estabelecem em nível de significante nos espaços “comuns”, lugares, paisagens, nas realidades situacionais, para compartilhar os códigos sociais de revogação social. Sendo o cinema uma linguagem que esculpe as memórias do mundo através da linguagem cinematográfica, os cineastas brasileiros atuais dão continuidade ao significante do Cinema Novo urbano, ao convocar as ressonâncias político-ideológicas da reivindicação social no âmbito da cidade.

Quando dizemos que a década de 1960 do movimento cinemanovista é um “instante”, é porque consideramos que, nas mentalidades daqueles que produzem, estudam e criticam cinema há uma demarcação séria em pincelar o Cinema Novo como um artefato que hoje é tradicional para a cinematografia brasileira. As imagens de *Rio*, *40 Graus*, *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Os Fuzis* e *Terra em Transe* construíram signos alegóricos que permanecem no imaginário das pessoas, presente nas novelas, peças teatrais, letras de músicas, entre outras formas de arte. Um frame pode carregar elementos poderosos de identificação simbólica, trazer à tona sentimentos devastadores ou libertadores.

Portanto, os filmes brasileiros atuais são produtos do palimpsesto imagético dos filmes oriundos do movimento cinemanovista brasileiro do “instante” da década de 1960. Esculpir a memória do mundo não significa, contudo, apreender a imagem factível da realidade, mas desafiar as formas com as quais trabalhamos as memórias, os afetos e as coisas não apreendidas

do *mundus imaginalis* (CORBIN, 1993).

Figura 3 – Frame do filme *O Som ao Redor*.



Fonte: CinemaScópio.

Por exemplo, nas Figuras 3, 4 e 5 estão representadas três cenas de filmes brasileiros contemporâneos diferentes, mas que tratam de um mesmo painel temático: a cidade. *O Som ao Redor*, longa-metragem de Kleber Mendonça, analisa a presença do som em bairros recifenses de classe média, desenhando sentidos a respeito das permanências sociais do patriarcalismo nas relações sociais cotidianas. O filme integra em sua narrativa um jogo simbólico de espacialidades afetivas e emocionais das personagens: da casa, do interior, da segurança para a rua, o exterior e a insegurança, o medo é provavelmente o articulador de emoções no cinema recifense. Que sentimentos trazem as reestruturações urbanas no Recife, que chega ao ponto de dividir uma cidade em setores de classes e transformar a mobilidade urbana? As memórias da cidade se perdem quando são erguidos novos conglomerados de condomínios fechados. As relações sociais são geridas por configurações de estilos de vida, e o espaço é o grande referencial para a fabricação de relações de poder. De fato, o som potencializa o fenômeno do cotidiano na vida de pessoas que se (des)conhecem, e quando o encontro acontece dispositivos de poder e controle calibram a comunicação objetiva: “você sabe com quem está falando?”.

Por outro lado, a obra de Marcelo Gomes percebe a cidade do Recife como lugar de encontros e desencontros das identidades dos sujeitos envolvidos em processos de perda e de descobertas de si, a partir de uma personagem que transita entre o efeito e a dissonância de sua própria individualidade. *Era Uma Vez Eu, Verônica* é provavelmente um ícone da tempestiva busca de si. Em contraste com o mar, a construção da personagem Verônica é imaginada como um semblante da modernidade que nos afeta enquanto indivíduos em permanente construção: a identidade fluída que se desenha e se desconstrói na mesma medida em que os tempos zeram a cada dia.

Não há, nessa obra, uma estruturação identitária esgotada, existe uma concepção de que as pessoas se transformam repetidamente em contato com outras pessoas e com determinadas situações de vida. A perda da memória da cidade, a busca por uma memória em Verônica e a despedida iminente do seu pai são processos transformadores na vida da personagem principal, que simbolizam estados de liminaridade igualmente encontrados em *O Homem das Multidões*.

Figura 4 – Frame do filme *Era Uma Vez Eu, Verônica*.



Fonte: REC Filmes.

Figura 5 – Frame do filme *O Homem das Multidões*.



Fonte: Vitrine Filmes.

