

Kaio Cesar Barreto Vieira

**CINEMA NOVO:  
DISCURSO POLÍTICO E SEU ENFRAQUECIMENTO PERANTE A  
DITADURA CIVIL MILITAR**

Mariana  
2017

Kaio Cesar Barreto Vieira

**Cinema Novo:**  
**Discurso político e seu enfraquecimento perante a Ditadura Civil Militar**

Monografia apresentada ao curso de Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. José Benedito Donadon-Leal

Mariana  
2017

Catálogo na fonte: Bibliotecário: Essevalter de Sousa - CRB6a. - 1407 - essevalter@sisbin.ufop.br

V658d Vieira, Kaio Cesar Barreto

Discurso Político como enfrentamento à Ditadura Civil Militar [recurso eletrônico] : - / Kaio Cesar Barreto Vieira.-Mariana, MG, 2017.

1 CD-ROM; 4 3/4 pol.+ 1 monografia (66 f.).

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Ouro Preto, Instituto de Ciências Sociais Aplicadas, Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social, DECSO/ICSA/UFOP

1. Cinema - Teses. 2. MEM. 3. Discursos, alocações, etc - Teses. 4. Monografia. I. Donadon-Leal, José Benedito. II. Universidade Federal de Ouro Preto - Instituto de Ciências Sociais Aplicadas - Departamento de Ciências Sociais, Jornalismo e Serviço Social. III. Título.

CDU: Ed. 2007 -- 791

: 15

: 1417757

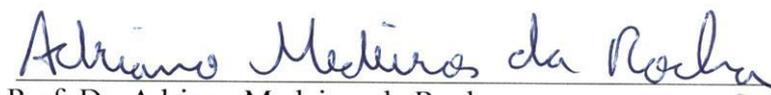
Kaio Cesar Barreto

Curso de Jornalismo – UFOP

CINEMA NOVO:  
DISCURSO POLITICO COMO ENFRENTAMENTO À DITADURA CIVIL MILITAR

Trabalho apresentado ao Curso de Jornalismo do Instituto de Ciências Sociais e Aplicadas (ICSA) da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo, sob orientação do Prof. Dr. José Benedito Donadon-Leal.

Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Adriano Medeiros da Rocha

  
Ma. Fernanda Luiza Teixeira Lima

  
Prof. Dr. José Benedito Donadon-Leal

Mariana, 06 de abril de 2017.

Para minha família que viu o seu primeiro quebrar a barreira da educação superior

## AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, Eugênio, homem forte, do campo, inteligente que só ele, que me ensinou o caminho da educação como forma de expansão e crescimento, como forma de garantir um melhor futuro. Teve que escolher entre o trabalho e a escola muito cedo, e fez de tudo para que eu não tivesse que fazer a mesma escolha. Essa graduação é nossa, pai.

À minha mãe, Sônia, que sempre cobrou nosso bom comportamento e nossa aplicação aos estudos. Educou, sozinha, nove filhos, com fibra e perseverança. Viu uma família renascer depois da separação, e provou mais uma vez que amor de mãe é incontestável.

Aos meus irmãos, que sempre acreditaram que meu caminho seria o da educação. Que me deram apoio no vestibular e me lembravam da certeza que era essa vontade de ser jornalista quando eu tremia. Bruno, Clayton, Kleber, Marcos, Fernanda, Fábio, Flávio, Carlos, sigamos sempre juntos mesmo com todas as adversidades.

Ao meu cunhado Rafael pela coragem de se fazer meu pai no auge de seus vinte anos de idade junto à Fernanda, minha segunda mãe. Pouca gente tem essa sorte de poder ter uma irmã-mãe.

À minha cunhada Silmara e meu irmão Fábio pelas dezenas de vezes em que a distância me fez triste. Por suas palavras de apoio e por todas as vezes em que me salvaram em minhas diversas precisões. E pelos almoços em família, que significam tanto para mim nessa “reunião” dos meus.

À minha querida madrinha Cida, ao meu padrinho Ladim, e à Karol. Vocês me ensinaram, quando cheguei só nessas terras, o que é ter família. Me ensinaram o respeito aos nossos, me ajudaram de todas as formas possíveis, me deram novos avós, tios, primos, sem que eu sequer pedisse. Eu serei eternamente grato a vocês. Não teria conseguido sem esse apoio.

Aos amigos que Minas Gerais me deu, como os amados da República Gomorra, que me fez despertar para um mundo que eu sequer conhecia. Em especial ao Felipe Sales e André Nascimento pelas aventuras incontáveis e apoio de sempre. Também ao Arthur Medrado, companheiro de anos que me mostrou um mundo que eu não conhecia quase à força. Mudou meu ser. Irmão, te quero para a vida. Se aprendi uma coisa com vocês todos, inclusive com os

que chegam, foi que “isso de querer ser exatamente aquilo que a gente é ainda vai nos levar além”. Um viva aos amigos do peito. Tenho em vocês uma família.

À República Flor de Liz, pelos momentos maravilhosos que passamos e à Endrica pelos cafés incontáveis, que culminaram no apadrinhamento de seu matrimônio por mim. À Kênia, na qual me reconheço tanto que às vezes penso sermos um só ser. Não sei como vivi tanto sem esse nosso encontro. Amiga, nós provamos que é possível sim, chegar lá.

Ao meu orientador, Professor Doutor José Benedito Donadon-Leal, que tanto me apoiou mesmo quando eu sumia das orientações e que não desistiu de mim. Queria ter lhe orgulhado mais. Obrigado pelos ensinamentos e pela prontidão de sempre.

Aos amigos da Rádio UFOP Educativa, Prefeitura de Mariana, ADOP, CACUFOP, e do Cine Vila Rica. Serei eternamente grato a cada um de vocês pelas tantas oportunidades que tive de aprender esse ofício pelo qual sou apaixonado.

Ao amigo Magno Martins, à Joyce Pais, e Fernanda Salvo, que me deram tanta luz para que o trabalho que se inicia fosse rearticulado e, de fato, acontecesse.

À amiga e Professora Maria Lucília Borges pelas sacudidas. Um exemplo de que a gente é capaz de transformar realidades. Também à Osmira que sempre me deu apoio nos empréstimos de câmera e que acabou se tornando confidente de meus planos.

Às professoras da escola Edmur Neves, em especial à Rita, Dalva, Rosana e Aline. O amor pelas letras e pela história, base dessa monografia, veio de vocês. Mulheres, vocês são a prova viva de que a educação transforma e de que, apesar de tudo, os professores da rede pública acreditam em nós.

Ao ex-presidente Lula e à Presidenta Dilma, que deram acesso para gente simples chegar às salas de aula das universidades. Sou filho do Sisu, do Bolsa Família, e sei o quanto vocês lutaram por nós. Hoje somos milhões de injustiçados, mas voltaremos para seguir mudando esse país. Fora, Temer.

*Quando você for convidado pra subir no adro  
Da fundação casa de Jorge Amado  
Pra ver do alto a fila de soldados, quase todos pretos  
Dando porrada na nuca de malandros pretos  
De ladrões mulatos e outros quase brancos  
Tratados como pretos  
Só pra mostrar aos outros quase pretos  
(...) Como é que pretos, pobres e mulatos  
E quase brancos quase pretos de tão pobres, são tratados  
(...) Se você for ver a festa do pelô, e se você não for  
Pense no Haiti, reze pelo Haiti  
O Haiti é aqui  
(...) E na TV se você vir um deputado em pânico mal dissimulado  
Diante de qualquer, mas qualquer mesmo, qualquer, qualquer  
Plano de educação que pareça fácil  
Que pareça fácil e rápido  
E vá representar uma ameaça de democratização  
Do ensino de primeiro grau  
E se esse mesmo deputado defender a adoção da pena capital  
E o venerável cardeal disser que vê tanto espírito no feto  
E nenhum no marginal  
(...) E ao ouvir o silêncio sorridente de São Paulo  
Diante da chacina  
111 presos indefesos, mas presos são quase todos pretos  
Ou quase pretos, ou quase brancos quase pretos de tão pobres  
E pobres são como podres e todos sabem como se tratam os pretos  
(...) Pense no Haiti, reze pelo  
O Haiti é aqui  
O Haiti não é aqui*

*Caetano Veloso e Gilberto Gil  
(Trecho da canção "Haiti")*

## RESUMO

O cinema brasileiro sofreu alguns golpes como o Civil Militar, de 1964; e o AI-5, em 1968, enquanto tentava revelar, nas telas, as mazelas sociais tão bem ignoradas pela população. Esse tom de denúncia nas obras cinematográficas brasileiras, que começou a tomar corpo em meados dos anos 1950, acabou sendo silenciado frente ao cenário político brasileiro da época. Como os autores do Cinema Novo buscavam revelar, através de uma ruptura estética e narrativa com a Chanchada e grandes estúdios que reproduziam a estética de *Hollywood*, a forma de interação entre espectador e obra também seria afetada.

Mas de que forma eles buscavam isso? Como trazer o espectador para a cena? Como tirá-lo da zona de conforto? Através de tramas mais realistas e de montagens que faziam o receptor “pensar” uma nova relação com as imagens. Nesse sentido, o movimento ganha forma, mesmo que não buscasse uma identidade homogênea.

A intenção da presente monografia é saber como o ideal desapareceu das telas de cinema e deu espaço a outras formas de produção audiovisual no Brasil e como essa transformação ocorreu.

Para chegarmos até aqui, foram utilizados autores da área do cinema e também da análise discursiva. Foram vistos filmes do Cinema Novo e analisados dois deles: “Rio, 40 Graus”, de Nelson Pereira dos Santos; e “Terra em Transe”, de Glauber Rocha. O que se iniciou buscando ser uma análise discursiva acabou se transformando em análise fílmica, mas alicerçada em conceitos que buscassem clarear as questões relativas aos significantes, imagem, tempo, memória.

Por fim, através de dessas duas análises fílmicas busca-se provar que o tom de denúncia do movimento cinematográfico analisado acabou se transformando no decorrer de sua trajetória e, pelos vários golpes que sofreu, muito por parte do governo opressor, acabou mudando sua temática e estética e passou da esperança ao descontentamento, ao “transe”, até que não tivesse mais os anseios iniciais de mudança, caindo assim, numa espécie de limbo da falta de esperança, que o silenciaria.

Palavras-chave: Cinema, Discurso, Análise Fílmica, Memória, Imagem, Temporalidades

## ABSTRACT

Brazilian movie industry took many hits like *Civil Military*, in 1964; and *AI-5*, in 1968, while trying to reveal social issues well-ignored by the population on the screens. This tone of denouncement found in the Brazilian movie works, which started taking form in the beginning of the 1950s, ended up being silenced because of the Brazilian political scene of that epoch. As the authors of the New Cinema sought to reveal, through an aesthetic rupture and narrative with the *Chanchada* and big studios reproducing Hollywood's aesthetic, the form of interaction between spectator and production would also be affected.

But in what way did they seek this? How to bring the spectator to the scene? How to pull them out of the comfort zone? Through more realistic plots and compositions that made the receiver "think" of a new relationship with the images. In this way, the movement takes form, even if it wasn't supposed to seek an homogeneous identity.

The intention behind this publication is to know how the ideal disappeared from the cinema screens and gave space to other forms of audiovisual production in Brazil and how this transformation occurred. For us to get here, we use authors in the movie industry and discursive analysis. Two New Cinema movies were watched and analysed: "*Rio, 40 Graus*", by Nelson Pereira dos Santos; and "*Terra em Transe*", by Glauber Rocha. What started as an intention to make a discursive analysis turned out to be a movie production analysis, which was more based on concepts that sought to clarify questions related to the significant aspects of image, time and memory.

Thus, through these two movie analysis it is sought to prove that the tone of denouncement in the cinematographic movement in studied transformed itself throughout its trajectory and, through the many hits it took, a lot of it due to the oppressive government in power, changed its theme and aesthetic from hope to discontent, to a trance state ("trance"), until there was no more of the early eagerness for change and the movement finally fell into a kind of limbo of hopelessness, which ended up silencing it.

Key-words: Cinema, Discourse, Movie Analysis, Memory, Image, Temporality

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

|  |    |
|--|----|
| IMAGEM 1 (RIO, 40 GRAUS; 1955).....    | 44 |
| IMAGEM 2 (RIO, 40 GRAUS; 1955).....    | 44 |
| IMAGEM 3 (RIO, 40 GRAUS; 1955).....    | 44 |
| IMAGEM 4 (RIO, 40 GRAUS; 1955).....    | 45 |
| IMAGEM 5 (RIO, 40 GRAUS; 1955).....    | 45 |
| IMAGEM 6 (RIO, 40 GRAUS; 1955).....    | 46 |
| IMAGEM 7 (RIO, 40 GRAUS; 1955).....    | 48 |
| IMAGEM 8 (TERRA EM TRANSE, 1967).....  | 51 |
| IMAGEM 9 (TERRA EM TRANSE, 1967).....  | 51 |
| IMAGEM 10 (TERRA EM TRANSE, 1967)..... | 52 |
| IMAGEM 11 (TERRA EM TRANSE, 1967)..... | 52 |
| IMAGEM 12 (TERRA EM TRANSE, 1967)..... | 52 |
| IMAGEM 13 (TERRA EM TRANSE, 1967)..... | 53 |
| IMAGEM 14 (TERRA EM TRANSE, 1967)..... | 53 |
| IMAGEM 15 (TERRA EM TRANSE, 1967)..... | 54 |
| IMAGEM 16 (TERRA EM TRANSE, 1967)..... | 55 |
| IMAGEM 17 (TERRA EM TRANSE, 1967)..... | 56 |

## LISTA DE TABELAS

|  |    |
|--|----|
| Tabela 1: Filmes produzidos nas décadas de 1960-70 no Brasil ..... | 58 |
|--|----|

## SUMÁRIO

### Conteúdo

|  |    |
|--|----|
| INTRODUÇÃO .....   | 14 |
| Contextualização temática e metodologia.....                       | 15 |
| 1 - REFERENCIAL TEÓRICO .....                                      | 18 |
| 1.1 Simplificação do discurso .....                                | 18 |
| 1.2 Discurso político .....  | 19 |
| 1.3 A imagem-movimento de Deleuze .....                            | 20 |
| 1.5 Anseios cinemanovistas e a estética da fome.....               | 25 |
| 1.6 As mazelas representadas.....                                  | 27 |
| 1.7 O Golpe Civil Militar.....                                     | 28 |
| 1.8 O enfraquecimento do querer-poder-fazer.....                   | 30 |
| 2 – O NASCIMENTO DO CINEMA NOVO NO BRASIL .....                    | 32 |
| 3 – A ANÁLISE FÍLMICA .....  | 34 |
| 4 – ANÁLISE: A DENÚNCIA SOCIAL EM “RIO 40 GRAUS” .....             | 36 |
| 4.1. Técnica .....   | 42 |
| 4.2. Conceito .....  | 46 |
| 5 – ANÁLISE: O HERÓI PERDIDO DE “TERRA EM TRANSE” .....            | 48 |
| 5.1. Técnica .....   | 50 |
| 5.2 Conceito .....   | 55 |
| 5.2.1 Sequência: Povo no comício de Vieira para presidente.....    | 55 |
| 6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS .....                                     | 56 |
| Tabela 1: Filmes produzidos nas décadas de 1960-70 no Brasil ..... | 58 |
| 7 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....                                | 62 |
| 8 – REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS .....                                 | 65 |
| 9 – ANEXOS .....   | 66 |
| Cartaz de Divulgação de “Rio, 40 Graus” .....                      | 66 |
| Cartaz de divulgação de “Terra em Transe” .....                    | 67 |

## INTRODUÇÃO

Quando falamos em 1950 e no que acontecia no cenário cinematográfico dos Anos Dourados, observamos a grande influência que o cinema europeu havia trazido ao Brasil. As novas ideias de um cinema livre que dava maior liberdade ao autor e levava mais em conta a ideologia que a técnica mostraram uma oportunidade de compensar o caminho frustrante que o cinema nacional percorrera até aquele momento, com as grandes produções de grandes estúdios como o Vera Cruz e o Atlântida, ícones da Chanchada<sup>1</sup>, movimento que antecedeu o Cinema Novo.

Utilizo a expressão “caminho frustrante” pelas formas de montagem e temática das produções chanchadenses, que em sua maioria, assim como os hoje conhecidos como *blockbusters*, visam os altos lucros de bilheteria. Blockbuster é uma palavra de origem inglesa que indica um filme (ou outra expressão artística) produzido de forma exímia em estúdios e com grande arsenal técnico. Neles, o interesse maior é o fácil entendimento do público, para que a obra caia no gosto popular. Nesse sentido, pouco se aprofunda nos discursos e muito se aprofunda nos efeitos para ganhar público nas salas de cinema.

Claro que, nas chanchadas brasileiras dos anos 1950 não existiam recursos como os de hoje. Todavia, a capacidade de produção já era bem avançada e a intenção bem parecida: lucrar. Por isso, o movimento se utilizava bastante de figuras já conhecidas do rádio, de anedotas e caricaturas, elementos que justificam o sucesso do movimento, que viu as salas de cinema esvaziarem-se frente à expansão da televisão. Jean-Claude Bernardet (1979) fala da relação entre público e produções chanchadenses. Para ele, as produções eram “comédias esculachadas” em que “o povo se despreza ante uma comparação com os países desenvolvidos”:

Os espectadores se projetariam sobre os personagens grotescos destes filmes e ririam deles, possibilitando uma catarse que aliviaria o complexo de inferioridade de um público/povo que se despreza quando se compara aos países industrializados, que não se sente suficientemente ativo no processo histórico do seu país e, ao mesmo tempo, consolidaria o complexo de inferioridade (BERNARDET, 1979, p. 82).

O desgaste de temática, a ameaça da televisão, que estava cada vez mais nos lares brasileiros, dentre outros fatores, seriam a melhor oportunidade de abandonar padrões norte-americanos.

---

<sup>1</sup> Segundo Lima (2007), “[...]a chanchada brasileira foi um gênero cômico-popular de cinema estigmatizado como subproduto pela elite formadora de opinião (imprensa, intelectuais, cineastas, produtores), particularmente nos anos 50.

Por outro lado, a Nouvelle Vague<sup>2</sup> abria possibilidades de se fazer cinema com poucos recursos, e o cinema neorrealista italiano<sup>3</sup> trazia uma visão mais real de problemas sociais europeias. Se no movimento francês o ser humano era retratado como imperfeito, no movimento italiano a exposição das mazelas sociais era um prato cheio para protestar contra a escassez de recursos da população italiana, abalada pela miséria e violência do pós-guerra.

No Brasil, a preocupação passou a ser então a representação da fome e dos problemas sociais mais característicos nos grandes centros urbanos e no norte de país. Era o retrato da fome que iria ganhar vida nas telas do cinema, em suas várias formas. A fome então, deixaria de ser retratada somente como fome de alimento e seria retratada de forma crua, mostrando várias nuances omitidas do povo brasileiro nas telas de cinema. O que mais motivava os cinemanovistas brasileiros era exatamente a ideia de romper com padrões que encareciam as produções. Se isso estava acontecendo nas produções francesas, por qual motivo não era possível no Brasil? A rua nunca foi tão imprescindível para a produção quanto naquele momento. Era nela que se concentravam as mazelas sociais que os entusiastas do movimento queriam mostrar aos brasileiros. Nascia ali o cinema-realidade nacional.

#### **Contextualização temática e metodologia**

A ditadura civil militar no Brasil teve reflexos em todos os campos sociais e midiáticos, causando, além de resistência entre os artistas da época, também uma campanha de censura aos opositores. Essa monografia buscou pesquisar o material cinematográfico cinemanovista, bem como alguns estudos já feitos sobre o cinema brasileiro, para, a partir de uma análise discursiva, entender a narrativa cinemanovista como forma de enfrentamento presente em obras cinematográficas do movimento, que ganhou força a partir dos anos 1950. Procurei, aqui, realizar uma análise discursiva sobre os elementos fílmicos que permeiam as obras da época estudada. Dentre os objetivos iniciais:

- a) Analisar o contexto social dos anos 1960 no Brasil,
- b) Compreender a estrutura discursiva do Cinema Novo;
- c) Estudar os motivos do fracasso e abandono da ideologia cinemanovista;

---

<sup>2</sup> A Nouvelle Vague foi um movimento cinematográfico que ocorreu no cinema francês inserido no contexto dos anos 1960. Nele, diferentemente do cinema hollywoodiano, não havia grande investimento e o lucro não era tão visado. As obras deste período são marcadas pela presença de jovens autores que se preocupam mais com a ideia/temática que com a técnica em si.

<sup>3</sup> O cinema neorrealista italiano (1945) teve como uma de suas principais características de sua estética a representação da realidade social italiana. Na maioria delas, espaços públicos eram utilizados para otimizar os custos, uma vez que até mesmo os cineastas dispunham de poucos recursos para produção. Bem como a população italiana, que era castigada pela miséria provocada pela guerra.

Esta pesquisa se deu a partir do estudo de autores como Jean Claude Bernardet (2009), de Ismail Xavier (2005), Sidney Ferreira Leite (2005) que analisam o cinema brasileiro partindo de seus impasses e perspectivas, percorrendo análises sobre sua estética e discurso, bem como analisam as características específicas do movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo.

Também nortearam o presente trabalho, Eliseo Veron (1980), Antônio Vicente Pietroforte (2008), Gilles Deleuze (1985), entre outros autores, sobre como funciona e ocorre uma análise discursiva e a relação da imagem na montagem de uma produção audiovisual, como o caso de uma obra cinematográfica, detentora de estética e linguagem que provocam – ainda mais no Cinema Novo Brasileiro – reações e sentidos ao que é dito aqui como um receptor desse discurso.

Quando se fala em manipulação do ponto de vista, geralmente se pensa no plano do conteúdo. Manipular, diz respeito à visão de mundo que se retende construir e, nesse processo semiótico, gerar a rede de relações semânticas por meio da qual o mundo não faz sentido. No entanto, em semiótica plástica, cujos objetos são visuais, determinar o ponto de vista pode ser uma questão de plano de expressão. Nesse caso, além de ser o modo de significação, o ponto de vista é também o modo de olhar. (PIETROFORTE, 2008, p. 67).

Jean-Claude Bernardet (2009), em sua obra *Cinema Brasileiro: propostas para uma história* considera que o cinema brasileiro veio se adequando sempre aos padrões norte-americanos de produção cinematográfica, mesmo havendo uma tímida resistência por parte de alguns cineastas que desejavam ser independentes do mercado externo. A capacidade de o cinema brasileiro em importar filmes era tamanha, que a Companhia Cinematográfica Brasileira S.A. alegava receber mais de trezentos filmes por mês, com exclusividade para o Estado de São Paulo. Com o advento tecnológico, o público passou a exigir que o filme fosse entendido por ele, que não sabia falar inglês, mas que consumia os produtos de outros mercados. Assim, o cinema brasileiro foi se adequando cada vez mais às mudanças mundiais - como coadjuvante - e levava sua produção ao *status* de quase inexistente, sem uma característica que representasse uma estética brasileira de se fazer cinema.

Foi somente com o advento de movimentos como a *Nouvelle Vague* e o Neorealismo Italiano, que uma nova forma de produção ganharia visibilidade no cenário internacional e implantaria no ideal de um grupo de cinéfilos, que posteriormente seria chamado de cinemanovistas, de que era possível fazer produções locais sem tanta técnica e artificialidade, característica marcante do cinema americano amplamente difundido no Brasil. Ismail Xavier (2005), fala do cinema mundial como uma corrente de dois extremos que discutem a relação

do espectador com a imagem, extremos estes que vão desde a relação do espectador com o que é representado até a sua própria percepção - ainda que primitiva - sobre a técnica. Esses extremos nos fazem entender por qual motivo o Cinema Novo recebeu o retorno a ele dado pelo público brasileiro no momento de sua reprodutibilidade.

O movimento cinematográfico analisado é caracterizado pelo seu “ajuste” à falta de recursos técnicos para a sua produção. Maria do Socorro Carvalho (2006) cita essa falta de recursos como decisiva para delimitar a estética radical e dura do Cinema Novo. Assim como a autora, Sidney Ferreira Leite (2005) aborda essa estética radical como uma verdade nua e crua da camada social fragilizada do país que não era levada até os cinemas e, por conseguinte, ao grande público. Leite ainda fala sobre o declínio do potencial de produção desse movimento cinematográfico mediante o Regime Militar Brasileiro.

Em suma, estudar o discurso visual, amparando-se na junção de autores um tanto quanto díspares nas suas linhas de pesquisa é de extrema relevância para que se dê por concluído o objetivo dessa pesquisa: elencar o contexto histórico das produções cinemanovistas brasileiras, apoiando-se na análise fílmica para entender sua ideologia, estética e até mesmo impasses que culminaram na sua extinção.

Este estudo de caso é constituído de diversos procedimentos metodológicos, dentre eles a pesquisa e análise fílmica – através da *mise-en-scène* – dos filmes *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, e de *Terra em Transe*, do cineasta Glauber Rocha. O trabalho conta com uma revisão bibliográfica acerca de impasses e perspectivas do movimento cinematográfico nomeado pelo crítico de cinema Ely Azeredo como Cinema Novo<sup>4</sup>. Também faz parte do procedimento metodológico a consulta às obras cinematográficas desse movimento. Após a pesquisa de materiais fílmicos, foram produzidas análises fílmicas que levará em conta o contexto histórico, a técnica utilizada para a produção, e principalmente o discurso político de enfrentamento, bem como levará em conta também as falas de outros estudiosos acerca desse movimento cinematográfico brasileiro.

A escolha por esse objeto de pesquisa se dá pela convicção de quem aqui escreve, de que não havia uma identidade cinematográfica brasileira reconhecida como legítima. A intenção do presente projeto foi entender sua temática, transformações, e saber como o ideal cinemanovista desapareceu das telas de cinema e deu espaço a outras formas de produção audiovisual no Brasil. Em suma, o trabalho elenca tipos de discurso e narrativa presentes no Cinema Novo, sua estética e o contexto em que esteve inserido.

---

<sup>4</sup>Em seu artigo *A crítica no calor da hora*, Ivonete Pinto, Dr<sup>a</sup> pela ECA/USP designa Ely Azeredo como pai da expressão Cinema Novo.

# 1 - REFERENCIAL TEÓRICO

## 1.1 Simplificação do discurso

Quando falamos em discurso, de maneira simplificada, estamos falando de um termo muito utilizado na semiologia para referenciar certa quantidade de códigos formados a partir de elementos que, juntos, delimitam um interesse de produção de sentido. A análise discursiva busca entender como, por que e para quem determinado discurso foi criado. Uma das melhores formas diretas de se descrever “discurso” vem de Osakabe (1978) quando fala da complexidade do estudo da linguística e da amplitude de significações e conceitos dados ao termo.

Trata-se de uma palavra cujo sentido preciso tem sido pouco questionado, e isso pelas razões mais diversas. Uma delas talvez se deva ao fato de ter sido ela utilizada em trabalhos com alguma preocupação científica, onde simplesmente se recuperou o próprio uso que se fez dela na linguagem ordinária. Esse processo acabou por configurá-la como referindo-se a um domínio suficientemente amplo de investigação de tal forma que dentro dele coubessem os mais diferentes interesses científicos. (Muitas vezes, um objeto é encarado ao mesmo tempo como discurso estético, discurso político e discurso filosófico. (OSAKABE, 1979, p. 7)

Como diz Milton José Pinto, em seu trabalho *Comunicação e Discurso* (2002), “a análise do discurso procura descrever, explicar e avaliar criticamente os processos de produção, circulação e consumo dos sentidos vinculados àqueles produtos na sociedade”. Mas o que influencia a produção desses trabalhos? Orlandi (2009) percebe uma presença de ideologia que influencia na produção do discurso:

Assim como, parafraseando a Psicanálise, se pode considerar que o inconsciente se estrutura como uma linguagem, na Análise do Discurso, consideramos que a ideologia se materializa na linguagem. É assim que a Análise do Discurso permite compreender a ideologia - e o seu funcionamento imaginário e materialmente articulado ao inconsciente - pelo fato mesmo de pensá-lo fazendo intervir a noção de discurso. (ORLANDI, 2009, p. 96).

Uma das características mais marcantes deste trabalho é a contextualização do período em que o discurso é produzido e qual sentido deseja galgar. Para mim, o espaço é, se não o mais importante, um dos elementos que dirige determinado discurso a apoderar-se de elementos. Para se entender um objeto de estudo e entender o seu discurso, é necessário desconstruir todo ele e, a partir desses fragmentos, nortear a conclusão da pesquisa sobre qual

– ou até mesmo quais – elementos são mais recorrentes nos objetos analisados e por qual razão.

Para uma continuação deste trabalho foi feito um mergulho em conceitos de discurso político e imagem, que não foram utilizados como norteadores principais das análises, mas sim como alicerce para uma análise mais livre, não desmerecendo os estudos tão importantes nos campos dos estudos de linguagem e imagem. Pelo contrário, dada a abrangência dos estudos relacionados ao campo do cinema e linguagem, a preocupação maior foi em não delimitar tanto uma linha analítica que levasse em conta, por exemplo, somente os estudos de Deleuze sobre os tipos de imagem. Mas sim uma congruência entre as obras reunidas para que eu pudesse ter maior bagagem para falar, de forma mais simplificada possível, sobre as questões pertinentes do estudo. Mas para entendermos o caráter narrativo do Cinema Novo, se faz de bom tom ao menos uma pincelada sobre discurso. Mais especificamente o discurso político.

## 1.2 Discurso político

Dentro de todas as categorizações discursivas que podemos imaginar, o discurso político é o que mais se assemelha ao tema cinema nacional dos anos 60, às vésperas do Ato Institucional Nº 5 (AI-5). Como sugere Donadon-Leal (2005) no trabalho *Discurso político – especulações teóricas*, o discurso político trata das relações do *poder*, da autorização. Muitos dos discursos políticos se alicerçam em objetos da vontade, os quais, ora é necessário, ora é preciso.

Quando falamos em discurso político fora do Parlamento, Assembleias Legislativas Comissões, entre outros, o discurso que mais se assemelha a possibilidade de se chegar ao objeto é o da precisão. Conforme Donadon-Leal indica, da *expressão do desejo*. Adentrando ainda mais no discurso político e dessa precisão de fazer se realizar o que é “possível”, encontramos no *fazer legislativo* características que mais se atém ao discurso político com enfoque nos problemas sociais em movimentos como o analisado neste trabalho. Esse *fazer legislativo* une certas necessidades do grupo que pretende representar para, através dessas vontades sociais, quase que imperar que elas sejam feitas. Seja por esse grupo, seja por um suposto opressor.