O olhar de Marcelo Gomes e Cao Guimarães sobre a cidade-liminaridade, aonde personagens habitam lugares de transição, é reiterar o paradigma situacional dos filmes urbanos brasileiros atuais: as relações sociais no âmbito da cidade ocorrem por tensionamentos de classe, gênero e poder. Incluindo os dois filmes pernambucanos anteriores, *O Homem das Multidões* é preciso em

identificar aproximações entre fluxos e tensionamentos nos espaços “comuns” da cidade, quando busca representar as imprecisões com que as comunicações se desenvolvem nas ruas, no metrô, no parque, entre vizinhos, entre enamorados. Situações sociais operam as relações sociais, mas existe um poder simbólico que é superestrutural às pessoas. Mesmo os desencontros são consequências dos mecanismos de gerenciamento das relações sociais; quase ninguém se encontra na cidade-liminaridade, e quando se olham, estão em espaços de solidão. Estar nestes espaços de solidão não quer dizer que os indivíduos existem em estado de natureza solitário, muito pelo contrário. Essas pessoas estão em processos de mudanças, estão dentro de um fluxo, de personalidades liminares, que se refazem a todo instante. São transgressoras da estrutura social.

Como dissemos, existe uma permanência do Cinema Novo nos filmes de ficção brasileiros contemporâneos. Ela pode ser identificada nos temas recorrentes que ainda são base para os enredos das obras da pós-retomada brasileira, período este concernente entre 2005 a 2010: desigualdade social, relações de poder, cultura popular urbana, alegorias e símbolos brasileiros. Com ênfase, as obras deste tempo demarcado exploram a temática da cidade na construção das imagens híbridas, intercalando narrativas do cinema-direto – quando as personagens “passeiam” entre os transeuntes na urbe – e a narratividade simbólica dos espaços de solidão que criam estados de liminaridade. As figuras mostram três filmes brasileiros atuais que alocam suas personagens em estados fronteiriços de suas identidades, motivados subjetivamente por ideais emocionais, políticos ou estéticos. De forma orgânica, as obras destacadas deflagram as cidades imaginadas em suas histórias por um olhar desviante, quase de estigma, dos passeios e trajetos. Em lembrança a *O Homem que Virou Suco* (João Batista de Andrade, 1981), as personagens dos filmes acima ritualizam os espaços por onde passeiam, transformando-os em trajetos emocionais, como as ruas estreitas dos bairros médios e as avenidas de prédios de Boa Viagem em Recife e os vagões de trens vazios em Belo Horizonte.

Considerações finais

Discutimos o movimento cinemanovista para pensar sobre o “instante” da década de 1960 no contexto cultural e político do Brasil. Levantamos a hipótese de que o “instante” da década de 1960 construiu um lugar de referência de luta e resistência no âmbito da estética cinematográfica. De fato, os filmes do Cinema Novo brasileiro tiveram impacto considerável na apropriação do discurso democrático pelas classes sociais, fazendo com que se refletisse acerca dos dilemas sociais circundantes à formação da nação brasileira. Com isso, os filmes do movimento cinemanovista contribuíram, com a participação do espaço artístico e intelectual aflorado dos anos 30 e 40, para dimensionar as questões singulares da cultura brasileira por olhares subjetivos, estéticos e políticos.

Propomos que, mesmo havendo distâncias claras e anteriormente problematizadas entre a produção cinemanovista e a brasileira atual, ocorre que os filmes urbanos contemporâneos têm fabricado imagens engajadas, de narrativas questionadoras, de perspectivas libertadoras. Esse

resgate de imagens sociais sobre questões estruturais da sociedade brasileira tem sido acometido desde a retomada do cinema brasileiro, em filmes como *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (Carla Camurati, 1995), *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e Lírío Ferreira, 1997), que inventaram narrativas sobre as marcas e as dores de um país que tem dívidas com seu passado. Como mostramos, as influências do “instante” cinemanovista chegaram a pós-retomada do cinema brasileira. Mesmo em se tratando de filmes “novíssimos”, de uma cinematografia que reflete tempos e espaços sociais diferenciados, o cinema brasileiro contemporâneo devota signos alegóricos e discursos que estão enraizados na estrutura social e na história cultural do Brasil.