Não se trata de um discurso exclusivo do profissional da política, mas todos e qualquer discurso do *poder fazer querer*, ou seja, todo e qualquer discurso de criação de vontades presente em todos e qualquer texto, em maior ou menor proporção. Identificar o discurso político é, portanto identificar o *poder*, isto é, a autorização para *fazer querer*. (DONADON-LEAL, 2004, p.2).

No caso do discurso político presente no Cinema Novo, há, por parte deste que escreve uma percepção de que ele se orienta pelo **poder-querer-fazer**. Sendo que, o sujeito está autorizado a criar discursos. A partir dessa autorização, o autor do discurso pode dizer acerca do país, sem sofrer repressão. É exatamente por esse motivo que o discurso político no período analisado pôs-se em choque contra essa autorização, que já dava seus primeiros sinais de desaparecimento.

Mas toda obra é política. Se o autor de uma obra, contextualizado em determinando período, grupo social, contexto, é fruto da interação com o meio em que produz, a resposta é sim. Toda obra pode sim, ser política, visto que somos, todos, frutos de uma bagagem cultural que nos cerca desde os primeiros dias de vida. E quando falamos neste tipo de cinema analisado, há de se concordar que ele seja ainda mais político, ora por revelar os marginalizados, ora por demonstrar seu descontentamento com a população face ao modelo social praticado pelas hierarquias do poder.

### 1.3 A imagem-movimento de Deleuze

Gilles Deleuze se utiliza da teoria do movimento de Henri Bergson para fazer uma articulação entre a filosofia e o cinema, chegando à teoria da imagem, do movimento e do tempo e suas relações de subordinação. É dessa relação, estudada desde os primeiros conceitos deleuzianos acerca do movimento que irá e revelar o novo jeito de fazer-se cinema na Europa e, por conseguinte, o cinema marginal brasileiro. A partir dela, o filósofo francês, também bebendo de fontes como Pierce, Kant e Nietzsche irá relacionar os signos, tempo, e a potência da arte enquanto tentativa de construção do real para dizer que o cinema não depende somente do movimento, mas também do tempo. Segundo ele, não há somente uma imagem-tempo, mas uma imagem-tempo e outras tantas variantes.

Nos seus estudos e explanações acerca da obra de Bergson, Deleuze afirma em *Teses sobre o movimento - Primeiro comentário de Bergson* (1983) que existem três teses de movimento. A primeira é a de que o espaço e movimento são diferentes em sua divisão: o espaço é divisível, mas o movimento, não. Ou seja, não há como se confundir espaço percorrido (divisível e homogêneo) e movimento (indivisível e heterogêneo).

A segunda tese abordada por Deleuze é a da diferenciação entre a definição de movimento da filosofia antiga e da ciência moderna. Essa última iria discordar da primeira dizendo que o movimento não deve ser remetido a uma ordem de instantes privilegiados, mas

sim a qualquer instante de uma trajetória, possibilitando ao tempo ser concebido como uma variável independente.

A terceira tese trata do movimento como uma mudança do todo, que se relaciona também com o conceito de *duração* de Bergson. Segunda ela, o movimento irá expressar uma mudança no todo.

O movimento remete sempre a uma mudança, migração, a uma variação sazonal. É a mesma coisa para os corpos: a queda de um corpo supõe um outro que o atrai e exprime uma mudança no todo que os compreende a ambos. [...] Nosso erro está em acreditar que o que se move são os elementos quaisquer exteriores as qualidades. Mas as próprias qualidades são puras vibrações que mudam ao mesmo tempo que os pretensos elementos se movem (DELEUZE, 1985, p.18).

Ou seja, muda-se o Todo pela mudança dos elementos e esse processo vê o movimento como corte na duração, mesmo que um “corte móvel”, ideia aplicada por Deleuze como característica do cinema. É dessa terceira tese, principalmente, que a relação entre imagem e tempo no cinema começa tomar forma em uma relação de (in) dependência, que exprime no Cinema Novo a montagem enquanto produtora de sentidos, dos mais variados. Mas antes disso é preciso entender também a relação de subordinação entre tempo e movimento.

Essa distinção entre objetos, movimento e todo concebido como duração é importante para análise das imagens cinematográficas porque possibilita a DELEUZE definir o quadro, plano e montagem – as três opções básicas da realização de um filme (MACHADO, 2010, p. 252).

É dessa distinção entre objeto, movimento e duração que Deleuze mergulha mais diretamente nas questões ligadas ao cinema em si, inclusive na questão da montagem. Para ele, a posição dos objetos em uma cena, por exemplo, teríamos a definição de espaço. Já o todo comporia o tempo, surgindo de dois processos: um seria pelo enquadramento, e outro pela montagem das cenas.

Nessa visão de tempo enquanto resultante de uma montagem de imagens-movimento, o tempo está subordinado ao movimento numa representação indireta do “real”, visto que “[...] o movimento só pode subordinar o tempo e fazer dele um número que indiretamente o meça, se preencher condições de normalidade” (DELEUZE, 2009).

Mas é por meio da ruptura com essa ideia de tempo através de movimentos normais que o cinema se faz mais instigante e interage com o espectador. Só com a quebra dessa normalidade, em sua grande maioria fruto de movimentos cronológicos com *raccords*

pensados para compor certa ordem, é que o cinema começa a ser pensado como uma arma de expressão social que tira o espectador da zona de conforto. Essa reversão se dá no corte da subordinação do tempo em relação ao movimento, sem uma normalidade especificada.

Deleuze aponta, para falar dessa relação e da construção do tempo no cinema, três espécies de imagem-movimento: imagem-percepção, imagem-afecção, imagem-ação, que irão definir os planos utilizados: plano geral, close, e plano médio. E da junção de imagens, surgem os movimentos extensivo e intensivo. Enquanto o extensivo é mais de contextualização do espaço, sempre em plano médio ou americano, o intensivo é mais da ordem da alma e percepção, dos sentimentos, da alma, por meio do close ou primeiro plano. É da rostificação pelo close não só de pessoas, mas também de objetos, que Deleuze afirma que a imagem-afecção bebe. É aí que acontece a intensificação de sentimentos, pois esse enquadramento instala-se fora do tempo e do espaço, elevando o afeto a outro patamar.

É dessa nova relação entre plano e espaço que outras técnicas desse rompimento de subordinação ganha força. Afinal, quando do uso do close não necessita de um espaço definido previamente. E quando isso acontece, todas as relações de montagem também começam a quebrar com a normalidade dessa construção.

Deleuze também fala de uma quebra da normalidade quando cita o conceito de imagem-pulsão, que seria uma imagem de passagem entre a imagem-afecção e a imagem-ação. Nela o espaço é tratado como mundo imaginário. Seriam elas as imagens super-realistas ou surrealistas.

Ao contrário da imagem-pulsão e da imagem-afecção, a imagem-ação tem seu espaço determinado seja geográfica, histórico ou socialmente. Esse espaço determinado é característica comum do realismo no mundo cinematográfico, fruto do meio e do comportamento na cena. Trata-se de uma fórmula já pronta onde o meio determina a situação do personagem que responde com uma ação.

Na construção do movimento, a imagem-ação é vista como um prolongamento da imagem-percepção numa relação em que o movimento executado responde a um movimento antes percebido, o que leva a um esquema sensorio-motor. É aí que surge a ideia de uma nova variedade da imagem-movimento, dada a introdução também do mental nessa relação cinematográfica. Segundo ele, o mental preencheria o intervalo entre o movimento percebido e o movimento executado. Para o filósofo, esta seria a principal causa de uma quebra nessa

forma de pensar a relação do espectador com a obra onde ele não atua mais como um receptor universalizado, geral.

Essa imagem mental cria uma nova relação entre tempo e imagem cinematográfica que desarticula o domínio que o movimento exerce sobre o tempo. Os planos mais utilizados em filmes que utilizam da imagem mental, por exemplo, levam o olhar do personagem, algumas vezes em um único plano, para colocar o espectador na cena, rompendo com o esquema sensório-motor antes vigente na montagem.

É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão somente do intervalo do movimento [...]. É aí que se dá a reversão: o movimento já não é somente aberrante, mas a aberração vale agora por si mesma e designa o tempo como sua causa direta. [...]. Não é mais o tempo que depende do movimento, é o movimento aberrante que depende do tempo. A relação *situação sensório-motora/imagem indireta do tempo* é substituída por uma relação não localizável *situação ótica e sonora pura/imagem-tempo direta* (DELEUZE, 2009, p.55 grifos do autor).

Esse movimento aberrante de que fala Deleuze é um movimento que escapa da noção de normalidade e centralidade, o que reverte a subordinação do tempo em relação ao movimento. Antes ignorado, agora o movimento aberrante seria reconhecido também como parte da construção cinematográfica.

A despreocupação do cinema com a montagem dando mais importância à imagem, à “mostragem”, libera o tempo da relação de subordinação do movimento. Com isso, uma nova possibilidade de criação surge, que busca uma nova ligação entre cinema e pensamento “[...] onde o próprio pensar e criar imagens envolve sempre o tempo em seu presente e em sua criação” (OLIVEIRA, 2011).

Essa relação entre imagem, tempo e memória na construção de um cinema menos engessado é característica marcante no cinema pós-guerra que iria se espalhar pelo mundo, dadas às suas especificidades geográficas e suas necessidades. Contudo, o chamamento do espectador a experimentar mais afundo os sentidos da produção iria ser marcante em grande parte dessas produções. Essa ruptura do esquema sensório-motor de antes é cargo-chefe na construção de filmes como os lançados no Cinema Novo nacional. Essa intensificação de sentimentos ao máximo possível em determinados momentos do cinema marginal nacional vem dessa quebra de barreira entre a obra e o espectador. Se antes o filme era visto como

unidade em que seu fim era visto como raciocínio, agora todo ele, em seus vários movimentos, é visto como um processo de raciocínio.

Deleuze procurou pensar o cinema acerca dessa relação de tempo, matéria e memória. Para ele, o tempo é uma espécie de acúmulo visual dos acontecimentos e o cinema registra esse tempo, passado, enquanto memória. Dessa forma, mesmo este tempo estando no passado, o registro cinematográfico possibilita uma simulação do que é atual, na época de sua “produção” ao passo que, para os estudos da memória, é um interessante documento sobre a coerência dos fatos.

Tamanha a verossimilhança que a projeção de imagens sucessivas do cinema tem com o real, que a imagem deixou de ser petrificada e passou a ser também a duração do que representa em *frames*<sup>5</sup>. É ancorado nesse conceito de duração, alicerçado à teoria da memória de Bergson, que Deleuze apresenta os regimes de imagem como “imagem-movimento” e “imagem-tempo”.

O passado coexiste com o presente que ele foi; o passado se conserva em si, como o passado em geral (não-cronológico); o tempo se desdobra a cada instante em presente e passado, presente que passa e passado que se conserva (DELEUZE, 2007, p.103).

Essa forma de representação histórica do real em ordem cronológica de acontecimentos em um tempo específico iria cair em desuso no final da Segunda Guerra. É ali que surge o modelo de cinema onde o personagem não sabe mais reagir diante das situações em que o meio o coloca, pois tudo é chocante demais. Nesse novo cinema o tempo passa a ser visto como um emaranhado de imagens/acontecimentos, e não mais como uma linha cronológica. É o fim da sucessão orgânica dos acontecimentos. Essa aberração do movimento passa a ser essencial no cinema e não mais acidente, como era vista anteriormente.

Deleuze explica que ao fugir dessa montagem orgânica, num espaço delimitado, em um tempo também palpável e cronológico, o cinema passa a ser visto não mais como um todo. Para ele, “o que força pensar é o impoder do pensamento, a figura do nada, a inexistência de um todo que poderia ser pensado” (Id. Ibid. p. 224). Trata-se então do rompimento de Deleuze com a ideia do cinema enquanto representação dos acontecimentos. Aqui, a própria imagem é o pensamento sobre o todo, como observa Rodrigues (2010) em uma síntese sobre as obras de Bazin (1991), Bergson (1979) e Deleuze (2007):

---

<sup>5</sup> “Frame”, em inglês, é o mesmo que “fotograma” para a língua portuguesa.

O cinema do pós-guerra chega com a novidade de uma imagem-cristal libertadora das amarras espaciais. Altera-se o posicionamento cinematográfico frente à obsessão humana pela cristalização do tempo. O poder da imagem de trazer a autenticação da duração, a espessura dos instantes, a contemporaneidade do passado, coloca o filme num patamar diferenciado, onde os objetos se movimentam, onde os rostos e falas se aproximam das imagens do mundo real como nunca havia acontecido na história das artes. É o momento em que a imagem começa a pensar por si só (RODRIGUES, 2010, p.11).

Em suma, essa nova relação entre imagem, tempo e memória catalisa a imensa gama de horizontes possíveis, de possibilidades do que está por vir. O tempo agora não passa, mas se conserva em arquivos para ser atualizado, revisto, pensado. É a essência do cinema documental, seja ele dono de um enredo fictício ou não. Essa teoria de Deleuze, em relação aos filmes analisados, é de importância no que diz respeito à conceitualização da relação entre imagem, montagem fílmica, e sua relação para com o receptor da mensagem fílmica. Sua enorme relação com as questões de tempo também revelam a relação entre imagem e construção da memória, sendo esta construída socialmente e submetida a transformações constantes. Lima (2011) cita Halbwachs (2004) para falar da relação do espectador de filmes com relação à construção da memória pessoal.

Para Halbwachs (2004, p. 34), a memória pessoal é uma elaboração que se ancora na memória coletiva, não havendo entre estas instâncias contradições ou disputas, mas sim, continuidade e cooperação. Os espectadores também se utilizam das memórias pessoais, reconstituindo expressões, rostos e situações para compreender o filme, formando imagens mentais, que dialogam com nossa memória.

O ano de 1968 foi relativamente difícil para a história do Brasil. Se em 1955, *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos se tornava um marco de discurso político do poder-querer- fazer por expor a favela fora dos propósitos institucionais do governo – até mesmo o de Costa e Silva, em 68, *Terra em Transe*, do jovem Glauber Rocha, só mostrava a relação de resistência governamental que dava relativamente certo.

O que se via em telas de cinema não era mais o querer-poder-fazer tão evidente, mas o descontentamento dos jovens cineastas que, como toda a geração jovem de 1964 foi privada da autorização de criar vontades sociais fora das limitações políticas. Toda uma classe intelectual produzia como se estivesse em um eterno último suspiro.

### **1.5 Anseios cinemanovistas e a estética da fome**

Todavia, os cinemanovistas preocupavam-se em contextualizar o espectador sobre o surgimento desse cenário social no país. Por isso, utilizavam também de uma recuperação da história do Brasil como uma maneira de deixar claro de onde vinham aquelas problemáticas que seriam retratadas. Os cineastas não compartilhavam de uma técnica de construção

cinematográfica específica. Mas as marcas que os filmes portavam, e a construção de um discurso através delas, era muito mais “unidade” do que o cinema nacional dos anos 1990, por exemplo. Os que faziam cinema neste contexto agiam quase que coletivamente na intenção de representar ao público os problemas sociais através de uma “estética da fome”. Tal forma de representar as imagens do povo retirava o espectador de sua zona de conforto de forma mais crua, em todos os elementos que utilizava na construção fílmica. Nessa estética comum, a negação ao exotismo por meio de uma amostra do real, acabava por reafirmar o contexto social no qual milhares de pessoas viviam no país através da precariedade, tanto pela falta de recursos estruturais para a prática de seus roteiros, quanto no retrato da precariedade social de quem estava na tela.

Quando falamos em representações através dessa estética rudimentar e sem recursos, vemos representadas as personagens mais marginalizadas até então no cinema nacional. E todos os elementos construtivos dessa representação compunham um a violência simbólica das imagens. Uma delas é em relação à iluminação estourada, de montagem de choque, que ao mesmo tempo em que jogavam na tela as mazelas nacionais, evitava a identificação do espectador. A iluminação, natural, tinha um sentido de retirar o espectador de sua zona de conforto. Quando o cenário era o sertão, por exemplo, a luz era estourada – não somente pela falta de equipamentos sofisticados, mas também por ser a luz mais justa para mostrar a aridez da vida pobre e faminta. A estética da fome é utilizada para evitar qualquer exotismo. Se essa estética era violenta aos olhos do receptor, isso tem a ver com o que está no quadro (fome, pobreza). Ela, sobretudo, é violenta pela forma de montagem, muito mais que pelo enredo. O desejo maior era propor a evolução das imagens em movimentos na retratação do cotidiano que causaria a libertação de nossa situação colonial. Glauber Rocha (1965) apresenta uma tese sobre a “A Estética da Fome” durante as discussões da *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. De Aruanda a Vidas Secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. (ROCHA, 2004, p.65)

Na perspectiva de Jean-Claude Bernardet, o Cinema Novo era visto como fruto de uma “vanguarda cultural”, com o desafio da falta de equipamentos, dinheiro e circuitos. Os filmes seriam a resposta perante esses desafios: carregados de radicalismo e violência.

Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Paulo César Saraceni, David Neves e Leon Hirszman pretendiam, acima de tudo, mudar a realidade social brasileira através da exposição crua da vida de quem era esquecido pelo cinema. Deixando de lado o eixo da fome como a mazela social que mais retratava o país, podemos observar três grandes direções que moviam o cinema brasileiro da época: escravidão, misticismo religioso e violência predominantes na região nordeste (Carvalho, 2006), além de fatos políticos e problemas sociais causados – direta ou indiretamente – pelo crescimento de grandes centros urbanos.

### **1.6 As mazelas representadas**

A primeira “pedra no meio do caminho” do movimento foi o fato de ele mostrar aos brasileiros o que eles geralmente não queriam ver. A miséria, violência, analfabetismo, coronelismo, entre outras problemáticas eram apresentados aos espectadores como uma espécie de circo dos horrores. Todavia, com o sucesso na crítica internacional, as produções acabaram por ganhar vez também entre o meio artístico nacional.

No que diz respeito à escravidão, o desejo era tratar da liberdade e da pobreza que denotava a situação dos negros no país. Carlos Diegues, em *Gaga Zumba, rei de Palmares* (1963), que segundo o diretor tratava-se de uma “fábula negra”, relata a saga de um grupo de escravos que tentava levar o neto de Zumbi dos Palmares para um quilombo, onde seria coroado rei. Eram os negros lutando por seus direitos sociais.

Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Glauber utiliza do personagem Manoel para “justificar” a violência no nordeste brasileiro. Manoel, sertanejo, pobre havia marcado com um coronel a compra de seu gado para poder conseguir um lugar para morar com a esposa Rosa. Todavia, no caminho alguns dos animais morrem. Ao chegar até o coronel, recebe dele a notícia de que não pagaria pelos animais, pois os que haviam morrido eram de Manoel. O protagonista se revolta contra o coronel e o mata. Após a fuga, se junta a um grupo que luta contra o poder dos latifundiários, bem como faziam os cangaceiros de lampião, nos anos 1930. Nessa obra também, o diretor retrata o cenário religioso do nordeste brasileiro.

A fome e mazelas sociais alimentavam o Cinema Novo de tal forma que seu sucesso no exterior se dava exatamente por não explorar a comédia estereotipada das produções de

antes. Mas a crítica brasileira acusava-o de serem, os filmes, carregados de “miserabilismo”, e que os personagens esfomeados da tela não reforçavam a fantasia desenvolvimentista daquele momento. Tratava-se de um tema que poucos gostariam de ver nas telas brasileiras, mas que ganhava força em festivais como *Cannes* e que depois de aclamados no cenário internacional, voltavam ao Brasil com maior visibilidade. Para Rocha, o Cinema Novo tivera coragem de tocar nessa “enorme ferida” (Carvalho, 2006) que gerava a conscientização da sociedade para essa questão social. Este cenário se repete hoje, quando filmes que de certa forma criticam a estrutura social no país acabam concorrendo em grandes festivais internacionais para ganharem reconhecimento dentro do país. A saber, exemplos como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite* (2007), *Que Horas Ela Volta* (2015), *Aquarius* (2016).

Representar o outro, de uma classe diferente de quem recebia essas obras, era dar voz a toda uma categoria antes marginalizada. Os personagens de pescadores, os migrantes, sertanejos, sindicalistas representavam um todo de uma classe ou categoria, o que gerou muitas explicações totalizantes sobre os problemas sociais e classes. Mesmo assim, algumas das vozes de representação acabam por reforçar um estereótipo. Esse é o caso do documentário *Viramundo*, produto do Cinema Novo em que a fala totalizante acaba surtindo um efeito ainda mais negativo. A obra retrata os migrantes que chegam a São Paulo dos anos 1960. Na obra os nordestinos que chegam a capital paulista são todos tratados de forma igual, com explicações generalizantes. Isso gera uma fala totalizante que é muito criticada quando falamos de produções cinemanovistas. Essa era, na verdade, a grande crítica em relação ao movimento: as falas totalizantes.

Em algumas obras as imagens eram tão impactantes e caóticas que podemos assimilá-las a um tratamento de choque ao qual o espectador era submetido por meio de elementos da linguagem utilizada na montagem. Tais como luz, música, trabalho de câmera, linguagem, roteiro, entre outros elementos constitutivos desse discurso.

### **1.7 O Golpe Civil Militar**

Até 1964 o Cinema Novo parecia estar conseguindo chegar ao seu propósito inicial de mudança do meio social e político brasileiro. Era uma caminhada a passos lentos, mas que de certa forma iria garantir resultados significantes no modo de pensar. Todavia, o Golpe Civil Militar mudaria os rumos do então aclamado novo jeito brasileiro de se fazer cinema. Não

bastaria mais uma “câmera na mão e uma ideia na cabeça”, como dizia Glauber Rocha sobre o cerne do movimento, para que as produções chegassem ao público.

Já após a implantação do regime militar no Brasil, o que tomava maior atenção dos cineastas para a produção cinematográfica era o desejo de discutir os acontecimentos políticos mais recentes do país, como em *Terra em transe* (1967), que sob direção de Glauber Rocha faz uma crítica ao período político de 1960-66 e aos defensores das diferentes correntes políticas da época. O filme conta a história de um jornalista frustrado com o cenário político brasileiro. Não somente com o regime governamental, mas também com seus próprios amigos e familiares que eram de certa forma, influenciados pelo governo. Foram traçados ali, dois momentos da história brasileira: o cenário social antecessor ao golpe e a trágica experiência militar. Segundo o próprio autor, tratava-se de uma comparação sobre a linha tênue que era traçada entre a crise política e ideológica da América Latina.

Reconhecido internacionalmente por *Deus e o diabo na terra do sol*, Glauber Rocha descreveu a já citada forma cinemanovista de se fazer cinema através de “Uma estética da fome” (1965), onde enfatiza que a fome brasileira não se limitava à fome física, mas que ela própria limitava o avanço social da população. No manifesto, Rocha defendia que o país era dominado pela fome e que essa realidade era debatida pelo Cinema Novo, tendo nela sua principal característica de produção até 1966, quando a liberdade de expressão tornava-se cada vez mais escassa. Era a representação de uma “galeria de famintos” (Rocha 1981, p. 30) que, segundo ele, não seriam somente resultantes do governo brasileiro, mas também “o nervo de sua própria sociedade” (*ibid.*).

Em dezembro de 1968, o Cinema Novo brasileiro sofre um enorme golpe, além da falsa liberdade de expressão a qual tinha sido exposto. Aos 13 dias daquele mês, o presidente Costa e Silva decretaria o Ato Institucional Número 5 (AI-5). Era a prova de que os militares não estavam dispostos a ser somente um poder moderador, mas sim, censor. Com isso, a censura às obras em todos os campos artísticos eliminava o direito de defesa do censurado. Toda e qualquer ofensa ao regime seria tratada como crime de desacato à autoridade. Para as obras do Cinema Novo chegarem ao público, elas teriam primeiro que passar pelos órgãos sensores do governo federal, como acontecia também nas outras vertentes artísticas brasileiras. Esse era o tendão de Aquiles dos cinemanovistas. Se mudar o país era praticamente impossível com a liberdade de expressão cinematográfica, com o AI-5 essa mudança nunca mais poderia acontecer.

A ditadura civil militar no Brasil foi a grande desencorajadora do Cinema Novo, que recebeu ali a certeza de que suas produções não iriam conseguir mudar o mundo, cara característica ideológica do movimento. Entre 1965 e 1967, os diretores dessa vertente cinematográfica ainda tentavam manter certa originalidade e coerência com a temática principal do movimento. Todavia, retratar as mazelas sociais de um país que não queria vê-las e de um governo que não as deixaria serem vistas acabou por mudar os rumos da produção.

Leonor Souza Pinto deixa clara a importância da censura no regime militar brasileiro. “Vem o golpe, e com ele, a censura é reorganizada com vistas a servir aos interesses políticos dos militares no poder. A censura praticada no Brasil, de 1964 a 1988, não foi apenas repressão localizada, mas mecanismo essencial para a estruturação e sustentação do regime militar” (PINTO, 2006). Com produções de obras com temáticas e estéticas múltiplas, o grupo de diretores cinemanovistas iniciou um período relativamente criativo o qual utilizavam de suas próprias obras para discutir características do Cinema Novo em seu momento de criação. Isso acontecera numa tentativa de apontar novas direções para o movimento através do que já havia sido produzido.

### **1.8 O enfraquecimento do querer-poder-fazer**

Em 1967 o Departamento de Censura já dava sinais violentos de que o governo não queria ver a “fome” representada nas telas de cinema. A censura se fazia mais forte a todo o momento e os produtores cinemanovistas perderiam a disputa no combate contra os censores. Restava então, abandonar o radicalismo do Cinema Novo e investir em produções que fossem possíveis naquele contexto social.

Um exemplo do enorme poder de censura que estava sendo exercido perante aos autores do cinema nacional é um artigo da Folha de São Paulo, publicado no dia 03 de maio de 1967, o qual trazia como título “Cannes vê hoje Terra em Transe Liberado”. A reportagem salienta que o filme havia sido liberado sem cortes em uma reunião de Romero Lago, chefe do Serviço de Censura e Luis Carlos Barreto, produtor da obra. Além disso, o filme, que estava antes proibido de ser exibido, deveria incluir um nome ao personagem do Padre, que passaria a se chamar Padre Gil, com a indicação ao final do filme. Tudo porque, segundo Lago, “este personagem foi muito generalizado com a sua despersonalização”. Padre Gil era uma forte crítica alegórica sobre a intervenção da Igreja na política nacional. Nascia um novo ciclo no

movimento, que não falava mais de miseráveis e da fome e deixaria de ser um projeto coletivo para tornar-se um cinema que regredia à uma tentativa de usar também de uma estética mais hollywoodiana, como a maior presença de enredos ficcionais, por exemplo.

Assim aconteceu em *Garota de Ipanema* (Leon Hirzman, 1967) que, mesmo com improvisos durante a produção, foi um filme caro. Nele o diretor contava com uma equipe mais profissional para sua realização. O burburinho que se formou em torno daquela produção tão aguardada começou a se fazer silencioso à medida que as sessões se encerravam nas salas de cinema. Era o Cinema Novo dando sinais evidentes de seu enfraquecimento em tratar das mazelas brasileiras. O que os críticos esperavam ver retratado era a angústia dos jovens brasileiros no período ditatorial. A partir dali, os cineastas passariam a buscar o caminho da indústria cinematográfica e deixariam de lado o cinema-realidade para a uma parcial adequação ao mote governamental vigente. Esse foi o maior motivo para o silenciamento cinematográfico do Cinema Novo.

Os agentes produtores do cinema brasileiro, descontentes com o cenário político e a censura, não faziam mais filmes capazes de chegar a conquistar o grande público, já que agora a produção passara a ser um pouco mais comercial. Isso ocasionado por vários fatores como o estímulo militar a outros “gêneros” de produção, censura e, porque não, a falta de incentivo financeiro às obras. Esse abandono foi gradual, assim como foi gradual o início do movimento. Da mesma forma que as identidades sociais começaram a ser representadas, elas deixariam de ser.

Esse “silenciamento” dos intelectuais na tarefa de porta-vozes do povo interferiu diretamente na linguagem do Cinema Novo. Não se tratava mais de mudar o mundo, mas de traduzir todo o descontentamento pela perda de tal mandato. Não há mais a ânsia de fazer revolução com câmeras e imagens do povo, e sim um sonho frustrado que deixa perdidos até mesmo os personagens do que seria produzido a partir dali.

Em minhas palavras e convicção, não houvesse a ditadura civil militar no caminho do Cinema Novo, certamente hoje teríamos uma estética cinematográfica mais uniforme. Muito além da violência caracterizando os frutos de um governo que fabricava miseráveis, os autores do cinema nacional hoje poderiam estar, há bastante tempo, tratando dos direitos humanos e dessas mesmas questões sociais de forma mais aprofundada, ao invés de estarmos caminhando rumo a este eixo de discussão somente agora.

Quem produzia arte no país iria conhecer o sentimento não de roubo, mas de silêncio ao qual, após conflitos e negociações realizados às margens de locais como a Igreja de Nossa Senhora da Candelária, seria decretado o ato institucional que iria censurar e pôr fim ao Cinema Novo.

O declínio do potencial criativo do Cinema Novo foi acentuado depois que o regime militar decretou o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que, entre outros aspectos, instituiu uma rígida censura sobre o cinema nacional. Tal declínio foi contemporâneo da emergência de um novo movimento cinematográfico que teve nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo os dois principais pólos de sua produção, isto é, o Cinema Marginal. (LEITE, 2005, p.105).

Depois de abandonados os ideais que foram berço do movimento, o Estado cria o Instituto Nacional de Cinema (INC) e a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme), passando a investir mais na indústria cinematográfica brasileira. O esforço para a produção e divulgação dos filmes brasileiros seria grande e o investimento um tanto quanto significativo.

## **2 – O NASCIMENTO DO CINEMA NOVO NO BRASIL**

Seguindo a tendência mundial do cinema pós-guerra, o cinema brasileiro iria beber de fontes inspiradoras ao redor do mundo. As práticas mais simplórias de produção e o caráter de denúncia social iriam transformar autores em autores políticos. Nelson Pereira dos Santos, um dos precursores do Cinema Novo foi, de certa forma, responsável por essa transição. Junto com cineastas independentes como Alex Vianny, Valter Hugo Khoury, Roberto Santos, e Trigueirinho Neto; que atuavam ainda no eixo Rio-São Paulo; iria encabeçar a quebra da necessidade de produção impecável das grandes companhias ao passo que também fugia do enredo das chanchadas. Mas ainda era pouco, as necessidades de trabalhar um Brasil real ainda não estavam claras e, por isso, os enredos também não. Francisco Elinaldo Teixeira (2012) trata essa primeira investida rumo ao Cinema Novo como certa pré-autoria. Seria Nelson Pereira dos Santos o principal responsável por essa transição que levaria a vontade de revolução social ao cinema brasileiro.