Referências

- AMÂNCIO, Tunico. 2000. O Brasil dos Gringos: imagens no cinema. Niterói: Intertexto.
- BACHELARD, Gaston. 1989. A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston. 1991. A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes.
- BACHELARD, Gaston. 2010. A intuição do instante. Campinas: Verus.
- BENJAMIN, Walter. 1994. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, pp. 197-221.
- BOURDIEU, Pierre. 2006. A distinção: crítica social do julgamento. São Paulo: EDUSP.
- COMOLLI, Jean-Louis. 2008. Ver e Poder. Belo Horizonte: UFMG.
- CORBIN, Henry. 1993. L’imagination créatrice dans le soufisme d’Ibn Arabî. Paris: Aubier.
- COSTA, Wendell Marcel Alves da. 2018. Espaços de solidão, estados de liminaridade: cidade e as ressonâncias da modernidade em A Cidade Onde Envelheço e O Homem das Multidões. RUA [online], n. 24, vol. 1, junho, p. 85-101. DOI: <http://dx.doi.org/10.20396/rua.v24i1.8652439>.
- DAMATTA, Roberto. 1997. Carnavais, malandros e heróis: para uma Sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco.
- DURAND, Gilbert. 1997. As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes.
- FERNANDES, Florestan. 1987. A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação

sociológica. Rio de Janeiro: Guanabara.

FERRO, Marc. 2010. Cinema e História. São Paulo: Paz e Terra.

FOUCAULT, Michel. 2006. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. São Paulo: Loyola.

_____. 2007a. As palavras e as coisas. São Paulo: Martins Fontes.

_____. 2007b. Microfísica do poder. Rio de Janeiro: Graal.

FREYRE, Gilberto. 2006. Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. São Paulo: Global.

FURTADO, Beatriz. 2015. “Das sobrevivências que queimam”. In: BRANDÃO, A., LIRA, R. (Orgs.). A sobrevivência das imagens. Campinas: Papirus, pp. 77-86.

GALEANO, Eduardo. 1996. As veias abertas da América Latina. São Paulo: Paz e Terra.

HOLANDA, Sergio Buarque de. 1995. Raízes do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras.

JAMESON, Fredric. 1996. Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática.

LAZARUS, Sylvain. 2017. Antropologia do nome. São Paulo: Editora Unesp.

LEFEBVRE, Henri. 2006. O direito à cidade. São Paulo: Centauro.

LUIZ, José Victor Regadas. 2017. “‘Terra em Transe’ e o Golpe de 1964”. In: ALBUQUERQUE, G. G. VELASQUES, M. C. C. BATISTELLA, R. R. C. (Org.). Cultura, politécnica e imagem. Rio de Janeiro: EPSJV, pp. 229-256.

MILLS, Charles Wright. 1980. A imaginação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar.

MORE, Rene Palacios. MATEUS, Daniel Pires. 1976. El cine latino-americano. O por uma estética de la ferocidade, la magia y la violencia. Madrid: SEDMAY.

NAGIB, Lúcia. 2006. A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia e distopias. São Paulo: Cosac & Naify.

NASCIMENTO, Mariana Siracusa. 2017. “Cinema político na América Latina: a construção do Nuevo Cine Latinoamericano”. In: ALBUQUERQUE, G. G. VELASQUES, M. C. C. BATISTELLA, R. R. C. (Org.). Cultura, politécnica e imagem. Rio de Janeiro: EPSJV, pp. 275-287.

NOGUEIRA, Oracy. 2006. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem: sugestão de um quadro de referência para a interpretação do material sobre relações raciais no Brasil. Tempo

Social, revista de antropologia da USP, v. 19, n. 1, pp. 287-308, novembro.

PLATÃO. 2002. A república: texto integral. São Paulo: Martin Claret.

RIBEIRO, Darcy. 1995. O povo brasileiro. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHWARCZ, Lília Moritz. 1993. O espetáculo das raças: cientistas e questão racial no Brasil – 1870-1930. São Paulo: Companhia das Letras.

TODOROV, Tzvetan. 2014. A vida em comum: ensaio de antropologia geral. São Paulo: Editora UNESP.

XAVIER, Ismail. 2012. Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo e cinema marginal. São Paulo: Cosac Naify.

ZWEIG, Stefan. 1941. Brasil, país do futuro. Rio de Janeiro: Editora Guanabara.