Desde as primeiras páginas o cinema de autor volta-se para as questões da revolução social, da consciência da dominação de classe, de um trabalho de desideologização frente às heranças coloniais arraigadas e frente à hegemonia burguesa, que o coloca no centro dos debates. (TEIXEIRA, 2012, p.92)

Esse movimento iria deixar o eixo Rio-São Paulo para ganhar as produções em todo o país, revelando uma identidade ontológica entre ética e estética, cujos elementos estéticos iriam servir para fazer alusões ao sentimento de ser brasileiro à época em que se produziam esses filmes. Jogo de luz e sombra, movimentos de câmeras, distorção estética dos cenários, tudo isso iria ajudar o “diretor-autor político” em suas alusões ao estado de espírito social em que a população estava imersa, muitas vezes inconscientemente. Tamanha a vontade política do começo do Cinema Novo, que Glauber Rocha tratava o autor como um “guardião da verdade”. Em uma de suas falas no ensaio *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), o diretor cita: “sua estética é uma ética, sua *mise-em-scène* é uma política”. Ou seja, é no campo da produção em si que o diretor cinemanovista, com seus artifícios às vezes precários, irá trabalhar a questão da busca por mudança em um primeiro momento, e da perda de direção do brasileiro, no ato final do movimento.

Como já dito antes, Nelson Pereira dos Santos foi o pioneiro do Cinema Novo no Brasil. Começando com “Rio 40 Graus”, e depois “Rio, Zona Norte”, que seria parte de uma trilogia, o que não se concretizou. Foi a partir desse *start* fortemente inspirada no Neorrealismo italiano, com a utilização de personagens e cenários reais, que o cineasta iria influenciar a produção cinematográfica na Bahia. Isso iria ser a alavanca para que o eixo do cinema nacional mudasse sua rota, ganhando mais espaço nas produções fílmicas fora dos grandes estúdios como Vera Cruz e Atlântida (já em declínio) e mudando totalmente seu enredos e, para isso, toda a *mise-em-scène* do que seria produzido a partir dali. Da empreitada de Nelson, cineastas baianos iriam se apossar na ideia, que levaria a produção de filmes como “A Grande Feira”, “Bahia de Todos os Santos”, e “Redenção”.

Mas para falar da origem do movimento, é preciso falar também de Anselmo Duarte, um dos primeiros galãs do cinema nacional, que figurava com ator principal em diversos filmes de grandes estúdios nas chanchadas. Contudo, com a decadência dos estúdios, diretores como Watson Macedo, acabaram na direção de produções independentes. Com o Anselmo Duarte, ator aspirante a diretor, não seria diferente. O galã também passaria a atuar em filmes independentes. Em 1957, Anselmo dirige e estrela seu primeiro filme, a comédia romântica “Absolutamente Certo”, que seria umas das maiores bilheterias nacionais dos anos 1950. O filme iria ser o pontapé inicial para o cinema nacional ganhar a crítica com “O Pagador de Promessas” (1959). O motivo? O período sabático que Anselmo viveu na Europa após o grande sucesso desse primeiro filme.

Nesse período, Anselmo bebeu de fontes do cinema documental inglês, e acabou indo ao Festival de Cannes de 1959. Foi ali, quando viu um cartaz da grande pré-estreia do filme

americano religioso “Reis dos Reis” (1960), que teve a ideia de fazer, à sua maneira, um filme que falasse da mesma temática, uma adaptação do espetáculo “O Pagador de Promessas”, do diretor de teatro Flávio Rangel.

### 3 – A ANÁLISE FÍLMICA

A análise fílmica surge, basicamente, da decomposição da obra. Mesmo que não exista uma metodologia universal para tal, a decomposição descritiva e depois o estabelecimento de relações entre os elementos decompostos na produção dos sentidos são fundamentais no processo de análise. Isso irá diferir, por exemplo, a análise da crítica. Diferentemente da primeira, a crítica busca atribuir a valoração do filme, carregada de adjetivos. Essa atribuição de juízos de valor é superada na análise – mesmo que algumas vezes possa acontecer – que busca na decomposição do filme em relação à sua causa.

A decomposição analítica irá separar elementos relativos à imagem, som e montagem da obra analisada para reconstruir a obra de uma maneira interpretativa que evita interpretações pouco pertinentes. Penafria (2009) elucida o papel desse método de decomposição e conceitua a análise:

Trata-se, acima de tudo, de uma atividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados. O filme é o ponto de partida para a sua decomposição e é, também, o ponto de chegada na etapa de reconstrução do filme (PENAFRIA, 2009, p.1).

Susan Sontag (1961) critica o modelo como obras de arte são analisadas, todas, sob um mesmo método. Para ela esse é o principal fator do empobrecimento de análises, onde o produto é uma interpretação redutora. Em sua proposta se destaca a necessidade de uma análise mais abrangente do cinema levando em conta, além de seu conteúdo, esses aspectos formais de montagem.

Mas engana-se quem pensa que a análise fílmica é recente. Louis Delluc (1890-1924) criou o conceito de *fotogenia* para lançar um olhar mais analítico ao cinema. Do conceito entende-se que “um ser ou uma coisa são mais ou menos destinados a receber luz” competindo ao cinema revelar e realçar a fotogenia do mundo.

Mesmo com o pioneirismo de Delluc, foi Eisenstein o autor do primeiro trabalho de análise fílmica propriamente dita sobre seu filme *O Couraçado Potemkine* (1925) em texto

escrito em 1934. No texto, Eisenstein decompõe 14 planos retirados de um momento específico da obra. Isso nos leva a observar que a análise deve ser iniciada já com objetivos estabelecidos e que demanda um olhar atento aos detalhes. Do trabalho de Eisenstein nota-se que a escrita do cinema deve substituir a adjetivação da crítica, por objetivos, e que seja detalhada.

Por ser tão abrangente em tratar a relação do cinema com o imaginário social em suas várias formas de montagem, não há uma maneira exata de análise fílmica que sirva para todas as obras produzidas pela sétima arte. Nesse sentido, busquei fazer uma análise mais voltada ao enquadramento, movimento de câmera e estilo de representação dos personagens. As análises levam em consideração:

- a) Conteúdo, no intuito de elucidar os efeitos do filme em consonância com sua temática inicial, passando por um resumo da história que leva à sua decomposição levando em consideração o que a obra diz, no decorrer do enredo, a respeito de sua posição/ideologia/mensagem em relação ao tema;
- b) Técnica, levando em conta aspectos como movimento de câmera, pontos de vista/enquadramentos, paleta de cores, figurinos, cortes de cena, sons, sentido narrativo e demais aspectos técnicos referentes à montagem para a produção de sentidos das obras analisadas;
- c) Conceito para tratar da criação de efeitos através de sequências específicas pela dinâmica da narrativa. Esse modelo de análise de Wilson Gomes (2004) identifica sensações produzidas e como as cenas analisadas levam a tal construção de sentido no espectador.

A utilização de uma análise focada nesses três parâmetros se dá pelo fato de que, quando se opta por vários elementos a serem analisados, o objetivo pode acabar se perdendo. O ideal aqui seria ainda apenas analisar ou fotografia, ou som, por exemplo, para que o trabalho pudesse ser mais aprofundado.

Também há de se observar nas análises que ora a metodologia centra-se numa análise interna, ora numa análise externa da obra. A análise interna visa volta-se para o filme enquanto obra individual levando em conta, por exemplo, a filmografia do realizador na busca de um estilo próprio de montagem. Já a análise externa leva o analista a pensar também nas

questões de contexto social, cultural, político econômico, estético, entre outros que influenciam no produto final.

Para a análise ser mais bem entendida, serão utilizados na análise conceitual, fotogramas para que as imagens-movimento sejam mais bem fixadas. A ordenação desses fotogramas se dá pela utilização de dois números, sendo o primeiro referente à relação fotograma/plano, e o segundo referente à posição do plano na montagem. Por exemplo, as ordenações 1(1) e 2(1) referem-se a fotogramas diferentes retirados de um mesmo plano.

Também foram transcritos diálogos importantes de cenas tidas pelo autor do trabalho como cenas principais das obras analisadas para que a análise seja melhor exequível. Após todo esse trabalho de decomposição e análises dos elementos, a interpretação do autor será posta em forma de conclusão individual para que as características identificadas na montagem das obras enquanto produções de sentido possam ajudar a identificar o espectador e seu lugar em relação à produção analisada.

Por fim, o trabalho uniu as duas obras em uma análise externa única a fim de esclarecer quais foram os rumos do movimento analisado durante os percursos históricos em que estiveram inseridos e como a construção dessas obras foi influenciada, em diversos aspectos estruturais, por esse contexto histórico.

#### **4 – ANÁLISE: A DENÚNCIA SOCIAL EM “RIO 40 GRAUS”**

O longa metragem “Rio, 40 Graus” (1955), sob direção de um dos pioneiros do novo cinema brasileiro, Nelson Pereira dos Santos, é uma espécie de denúncia social em forma de ficção. Classificada na posição de número 27 na lista dos melhores filmes nacionais de todos os tempos segundo a Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema), a obra foi o primeiro longa do diretor, que pretendia ainda lançar mais dois filmes em uma espécie de trilogia, mas que empacou no segundo título, “Rio, Zona Norte” (1957).

O início do filme se dá com a famosa canção “A Voz do Morro” composta pelo sambista Zé Keti, na voz de Jorge Goulart, enquanto a paisagem do Rio de Janeiro de meados dos anos 1950 é apresentada. Dali, após passear pelos vários pontos turísticos da cidade, o

espectador é levado a conhecer também a paisagem do Morro do Cabuçu, onde a trama tem início.

O drama utiliza bastante da grande forma da imagem-ação, apresentada no item 3 dessa monografia, onde previamente é apresentada a situação do personagem para depois apresentar sua ação e novamente a situação seguinte. Isso se dá pela enorme quantidade de personagens, todos envolvidos nos cinco garotos pobres que vendem amendoim em pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro e que vivem desventuras cariocas ao longo de um típico dia de sol na cidade.

A cena inicial do filme mostra uma discussão entre um homem de idade avançada chamado Joaquim e sua esposa, que está brava, pois o marido, desempregado, está indo encontrar alguns colegas para jogar e beber ao invés de ir à feira para ela. Enquanto o diálogo acontece, a filha do casal, Alice, interfere e diz que pode ir em seu lugar. Ela está bastante empenhada, pois irá receber seu pretendente a noivo, Valdomiro, para almoçar em sua casa. A mãe chama a atenção para a filha ficar atenta para o feijão da feira não vir “misturado” e “com bicho” ao passo que a filha salienta que, pelo preço que pagam, seria relativamente aceitável a péssima qualidade do alimento. Quando Alice pergunta à mãe se é preciso comprar arroz, ela recebe a resposta em tom de ironia, que ela havia comprado 2 quilos “anteontem”. Alice então responde que irá comprar arroz de seu próprio dinheiro. Quem entra em cena em seguida é o outro filho do casal, Zeca, que irá levar o espectador ao grupo de cinco amigos vendedores de amendoim. Dessa ambientação, vê-se a denúncia da precária condição de vida dos moradores da periferia carioca, que habitam barracos sem saneamento básico, em péssimas condições, e com problemas da ordem social que tentam, a todo custo, driblar as necessidades. Há de se perceber não só agora, mas em toda a obra, certo tom de conformismo.

Da introdução dos cinco rapazes no enredo por Zeca, que também vende amendoim nas ruas do Rio, nota-se a necessidade deles, ainda saindo da infância, de ter um momento de lazer. O que revela isso é o trato de que, cada um deles irá investir com 50 cruzeiros para a compra de uma bola para o grupo. Da conversa para tratar da compra, um deles é chamado pela mãe. Talvez seja ele, junto com Alice, um dos personagens mais importantes de “Rio, 40 Graus”.

O menino Jorge é chamado pela mãe, Elvira, que está doente, que lhe pede que consiga dinheiro com a venda dos amendoins do dia para lhe comprar um remédio. Antes do

menino sair para as vendas, a mãe pede que ele leve um resto de carne que eles ganharam e quando o filho pergunta como ela irá se alimentar ela responde que “se vira”.

Dessa cena, Jorge e os quatro amigos saem em direção aos pontos turísticos do Rio de Janeiro como a Quinta da Boa Vista, o Corcovado e a praia de Copacabana. Na saída Zeca é abordado por Valmiro, também postulante à mão de Alice e indicado como responsável por tê-la tornado rainha de bateria da escola de samba do morro. Conforme Zeca responde que ela foi à feira, Valdomiro vai atrás dela e a ameaça sobre a questão de um novo pretendente.

A descrição das cenas de “Rio, 40 Graus” pode ficar bem exaustiva, visto o excesso de personagens do filme, que em sua grande maioria são moradores reais do morro. Mas é primordial para que se entenda a necessidade de contextualização social e marginalização da pobre e mazelas sociais.

No decorrer da trama, os vendedores de amendoins são mostrados, um a um, em suas aventuras e incidentes. O primeiro deles é o pequeno Paulo, dono de uma lagartixa de estimação que se chama Catarina. Sua primeira confusão é quando a lagartixa foge e o menino entra, sem pagar, em um jardim zoológico. Após recuperar o animal, Paulo se vê maravilhado pela beleza do lugar. Mas a felicidade do menino dura pouco. Ele é surpreendido por um guarda que joga sua lagartixa às cobras. Fica muito claro que, para o segurança, a presença do menino é ilegal por conta de suas vestimentas e pele preta. Seria uma espécie de denúncia por parte do autor de que os meninos dos morros têm sempre seus acessos negados aos espaços da cidade. Esse movimento de expulsão, ora verbal, ora por gestos é recorrente em todo o filme.

Dali, o filme leva à cena em que alguns meninos apostam em um jogo em frente à Quinta da Boa Vista para incluir no enredo os personagens Pedro e Judite, interpretada por Glauce Rocha, que irá participar também de “Terra em Transe”, outra obra analisada na monografia em questão. Do diálogo entre Pedro, um militar, e Judite, nota-se que a mesma está grávida e que Pedro não tem muita intenção de se casar com ela para amenizar a situação da irmã perante Tonho, seu irmão “nortista”. Pedro tenta se esquivar da situação, mas acaba conversando com Tonho ao longo da trama, pedindo a mão de Judite. Quando ele diz a Tonho que a irmã dele está grávida, o mesmo diz que se a situação acontecesse em sua região de origem, Pedro não iria se safar assim tão facilmente, mas que, por estarem no Rio, não há muito que fazer. Então Judite e Pedro vão embora e marcam de se encontrar novamente, mas o rapaz não parece muito interessado e nem preocupado com os apelos da moça. O desenrolar

da história não acontece nessa sequência de cena diretamente uma após a outra, mas como esses dois personagens não possuem tão grande importância no enredo, fica mais fácil tratar da problemática envolvida quando apresentando, no trabalho aqui escrito, a sua solução de imediato.

Na sequência, a história volta a focar em Jorge, o menino que busca vender os amendoins para o remédio da mãe. Jorge está na praia de Copacabana, mesmo lugar onde estão alguns amigos abastados que moram na região. Maria Helena faz parte do grupo. Filha de político, Maria Helena está em um encontro com o galanteador Bebeto, conhecido por usar da beleza para dar o tão sonhado “golpe do baú”. Mas Maria Helena se despede dele e parte para um encontro com os pais, que irão encontrar um suplente de deputado mineiro. Na saída, Jorge tenta lhes aplicar um golpe, dizendo que Bebeto havia derrubado sua lata de amendoins no mar. Bebeto e outros passantes se irritam com o garoto e um deles chega a dizer que “são uns criminosos esses pais que deixam filhos na rua”, mesmo não se tratando da história de Jorge, que já não sabe mais o que fazer para conseguir o dinheiro do remédio da mãe. Em determinado momento da obra, a mãe de Jorge aparece conversando com a mãe de Alice, que lhe entrega um prato de comida e acaba falando das patroas cariocas.

Ao sair do barraco de Elvira, mãe de Jorge, a personagem vai atrás do marido para lhe chamar ao almoço, mas ele já está bêbado e compra um galo para iniciar-se na rixa de galo, atividade ilegal para obtenção de dinheiro. Quando Joaquim e a esposa chegam a casa, o pretendente de Alice já está com ela aguardando. Então se inicia uma pequena confusão para o pagamento do animal, visto que a esposa não quer dar dinheiro ao marido, e o galo acaba fugindo.

Ao mesmo tempo, outros apostadores do morro estão jogando cartaz e falam de Miro, aquele pretendente de Alice, que se envolveu em uma briga na feira por causa de um feirante que a insultou com expressões racistas. Então Miro volta à tela saindo da delegacia e perguntando a um amigo por Alice, que já sabe do outro pretendente e acaba convencendo o amigo a ir ao jogo de futebol onde seu time, o Penga, irá jogar. Miro diz que mais tarde irá acertar as contas com Alice.

Nessa parte da trama as câmeras voltam para Paulo, o menor dos vendedores, que havia sido expulso do parque. Agora ele está na porta do Maracanã, tentando vender seus amendoins. Por ele passa outro menino que pega carona na traseira de um carro de luxo onde o presidente do clube de futebol está. Seguindo o personagem o enredo irá apresentar ainda

mais personagens. São Daniel, um jogador de idade avançada cuja direção que transferir para outro time; e Foguinho, nova promessa do clube.

Dentro do vestiário, Foguinho se mostra apreensivo com a partida, enquanto Daniel é examinado e aconselhado a não jogar. Para ele, trata-se de um golpe duro em sua carreira. Já na arquibancada, o amigo de Miro arruma confusão também por causa da substituição de Daniel por Foguinho com outros torcedores, levando os dois personagens a serem expulsos do estádio. A solução que Miro vê para pode entrar novamente no jogo é vender os amendoins do pequeno Paulo.

Dali, o enredo se volta a outro menino vendedor de amendoins, que está em um ponto comandado clandestinamente por Teixeira, e que inicia uma discussão com o “dono” do ponto. Na fuga o menino acaba amparado por turistas estrangeiros e um amigo, que o levam até o Pão de Açúcar em um teleférico. Já no fim do destino, dois personagens do grupo entram em um restaurante. Nesse momento o garçom expulsa o garoto do local.

Outros novos personagens já citados entram no filme. São eles: o suplente do deputado, Dr. Duran; e os pais de Maria Helena, Francisco e a esposa. Na trama, Francisco está com problemas em decorrência de um inquérito que o irá prejudicar. Como Duran é amigo de um ministro, Francisco tenta ser o mais receptivo possível em sua estadia. Uma passagem curiosa da chegada do deputado é quando um jornalista começa a lhe perguntar sua opinião sobre a reforma ministerial e o mesmo se embaralha na resposta, que não é nada coerente com a pergunta que lhe foi feita. Nesse instante a fala do personagem é interrompida por seu assessor, que começa sua fala dizendo ao jornalista que “o que ele quis dizer é que...”. Essa cena é uma clara crítica à falta de preparo que os políticos coronelistas tinham para ocupar cargos do governo, onde a barganha e favores políticos eram frequentes em negociações de interesse público.

Outro exemplo claro de despreparo e abuso de poder é quando o deputado vai com a família de Maria Helena ao Cristo Redentor. Lá, os pais se encarregam de deixar a jovem sozinha no passeio com a “autoridade” para um flerte. Na ocasião a moça negocia a absolvição do pai e ainda consegue um cargo de trabalho onde precisa estar *in loco* apenas três vezes por semana. Tudo isso pela simpatia do político pela moça.

Enquanto o papo de Maria Helena e Duran acontece, Jorge está em Copacabana pedindo dinheiro a turistas. Mas ainda sem sucesso. Nesse momento, um menino de rua, lhe

mostra como ganhar dinheiro mentindo sobre doença de família que, no caso de Jorge, seria de fato uma verdade.

Após o passeio, Maria Helena e a família, acompanhados do deputado, voltam ao carro, que está transmitindo a partida de futebol de Foguinho. Nela a torcida clama pela volta de Daniel e, no intervalo, o presidente do clube diz ao técnico para resolver a situação. Pois o clube já tinha toda a imprensa a postos para tornar Foguinho o novo ídolo do futebol. Mas a conversa do técnico Mario Almeida com foguinho não tem muito resultado. Quem irá convencê-lo mesmo de que ele é capaz é Daniel, que diz que a torcida irá reconhecer, depois de uma bela atuação em campo, o seu esforço. Além disso, Daniel diz que a imprensa especializada toda aposta nele. Ou seja, a relação entre quem, produz quem transmite, e quem recebe a mensagem jornalística está bem exemplificada. Dessa conversa Foguinho volta ao campo e se consagra, salvando o time da derrota.

Como Miro e o amigo não conseguem dinheiro com a venda de amendoins para voltar ao estádio, acabam indo a um bar. Lá o amigo tenta se aproveitar de uma mulher bêbada, mas Miro não aprova e manda o amigo voltar ao morro para pedir dinheiro ao presidente da escola de samba para acertar a conta do bar.

Já no morro, o enredo trata de apresentar os caminhos que levam a um momento tenso da trama: o encontro dos dois pretendentes. Enquanto Alice e Alberto, que já pediu a mão da moça ao pai, passeiam pela comunidade, o presidente da escola diz que ela não devia trazê-lo à festa realizada mais tarde pela presença de Miro.

Nos momentos finais do filme, Jorge se envolve em uma discussão com meninos de rua. Na fuga o menino acaba atropelado e morre. As cenas seguintes são da comemoração da vitória do clube de Foguinho e dois momentos interessantes fazem novamente uma alusão ao trabalho da imprensa. O inexperiente Foguinho, ao dar uma entrevista, começa a falar e é interrompido pelo jornalista, que agradece sua fala quase que mínima. Já o técnico, no momento de conceder entrevista, já é bem sucinto, o que alude à exposição de pessoas à mídia.

Cai a noite e a festa no morro começa. Trata-se da escolha do samba enredo da Unidos do Cabuçu. A música campeã é Relíquias do Rio Antigo que, de fato, levaria a escola, no carnaval de 1961, a ser campeão do desfile intermediário no Rio de Janeiro com 92 pontos. Feitas as celebrações, acontece o tão temido encontro de Miro e Alberto. Mas tudo não passa

de uma boa confusão, pois os dois são amigos de longa data, então o embate é evitado. Em meia a esse clima de comemoração, a câmera se distancia da festa e parte para a janela de Elvira, que ainda espera pelo filho Jorge sem saber que ele não voltará jamais. Depois dela, saindo da favela, o espectador volta ao seu ponto de partida após essa imersão onde jamais ousara chegar: à favela. É como um recado dado. Voltamos ao nosso ambiente. Tudo não passou de ficção, mas uma ficção muito bem contada e que ilustra, muito bem, as mazelas sociais cariocas que tanto eram – e ainda são – ignoradas.

#### 4.1. Técnica

Como já foi dito no trabalho em questão, o longa trabalha uma questão de contextualização do espectador em relação aos vários espaços em que o enredo se desenvolve. Nesse sentido, a obra é quase toda voltada centrada nos planos aberto e médio, para exatamente situar quem assiste em relação à ambientação e movimentação dos personagens em relação aos cenários, que são reais. Já quando observamos a altura do ângulo, mesmo que o filme dê ênfase à diminuição da população que vive nas periferias do Rio, a altura se coloca em ângulo normal, na altura dos personagens em cena, ao invés da utilização do *plongée*<sup>6</sup>.

Esses planos de ambientação em um cenário real não se preocupam tanto com as questões de cenário, sendo essa uma característica constante no movimento analisado, onde a utilização de espaços reais e/ou públicos é mais do que bem-vinda. Ao mesmo tempo em que há certa “caoticidade” nos planos em que o morro é enquadrado, há também equilíbrio dos elementos quando o enredo se volta para a praia, por exemplo.

Pelos recursos técnicos não tão sofisticados, poucas vezes o plano sofre grandes transformações. Mudanças significativas, mas poucas, são observadas na chegada do deputado Duran ao Rio e na fuga do vendedor que é acolhido pela família. Na verdade, o *raccord* utilizado na transição da cena da fuga para a chegada do deputado de avião é exatamente uma imagem aérea do Rio, visto que o garoto foge pela estrutura suspensa do teleférico.

Mas o que mais chama atenção na montagem do filme, que cronológica e seguidamente mostra a vida carioca no decorrer de apenas um dia – mesmo um dia muito

típico – é que a ideia de imagem e tempo acaba sendo não de continuidade, mas de simultaneidade. Essa relação impulsiona até mesmo certa dificuldade na descrição do conteúdo da trama já apresentado aqui anteriormente. Isso porque as cenas não começam ou terminam para que as seguintes aconteçam. Há um entrelaçamento das mesmas. Afinal, durante o dia nas várias vidas dos habitantes do Rio de Janeiro do filme – e porque não da vida real – uma vida não termina, por exemplo, às dez da manhã, para que outra comece. Ao longo do dia, todos os personagens vão vivendo suas histórias e desfechos, nesse caso, ao anoitecer. Essa relação implícita entre os personagens também está presente nos cortes entre suas “situações de vida”. No filme, pela enorme quantidade de personagens, a transição utilizada coloca, em quase todas as cenas, personagens de círculos diferentes em um mesmo plano para que a próxima situação seja apresentada.

As imagens abaixo exemplificam bem a relação dos planos, enquadramentos, alturas de ângulos e passagens sem corte seco entre uma cena e outra. Na verdade, sem cortes, visto à continuidade da cena, em um primeiro momento de diálogo, seguido pelo primeiro ou primeiríssimo plano. A primeira é um *frame* da cena em que Jorge, após ser “ensinado” pelo menino de rua a mentir, aborda Pedro e Judite, que estão indo ao encontro de Tonho. O plano aberto utilizado denuncia a pouca intervenção de estrutura para filmagem no cenário real, característica do Cinema Novo assim como da *Nouvelle Vague*. Além disso, indiretamente o plano irá ajudar na produção de uma nova situação de outro personagem da trama, que os liga, sempre.

É o que acontece na segunda imagem, quando personagens de círculos distintos ocupam o mesmo enquadramento, que agora é mais fechado, médio, visto a necessidade de transição. Já a terceira imagem não tem mais Jorge, mas continua com a ambientação do espaço que contém Judite e Pedro. Quando o diálogo começa, o close é utilizado, como exemplificado na figura 4.

---

<sup>6</sup> PLONGÉE é a palavra francesa que significa “mergulho”. No caso dos planos, é quando a câmera está colocada mais alto do que o personagem, trazendo uma ideia de diminuição. O contrário, quando a câmera é posta abaixo do personagem para engrandecimento, é chamado de CONTRA-PLONGÉE.



**Imagem 1**



**Imagem 2**



**Imagem 3**



**Imagem 4**

Já com relação ao figuro dos personagens, a direção de arte do filme se preocupou, basicamente, em utilizar vestimentas de acordo com o extrato social e anseios de cada personagem. Sem muito segredo, pois se trata de um filme atual (no contexto da década de 1950), cada personagem utiliza as roupas que, de fato, iria usar. Quem tem melhor condição social no filme geralmente utiliza roupas mais brancas, já os socialmente prejudicados utilizam cores mais escuras e encardidas. O destaque se dá aqui para as roupas dos meninos vendedores de amendoim, muito sujas e rasgadas.

Abaixo, seguem duas imagens que exemplificam as situações expostas acima. A primeira mostra a vestimenta de Paulo, o vendedor de amendoim dono da lagartixa Catarina, e a segunda mostra as vestimentas de Maria Helena:



**Imagem 5**



**Imagem 6**

A trilha sonora de “Rio, 40 Graus” é relativamente comedida. Utiliza muito da canção “A Voz do Morro”, de Zé Keti, em variações instrumentais. Por exemplo, se no começo do filme há interpretação com voz, na cena em que Paulo se vê encantado com o zoológico a trilha usa da canção, porém instrumental de forma mais alegre. Em outros momentos mais tristes, a mesma canção reaparece de forma mais lenta, salientando a melancolia da situação. Além dela, algumas outras duas ou três canções são utilizadas em ambientações mais gerais. Como na primeira cena de estádio, que utiliza da música reproduzida nos alto-falantes do lugar. Fora isso, a presença de outras sonoridades revela um silêncio existente na narrativa, principalmente em momentos mais tensos da trama.

#### **4.2. Conceito**

No subtópico da análise conceitual será analisada uma sequência de “Rio, 40 Graus”: “Pedido de compra do feijão”. Serão levados em conta alguns aspectos já discutidos na metodologia deste trabalho, tais como as relações sociais entre personagens, desfechos de suas situações, e as falas totalizantes presentes nas abordagens.

A sequência começa com Joaquim tentando sair escondido da esposa para ir ao jogo com os amigos, ao passo que ela o chama para que ele vá à feira, como havia prometido. Surpreendido, Joaquim diz que volta logo, deixando a esposa irritada, pois ela sabe que ele provavelmente irá consumir bebida alcoólica. Nesse momento, a filha Alice interfere dizendo que vai à feira para a mãe. A progenitora parece sempre estar sendo ignorada, e sua fala reforça isso: sempre alta, para se fazer ouvida. Parece que todos os problemas estão em suas costas, fazendo com que ela se expresse dessa forma, inclusive enquanto comandante da família, visto que o marido está desempregado. “Durona”, ela também usa de certo sarcasmo

nos diálogos para maquiar certa pobreza material, como é o caso da resposta à filha sobre a compra de arroz, além de feijão.

O diálogo entre Alice e sua mãe acontece da seguinte maneira:

- Deixa, mãe, que eu vou à feira. Preciso comprar uns colchetes.
- Me traga daquele feijão. Olha, presta atenção pra não vir misturado com o redondinho.
- Sei, sei, sei...
- Presta atenção, menina. Parece que tá com a cabeça cheia de coisa.
- Já sei, mãe. “Neca” de feijão misturado.
- Esse que vem cheio de bicho.
- Por esse preço o que é que a senhora quer? E arroz, não precisa?
- O quê? Tu tá louca. Comprei dois quilos “antes d’onte”.
- Tá bem, eu compro com meu dinheiro.
- Parece que tu tá querendo dar alguma festa pra esse tal de Aberto.
- Que festa nada, mãe. O moço vem aí e eu não quero que falte comida na hora.
- E o Valdomiro? Também vem almoçar?
- Que Valdomiro...
- Só serve pra arrumar encrenca.

Representar uma pessoa socialmente prejudicada quando você não é do extrato social em cena pode ser um desafio, e se não houver uma representação fiel, todo o filme pode cair por terra em sua essência. Nessa cena em questão, por exemplo, há enorme interferência de barulho de outras pessoas na cena, o que mostra que a família de Alice, assim como muitos outros personagens representados, interage bastante com a comunidade. Talvez não só por vontade, mas pela condição precária dos barracos, que não fornecem tanto conforto e privacidade. Aqui os problemas são gritados, no meio da rua, sem medo.

A qualidade do feijão e o ato de poupar o arroz denunciam a precariedade em que vive a população mais pobre do Rio de Janeiro.

A interação entre personagens também revela um tom afetivo sempre de represália na família. E essa represália vem sempre da figura materna que, aqui, também faz papel de pai. A forma como a mãe aconselhar Alice é sempre com comentários de reprovação. Mesmo assim, implicitamente, nota-se o conselho nas entrelinhas. Um exemplo é a fala da mãe quando diz que “parece que tu tá querendo dar alguma festa pra esse tal de Aberto”. O que pode ser entendido daí é certa preocupação da mãe com o futuro da filha. Afinal, os índices de mães solteiras e abandono de filhos, entre outras mazelas nas periferias até hoje são altos. Há de se imaginar que em 1955, as condições eram bem piores e os números muito mais alarmantes.

Já com relação às vestimentas observa-se o papel de cada um no extrato familiar de Alice. O pai, desempregado, mostra-se pouco preocupado em arrumar emprego formal, possivelmente pelo vício em jogo e álcool. Suas roupas são sempre largadas. Já a mãe, que se desdobra entre o trabalho doméstico, sempre designado à mulher; e ao trabalho doméstico em casas de

peças mais bem socialmente, com suas roupas, na mesa, mais folgadas, visto que está nos preparativos do almoço, em casa. Alice, que além de estar indo à feira é também rainha da Unidos do Cabuçu, está bem melhor vestida. Isso denuncia também o tipo de interação que as personagens têm com o mundo exterior e as necessidades que ser visto no meio social acabam acarretando. A imagem abaixo demonstra o que foi descrito acima:



**Imagem 7**

O que vem a seguir, mas não analisado nessa sequência, é o pedido da mãe ao irmão de Alice para buscar água, visto a falta de saneamento no morro. O menino, quase maltrapilho, nega o pedido da mãe, pois tem que vender amendoins. O que se revela, aqui, é a condição de identidade social de cada um em consonância com seus trajes.

Certamente uma análise de “Rio, 40 Graus” poderia se aprofundar muito mais, exemplificando cada situação de cada personagem que compõe a narrativa. Todavia, o que deve ser notado aqui é a tentativa, com êxito, de Nelson Pereira dos Santos de fazer uma denúncia social. O autor colocou, em um mesmo filme, várias problemáticas sociais mascaradas ou simplesmente ignoradas pelo público que tinha acesso ao cinema: o abandono, exploração e marginalização de menores, o vício em jogo e álcool, violência contra mulher, corrupção, falta de saneamento e energia nas periferias, fome, violência, o poder da mídia, entre outras.

Levar à tela os problemas sociais iria passar a ser o cargo-chefe do cinema no Brasil, o que caracterizaria a busca incessante do Cinema Novo. Aqui começa o cinema marginal, que irá ganhar a crítica internacional. Ficcional e documental, “Rio, 40 Graus” iniciou a revolução no cinema nacional.

## **5 – ANÁLISE: O HERÓI PERDIDO DE “TERRA EM TRANSE”**

Terra em Transe (1967) conta a história do fictício país de Eldorado e as disputas pelo poder político do lugar. O filme tem início com imagens aéreas de uma praia ao som de uma canção de matriz africana, o Yorubá, presente em várias cenas no decorrer da trama. Lançado em 1967, o filme chegou a ser proibido em todo território nacional, por ser considerado subversivo e irreverente com a Igreja. Foi liberado com a condição de que se desse um nome ao padre interpretado por Jofre Soares; o Padre Gil.

Seu principal personagem é Paulo Martins, poeta e jornalista que vive na Província de Alecrim e deseja instaurar uma revolução na forma de governo do país. É sobre esse desejo de Paulo e suas escolhas políticas que a trama se desenrola. Paulo é amigo do senador Porfírio Diaz, um político bem articulado que veio da luta estudantil que detesta o povo e deseja alcançar o posto máximo do governo eldoradense: a presidência.

Em meio a isso ainda há espaço para o romance entre Paulo e Sara, mulher de Felipe Vieira, que também tem anseios revolucionários assim como Paulo. Sara, inclusive, é quem parece manter Paulo na linha de frente das disputas políticas. Mesmo que o personagem, desde o primeiro minuto em que aparece no filme, se mostra cansado.

Mas assim como ele, muitos outros personagens também postulam o mesmo cargo. É o caso do deputado Felipe Vieira, representante da elite progressista, o personagem se revela um político demagogo e populista, que á medida que alcança o poder e se torna governador da Província de Alecrim. Além dele, Júlio Fuentes, rico empresário que comanda a imprensa local, tem suas aspirações políticas no intuito de enriquecer cada vez mais.

O filme é uma enorme alegoria da América Latina, produto de outras tantas figuras alegóricas que representam camadas da sociedade. Como o Padre Gil, claramente representando os interesses políticos da Igreja, que está sempre presente nos discursos, seja do reacionário Porfírio Diaz ou do populista Felipe Vieira. Além deles, líderes sindicais ilustram o povo enquanto massa, ao passo que apenas em uma cena existe um personagem que se diz povo real.

Durante a trama, que navega pelo transe em que viva também o teatro na época, Paulo Martins se vê sempre perdido. Em seu anseio pela revolução, acaba entrando em conchavos políticos e trai o amigo Porfírio Diaz, se unindo ao governador Vieira, com quem havia rompido os laços políticos anteriormente.

Com a aliança entre Vieira e Paulo Martins novamente reestabelecida, o protagonista busca o apoio de Júlio Fuentes para derrubar a fama de bom político de Porfírio Diaz aniquilando suas potências políticas rumo ao cargo de presidente. Fuentes, que se vê

amedrontado e coagido pelo presidente Fernandes, em exercício, dá todo o apoio a Paulo, que começa um verdadeiro bombardeio midiático a Diaz.

Um exemplo bastante citado em forma de alegoria é a “*Splint*”, que parece ser uma organização internacional que apoia o então presidente Fernandes e que, inclusive, financia a compra de equipamentos dos sistemas de comunicação de Júlio Fuentes. Fuentes é tido como um homem preocupado com a imprensa livre, mas na verdade se mostra vendido ao capital durante a trama. A falsa liberdade de imprensa a ele cedida pelo presidente Fernandes chega a ser citada por Diaz em um diálogo quando ele diz que o presidente não teria dado toda a liberdade de expressão se soubesse que os veículos de Fuentes seriam usados para instaurar o caos político.

Conforme Vieira cresce nas pesquisas, Diaz se vê cada vez mais acuado e prepara um “golpe de estado”. Esse será o desfecho da história. Cansados, todos os personagens caminham para a disputa política em sua face mais suja, cheia de conselhos e alianças políticas onde, na verdade, os personagens visam somente seu lugar ao sol no governo que se instaurar.

Disso, Diaz acaba por convencer Fuentes a trair Paulo e também o próprio presidente Fernandes, rumo a um golpe que o colocaria no poder.

Acuado, o presidente Fernandes convoca a força militar para calar a “revolução” em Alecrim, aniquilando a vontade de mudança política de Paulo e as possibilidades de vitória de Vieira. Paulo, de certa forma acaba morto, seja na forma física ou em sua esperança de um futuro melhor para o país. Quem chega ao poder é o reacionário Porfirio Diaz, que promete reestabelecer a ordem no país a todo custo.

### 5.1. Técnica

Impossível falar de “Terra em Transe” e não falar de sua montagem como um dos pontos cruciais para a alegorização dos espaços e personagens que irão ditar o tom de descrença dos personagens mais revolucionários como Paulo e, meio ao convulsionado momento político brasileiro que pouco mais de um ano depois iria chegar ao seu ápice: o AI-5.

A estruturação do filme parece confusa a um primeiro olhar, visto que as cenas iniciais apresentam a possível morte de Paulo Martins, posto que logo em seguida ele apareça novamente em cena, sem que uma ordem cronológica seja estabelecida através de um

*raccord*. Trata-se de um *flashback*<sup>7</sup> onde ocorre uma mudança de plano temporal que leva o espectador ao início da aventura do sonhador Paulo no mundo político. O filme só irá voltar à cena inicial de sua morte em dois outros momentos.

Por se tratar de uma produção sem tanto recursos, como já vimos ser característica desse cinema mais experimental, os enquadramentos se resumem em sua grande maioria aos planos médios, em altura de ângulo normal e sob o ponto de vista do espectador. Conforma exemplifica a imagem abaixo:



**Imagem 8**

As relações técnicas de baixo orçamento também implicam no movimento de câmera, que utiliza bastante do plano-sequência<sup>8</sup>, onde uma única câmera acaba seguindo os personagens durante a movimentação, caso do exemplo a seguir, onde é possível notar o distanciamento que ocorre entre câmera e personagens ao decorrer do diálogo, ora em plano mais aberto ora em plano fechado.



**Imagem 9 - 1(1)**

<sup>7</sup> Interrupção de uma sequência cronológica da narrativa pela interpolação de eventos ocorridos anteriormente

<sup>8</sup> Plano que registra a ação de uma sequência inteira, sem cortes.



**Imagem 10 - 2(1)**



**Imagem 11 - 3(1)**



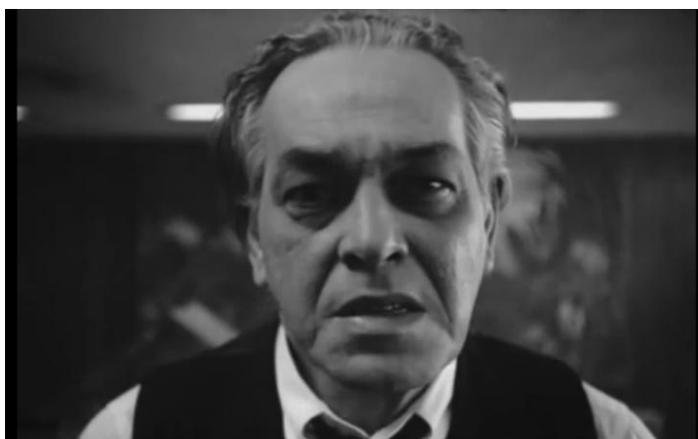
**Imagem 12 - 4(1)**



**Imagem 13 - 5(1)**

Conforme dito, a sequência acima demonstra o movimento da câmera, sem cortes, em determinada cena do filme. Cena essa que, em seus instantes finais, tem a fala da personagem também para o externo. É aqui o momento em que mais se percebe que não há tanta interação dos atores com o “público” em cena: pessoas normais.

A personagem, por exemplo, em tom de lamento com as outras personagens às suas costas, volta-se quase que se confessando para o próprio espectador. Há de se reconhecer uma característica quase teatral nisso. Mas é o personagem Júlio Fuentes que, de fato, conversa com o espectador, como é ilustra a imagem a seguir:



**Imagem 14**

Como o filme utiliza de um espaço imaginário, a preocupação com a não identificação do cenário real onde as cenas são gravadas acabam por levar Glauber a optar por cenas interiores, e como a iluminação é bem precária, utilizando um “pau de luz” apenas, os fundos recebem pouco tratamento e abam, por vezes, estourados. O que não é uma preocupação:



**Imagem 15**

Ainda no que diz respeito à imagem no longa de Glauber Rocha, há de se colocar relativa atenção aos cortes secos, realizados aos montes, entre uma cena e outra. Isso ajuda a instaurar a sensação do caos e perda de sentido existencial dos personagens. O transe aqui é transmitido para montagem. Já com relação aos sons utilizados, em sua grande maioria, também pela falta de recursos técnicos, sons ambientes previamente gravados são utilizados para dar ideia, por exemplo, de multidões, tiros, lamentos populares, entre outros.

Para introduzir o espectador ao transe dos personagens, muitas vezes é utilizado o som de tambores. Outro recurso bastante utilizado por Glauber é a narração, tanto de acontecimentos, quanto a leitura de poemas na voz de Paulo Martins. Além disso, para alocar o receptor nos vários ambientes, o autor se utiliza bastante de videografismos, como mostra a imagem a seguir, que contextualiza o receptor sobre a mudança de local para o Jornal Aurora Livre, onde Paulo trabalha.



**Imagem 16**

No que diz respeito aos figurinos, eles são quase todos praticamente bastante usuais, mesmo que os personagens sejam alegóricos – e isso dá maior liberdade para que sejam utilizados elementos caricatos em suas vestimentas – não há exagero de caracterização.

## 5.2 Conceito

No presente subtópico, será estudada a seguinte sequência de “Terra em Transe”: “Povo no comício de Vieira para presidente”. A análise se em demonstrar como Glauber utiliza do ponto de vista do espectador em relação ao plano e ao personagem, que geralmente busca trazer luz a quem assiste sobre a atual situação de Eldorado e, também, o Brasil.

### 5.2.1 Sequência: Povo no comício de Vieira para presidente

Na sequência em questão, descrença de Paulo em relação ao futuro do país e a alegorização do povo, inanimado, desinteressado, burro, é apresentada por Paulo e, em seguida, por Gerônimo, representante do povo. Ali, em meio à enorme festividade, dá-se lugar à fala do povo personificado. A esperança é tamanha que o som ambiente, artificial, é imediatamente interrompido para a fala. Mas o personagem apenas confirma a descrença de Paulo. Observe o diálogo e o enquadramento da cena:

- Por que, Paulo? Por que você mergulha nessa desordem?
- Que desordem?
- Veja, Vieira não pode falar.
- E por mais de um século, ninguém conseguirá.
- Você jogou Vieira em um abismo.
- Eu? O abismo está aí aberto. Todos nós marchamos para ele.
- Mas a culpa não é do povo. A culpa não é do povo. A culpa não é do povo
- Mas saem correndo atrás do primeiro que lhes acena com uma espada ou uma cruz.
- O povo é Gerônimo. Fala, Gerônimo, fala. (se voltando para terceiro personagem)
- Padre (interferindo): - Não tenha medo, meu filho. Fale, você é o povo. Fale.
- Gerônimo: - Eu sou um homem pobre, um operário, sou presidente do meu sindicato, estou nas lutas das classes. Acho que está tudo errado. E eu não sei mesmo o que fazer. O país está numa grande crise, e o melhor é aguardar uma ordem do presidente.
- Paulo (tapando a boca de Gerônimo se volta para a câmera): - Estão vendo o que é o povo? Um imbecil, um analfabeto, um despolitizado. Já pensaram Gerônimo no poder?



**Imagem 17**

Há, em todo o filme “Terra em Transe” essa denúncia social, da fome, pobreza e demais mazelas sociais. Para evidenciar cada vez mais essas questões, Glauber se dirige ao espectador, utiliza dos poemas e altera a linguagem visual se voltando para o espectador em diversos momentos, seja qual for o personagem em cena.

O que o esquema conceitual da obra demonstra é que o desejo de Glauber não é apenas elucidar essas questões, mas também mostrar como o povo “brasileiro”, alegorizado na população de Eldorado, é incapaz de perceber o cenário político em que está inserido. Tudo isso por falta de vontade política, certa falta de senso e, muitas vezes, até mesmo preguiça.

Paulo Martins, na verdade, não pode representar o povo, mas sim a elite intelectual, que mesmo com as melhores intenções e vontade de mudança, não consegue fazer revolução sozinho. Nesse sentido, ela caminha sozinha, a esmo, sem saber para onde. O melhor caminho então, é seguir rumo ao nada, que pode significar uma espécie de morte, como a de Paulo, que é muito mais simbólica.

## **6 - CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A necessidade de se estudar e analisar os rumos do cinema nacional e os anseios cinemanovistas em toda a sua história de início, meio e fim, se dá pela constatação dos rumos que a arte pode tomar de acordo com o contexto em que está inserida. Nesse sentido, como já falamos bastante no início deste trabalho de monografia, busca-se elucidar as temáticas e formas de abordagens cinematográficas tanto no início quanto no fim do Cinema Novo através dos tempos.

Mais de dez anos depois de “Rio, 40 Graus” representar com pioneirismo as mazelas sociais do Brasil de 1950, Glauber via uma necessidade maior, assim como o teatro tropicalista, de levar o espectador ao transe. E o transe utilizado no segundo filme vai além da representação dessas problemáticas. Já não é preciso mais dizer ao grande público quais são os problemas a serem enfrentados.

A partir da nossa intenção de investigar os critérios de montagem na produção de sentidos e representação social, semelhanças e disparidades foram identificadas entre o filme que inicia o movimento (Rio, 40 Graus) e o que representa os seus momentos finais “Terra em Transe”. Por exemplo, em Rio, 40 Graus, que contava com mais recursos técnicos em sua produção, há uma quantidade enorme de personagens, visto à necessidade de conscientização da população frente à esse apanhado de mazelas sociais.

O que mais se utilizou então foi a junção de personagens diferentes em um mesmo plano para o corte de cenas e temáticas abordadas. Já em Glauber, o recurso estilístico de planificação mais utilizado foi o plano-sequência, visto que já não era mais necessária a conscientização em si, mas a ideia de cansaço dos personagens enquanto transitavam nas diversas situações e meios em que estavam inseridos.

Muito pelo contrário, agora é necessário dizer ao espectador, se forma alegórica, por conta do fortalecimento da ditadura, que o povo brasileiro está morto. Que apenas vaga perante os mandes e desmandes governamentais. Se em 1955 era possível falar abertamente dos problemas de classe do país, com a ditadura em 1964 e o AI-5 em 1968 essa “permissão” discursiva foi por água abaixo.

As trilhas sonoras também são bastante distintas. Enquanto em “Rio, 40 Graus”, os sons são mais “orgânicos”, com canções e sons de música clássica para se alcançar o tom das situações tão didaticamente apresentadas ao receptor; em “Terra em Transe” há exatamente o contrário: os tambores, os sons ambientes desconexos, a falta de diálogo dos instrumentos em cena com os sons ambientes são cargo-chefe. Há, talvez, um único elemento que possa comprovar certa aproximação entre as duas produções: a iluminação natural dos ambientes. Abaixo estão listados alguns filmes produzidos na mesma época analisada, e suas temáticas, entre as obras de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Conforme o tempo cronológico avança, é possível perceber que a estética fica cada vez mais alegórica e os enredos cada vez mais surrealistas, tamanha a necessidade do transe e desconforto do espectador que, enquanto população, parece estar encravado em uma montanha de conformismo. Aqui, o estranhamento é mais do que necessário.

**Tabela 1: Filmes produzidos nas décadas de 1960-70 no Brasil**

| <b>FILME (ano)</b>                    | <b>AUTOR</b>   | <b>TEMÁTICA</b>   |
|---------------------------------------|----------------|---|
| Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963) | Glauber Rocha  | Conta a história do vaqueiro Manuel, que se revolta contra a exploração imposta por coronel Moraes e o mata em uma briga passando a ser perseguido por jagunços, o que faz com que fuja com sua esposa Rosa. O casal se junta aos seguidores do beato Sebastião, que promete o fim do sofrimento através do catolicismo. Mas Rosa acaba matando o beato após presenciar a morte de uma criança. Ao mesmo tempo, Antônio das Mortes um matador de aluguel a serviço da Igreja e de latifundiários, extermina os seguidores do beato. |
| Ganga Zumba (1963)                    | Carlos Diegues | O filme é inspirado na história do Quilombo dos Palmares, uma comunidade de negros fugidos da escravidão, na Serra da Barriga. Conta a história do jovem Ganga Zumba, futuro líder daquela república revolucionária, a primeira de toda a América, numa tentativa de resgate dos  |

|                                  |                    |  |
|----------------------------------|--------------------|--|
|                                  |                    | heróis nacionais.  |
| O Bandido da Luz Vermelha (1968) | Rogério Sganzerla  | O título é inspirado em fatos reais, onde um assaltante misterioso usa técnicas extravagantes para assaltos à casas luxuosas de São Paulo. Por sempre estar usando uma luz vermelha, o rapaz é chamado pela imprensa de "bandido da luz vermelha". Durante os assaltos ele dialoga longamente com suas vítimas. De tão famoso, "Luz" comela a se tornar uma espécie de celebridade, o que aumenta a vontade e empenho da polícia em prendê-lo. |
| Brasil Ano 2000 (1969)           | Walter Lima Júnior | No filme é mostra o Brasil do futuro, devastado por uma guerra. Na trama, uma família de imigrantes chega a à cidade de "Me Esqueci" e lá fingem ser índios para uma inspeção governamental em uma reserva. No decorrer na narrativa a ânsia de pertencer à comunidade faz surgir o dilema: pertencer a um lugar ou preservar a liberdade individual. A partir daí a família se degenera, ao passo que um foguete "sucata" do                  |

|                  |                          |  |
|------------------|--------------------------|--|
|                  |                          | exterior ilustra a dominação do estrangeiros e pouca capacidade do país.   |
| Macunaíma (1969) | Joaquim Pedro de Andrade | Macunaíma é um herói às avessas: preguiçoso, safado e sem caráter. Ele nasceu na selva e de preto, ao longo do enredo torna-se branco. O filme é envolto em realismo fantástico. Depois de adulto, Macunaíma vai com os irmãos para a cidade e vive diversas situações e desventuras: ama guerrilheiras e prostitutas, enfrenta vilões milionários, policiais e outros tipos de personagens. O filme ainda dá espaço para falas reflexivas simples, porém impactantes, de assuntos abordados por personagens ditos civilizados, o que não é o caso dele. |

Enquanto no começo deste trabalho se pretendia fazer uma análise muito mais discursiva que fílmica – mesmo que essa segunda dependa, em sua essência, da primeira – foi preciso readequar o trabalho para que o campo de abrangência não fosse tão extenso, tamanha a complexidade dessa área do conhecimento. Nota-se, na tabela acima, que à medida que o tempo passa, os filmes vão ficando cada vez mais alegóricos e voltam à uma estética mais elaborada e com apelos da comédia. Como é o caso de Macunaíma, que possui uma narrativa demasiado ficcional e possui já elementos técnicos bem estruturados.

Por fim, os conceitos de imagem, discurso, memória, espaço e tempo acabaram se aglutinando para que a análise em si não ficasse única e exclusivamente ligada incontáveis

elementos, mas a elementos previamente elencados como mais importantes para o autor, na análise fílmica. Tais como plano, perspectiva, luz, sons, e principalmente temáticas.

O que se conclui, com a presente monografia é que o contexto em que um filme é produzido interfere em seu enredo e tema e em como essas histórias serão contadas através da montagem, e quando o contexto social é desfavorável, todo um movimento pode vir a desaparecer. Esse é o caso do Cinema Novo no Brasil, que por ser tão censurado e, de certa forma, ter precisado recorrer tanto às alegorias, acabou se distanciando do público.

O movimento nasce enquanto denúncia morre como desesperançoso e perdido: muito disso culpa do conturbado cenário político do golpe. O cinema novo iria dar lugar à produções muito parecidas com as chanchadas de antes, só que ainda mais bem produzidos. A estética de *Hollywood* iria voltar com tudo às telas de cinema do país, a sexualização e comédia “desinteligente” iriam tomar conta de nossas produções, salvo algumas ótimas exceções. Glauber Rocha (1971) no texto “Estética do Sonho” assume certa mudança de sua visão em consonância com seu descontentamento com a arte de maneira geral.

O sonho é o único direito que não se pode proibir. A “Estética da Fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar de qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. Arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver numa realidade absurda. [...] Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema de meus filmes, sentido natural de minha vida (ROCHA, 2004, p. 251).

Somente nos anos 1990 e que voltaríamos a buscar uma nova identidade cinematográfica, capaz de reformar a estética do cinema nacional. Mas é agora, nos primeiros anos do milênio que, para o autor que voz escreve, o cinema nacional está voltando a dar excelentes passos rumo à suas essências cinemanovistas.

Para mim, um exemplo disso é o filme “Que Horas Ela Volta” (2015), de Anna Muylaert, que revela o atual cenário social brasileiro. Mas agora não é preciso falar de mazelas sociais, e sim do incômodo das classes dominantes perante o avanço econômico vindo das reformas sociais dos últimos anos. Esse é o caso da personagem Jéssica, menina nordestina pobre que vem à São Paulo disputar vaga na mesma universidade que o filho dos patrões de sua mãe, empregada doméstica que sequer sabe o que é a faculdade.

Desse movimento, outras obras também buscaram apresentar um novo Brasil, com uma tentativa de conscientização social aos que ganharam poder de compra e avançaram em seus extratos sociais. Em suma, o cinema nacional foi silenciado pelas forças opressoras e se viu forçado a incorporar em suas obras uma estética pronta, exterior, sem identidade nacional por mais de vinte anos. Agora voltamos a falar do Brasil. E isso é muito prazeroso!

## 7 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUGUSTO, M. F. **A Montagem Cinematográfica e a Lógica das Imagens**. São Paulo: Annablume, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michael. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

BAZIN, A. **O Cinema: Ensaio**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**; 1955.

BERGSON, H. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1979.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema Novo Brasileiro**. In: Fernando Mascarello. (Org). **História do Cinema Mundial**. 2ª ed. Campinas-SP: Papirus Editora, 2006, v. , p. 289-309.

DELEUZE, G. **A Imagem-Movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985 – (Cinema 1).

\_\_\_\_\_. **Bergsonismo**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007 – (Cinema 2).

\_\_\_\_\_. **Teses sobre o movimento - Primeiro comentário de Bergson**; In: Cinema 1 - a imagem-movimento; Trad. Stella Senra; Editora Brasiliense; 1983 [original]; pp. 9-21.

DONADON-LEAL, José Benedito. **Discurso político – especulações teóricas**, In: Gênese da Cultura da Punição. FALE/UFMG, 2004.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Cannes vê hoje “Terra em Transe” liberado**. São Paulo. 1967, 2º caderno, p. 5. Disponível em <http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1967/05/03/21/>. Acesso em: 10 abril 2017.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola. 1996.

GUERCIO, Nayara H.C. **Os imaginários da velhice feminina no cinema contemporâneo**. Brasília-DF, 2013.

LIMA, Fernanda Luíza Teixeira. **Quebrando o silêncio: ditadura e memória no cinema do Chile – uma análise dos filmes Machuca (2004) e Tony Manero (2008)**. Mariana-MG, 2011.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papirus Editora, 1996.

LEITE, Sidney Ferreira. (2005). **Cinema Brasileiro. Das origens à retomada** / Sidney Ferreira Leite. 1ª ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo – (Coleção Histórica do Povo Brasileiro).

LIMA, André Luiz Machado de. (2007). **A Chanchada brasileira e a mídia: o diálogo com o Rádio, a Imprensa, a Televisão e o Cinema nos anos 50**. São Paulo, 2007

MAFFESOLI, Michel. “**O imaginário é uma realidade**”. In: Revista FAMECOS. Porto Alegre, n.º 15, agosto, 2001.

METZ, Christan. “**História/Discurso**”. In: XAVIER, Ismail. (org). A experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

MULVEY, Laura. “**Prazer Visual e Cinema Narrativo**”. In: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

OSAKABE, Haqira. **Argumentação e discurso político**. São Paulo: Kairós, 1979.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. **Análise de discurso: princípios e procedimentos**. 8.ed. Campinas-SP: Pontes, 2009.

PÊCHEUX, Michel. **O discurso, estrutura ou acontecimento**. Tradução: Eni P. Orlandi – 6ª ed. Campinas, SP. Pontes Editores, 2012.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – Conceitos e Metodologia(s)**. Trabalho apresentado no VI Congresso SOPCOM. Lisboa, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 25 janeiro 2017.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem** / Antonio Vicente Pietroforte – 1. ed., 1ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2008.

PINTO, Elizete. **A crítica no calor da hora**, In: Teorema Crítica de Cinema, nº 16, pp 05-13. Disponível em <<http://www.cenacine.com.br/wp-content/uploads/a-critica-no-calor-da-hora-artigo-ivonete-pinto.pdf>>. Acesso em: 26 agosto 2006.

PINTO, Leonor E. Souza. **O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988**. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

PINTO, Milton José. **Comunicação e discurso: introdução à análise de discursos**. 2ª ed. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

PUDOVKIN, V. “**O diretor e o roteiro**”. In: XAVIER, Ismail. (org). A experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal, 2003

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODRIGUES, Sarah M. **O cinema por Deleuze: imagem, tempo e memória**. Trabalho apresentado no Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura. Salvador/BA, 2010.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas. 5ª Ed. Papyrus, 2011

SONTAG, Susan. *Against Interpretation*. Nova York, Dell Publishing, 1961.

TEIXEIRA, Francisco E. Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário – passagens. São Paulo, 1ª Ed. Alameda, 2012.

VENTURA, Zuenir. **1968: o ano que não terminou**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 7ª edição, 1988.

VERON, Eliseo. **A produção do sentido**. Tradução de Alceu Dias Lima . . . [et al.]. São Paulo: Cultrix: Ed da Universidade de São Paulo, 1980.

XAVIER, Ismail (org). **A experiência do Cinema**. Rio de Janeiro: Graal, 2003.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail (1947). **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**, 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## 8 – REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

BRASIL ANO 2000. Drama. Direção de Walter Lima Jr. Brasil. 1969 (1 hora e 35 minutos). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LMAO7PvF5Ro>>. Acesso em: 21 novembro 2016.

GANGA ZUMBA, Direção de Cacá Diegues. Brasil. (1963) (1 hora e 42 minutos). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=uOnK0r6ah4k>>. Acesso em 25 novembro 2016.

MACUNAÍMA. Comédia. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil. 1969 (1 hora e 44 minutos). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=igjfnGVSANA>>. Acesso em: 23 novembro 2016.

O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Drama. Direção de Rogério Sganzerla. 1968 (1 hora e 32 minutos). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=pSbBA4OiqBc>>. Acesso em: 15 novembro 2016.

RIO, 40 GRAUS. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Brasil. (1955) (1 hora e 32 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mutKYwMc-Jg>. Acesso em 10 agosto 2015.

TERRA EM TRANSE. Drama. Direção de Glauber Rocha. Brasil. (1967) (1 hora e 48 minutos). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zYQecb9C0g4>. Acesso em: 12 agosto 2015.

VIRAMUNDO. Documentário. Direção de Geraldo Sarno. Brasil. (1965) (37 minutos). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=TDWg98a8lwc>>. Acesso em 05 junho 2016.

## 9 - ANEXOS

### Cartaz de Divulgação de “Rio, 40 Graus”



Imagem 18

Cartaz de divulgação de “Terra em Transe”



Imagem 19