

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

Matheus Ferreira de Souza

**REPRESENTAÇÕES DA MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA:
UM ESTUDO A PARTIR DO FILME NOITES PARAGUAYAS**

PORTO ALEGRE

2019

Matheus Ferreira de Souza

**REPRESENTAÇÕES DA MODERNIZAÇÃO CONSERVADORA:
UM ESTUDO A PARTIR DO FILME NOITES PARAGUAYAS**

Trabalho de conclusão de Curso apresentado ao Departamento de História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em História.

Orientador: Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli

PORTO ALEGRE

2019

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer aos meus pais, cujo carinho, respeito e apoio foram fundamentais para que essa caminhada fosse possível, servindo de base e sustentação em todos os momentos em que me foi necessário. Aos meus amigos, tanto os de longa data quanto aqueles que conheci durante o curso de graduação, fonte inestimável de companheirismo, aprendizado e afeto. Aos professores do curso de História pelos conhecimentos transmitidos, que de algum modo contribuíram para minha formação, tanto profissional quanto de cidadão. Ao meu orientador Cesar Augusto Guazzelli pelo auxílio na elaboração deste trabalho. Por fim, a todos aqueles que lutaram por uma universidade pública de qualidade, tornando possível o acesso de milhões de estudantes a uma educação crítica e transformadora.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar o filme *Noites Paraguayas* para compreender como este mobiliza uma série de representações sociais a respeito do processo de modernização conservadora que ocorreu no Brasil nos governos militares durante as décadas de 1960 e 1970. Através do conceito de Representação formulado pela história cultural de Roger Chartier, bem como nas contribuições de Marc Ferro e Pierre Sorlin a respeito das possíveis intersecções entre o cinema e o campo da história, será descrito o modo pelo qual o filme mobiliza representações a respeito da sociedade brasileira. A partir de uma breve descrição do campo cinematográfico brasileiro, lugar social de onde emergem tais representações, será possível vislumbrar como os elementos presentes no filme dialogam com a tradição do cinema brasileiro moderno que surge nos anos 1950 através de uma crescente politização das obras e uma intensa relação com o campo maior da cultura e com as questões referentes à formação social do país, traduzindo as próprias dinâmicas de organização presentes na sociedade brasileira no seu processo de modernização.

Palavras-chave: Representações sociais; Cinema-história; Modernização conservadora; cinema brasileiro

ABSTRACT

This paper aims to analyze the movie *Noites Paraguayas* to understand how it uses a number of social representations about the conservative modernization process who took place in Brazil during the 1960s and 1970s when there was an military dictatorship. Using the concept of representation developed by the Roger Chartier's Cultural History as well as the contributions of Marc Ferro and Pierre Sorlin about the relations between Cinema and History will be described the way the movie uses representations referring to Brazilian Society. Starting from a brief description of the brazilian cinematographic field, social place where emerges such representations, will be possible to see how the elements on the movie dialogue with the brazilian modern cinema tradition who emerges in the 1950s through a growing politicization of the movies and a intense relation with the brazilian culture and the questions about the social aspects of the country, traducting the own organization dynamics of the brazilian Society in its modernization process.

Keywords: Social representations; Cinema and History; Conservative modernization; Brazilian Cinema

SUMÁRIO

1 Introdução	7
2 Referencial teórico-metodológico	17
3 Cinema brasileiro: Algumas coordenadas	28
3.1 A década de 1950: O cinema sob o signo do nacional- desenvolvimentismo.....	28
3.2 1960/1970: Do Cinema novo à Embrafilme.....	33
4 Análise do filme	42
4.1 Descrição geral	42
4.2 A viagem: Do interior do Paraguai rumo a modernidade urbano-industrial...	45
4.3 Figuras do Povo Brasileiro	54
5 Considerações finais	65
6 Referências	68

1 INTRODUÇÃO

A proposta de investigação aqui desenvolvida surge de um interesse nas questões relativas ao cinema e nos modos pelos quais este constantemente se colocou diante dos problemas de seu tempo, o que o torna documento rico para a construção de saber histórico. Nossos objetivos consistem em, a partir da relação entre cinema e história, analisar o filme *Noites Paraguayas* (Aloysio Raulino, 1982) e compreender o modo como este constrói representações da sociedade brasileira e as mudanças ocorridas nesta a partir do modelo de desenvolvimento empreendido pelos governos autoritários, a chamada modernização conservadora. Aloysio Raulino foi um diretor notabilizado por uma série de curtas documentais produzidos na década de 1970, tendo seu único longa ficcional realizado no início dos anos 1980, eleito aqui como objeto de análise.

Natural do Rio de Janeiro, muda-se para São Paulo em meados da década de 1960 e lá forma-se na primeira turma de cinema da escola de comunicação e artes da USP. Na década de 1970 investiu no formato documental através de uma série de curtas metragens; Em 1974 assumiu a presidência da associação brasileira de documentaristas (ABD), podendo ser visto com um diretor que constantemente investiu nas possibilidades de representar a realidade brasileira através de uma contínua reflexão em torno dos limites da linguagem cinematográfica documental e de suas fronteiras em relação ao registros puramente ficcionais¹. As temáticas predominantes na obra documental de Raulino nos anos 1970 giram em torno da questão das classes populares e das contradições sociais presentes na realidade brasileira. Os trabalhadores migrantes, os estivadores do porto de Santos, moradores de rua, crianças vivendo em condições sub-humanas em casebres à beira da marginal Tietê; estes são alguns dos segmentos sociais retratados nessa série de curtas. Para além das temáticas, também no terreno da linguagem Aloysio buscou articular suas principais preocupações num exercício onde buscava conjugar a objetividade do registro documental e a construção de uma certa dimensão poética da realidade. Tais procedimentos geraram profícua reflexão sobre a relação entre documentário e ficção, objetividade e subjetividade. Ao nosso ver, a escolha de sua obra como objeto de investigação nesse trabalho se justifica não somente pelas inúmeras perspectivas de olhar que nos permite, mas também pelo rico contexto em que estão situadas. Ao resgatar temáticas já muito presentes

¹ Informações disponíveis em: ALOYSIO Raulino. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13183/aloy시오-raulino>>. Acesso em: 01 de Jan. 2020. Verbete da Enciclopédia

na tradição cinematográfica brasileira, ajustando-as às demandas do presente, em um momento em que a questão cultural adquiria grande relevância, principalmente pelo fato dos governos autoritários investirem nessa área com intuito de centralizá-la ao seu favor, sua obra se configura como um campo fértil para a reflexão.

Bernardet (1985) descreve o modo como o documentário no cinema brasileiro abordou a temática relativa ao povo e, abarcando produções que vão desde os anos 1960 até meados dos anos 1980, analisa estas representações em uma série de filmes, localizando em alguns a predominância de um método de abordagem denominado por ele como “modelo sociológico”. A interpretação proposta no livro busca analisar os documentários a partir da posição que o sujeito enunciador do discurso estabelece com seu objeto de análise, o povo, entendido aqui como um “outro de classe”, uma vez que pertence a um contexto social distinto daquele no qual o cineasta é inserido. É desta relação que surgem múltiplas aproximações e distanciamentos entre o sujeito/cineasta e o seu objeto de representação, isto é, as camadas populares. Ao analisar *Viramundo*, documentário que trata do fluxo migratório que levou expressivos contingentes populacionais do nordeste em direção ao sudeste do país, o autor identifica múltiplas vozes que compõem o filme. A principal delas é proveniente de um narrador, alguém cuja presença não se reconhece nas imagens e que em momento algum se identifica enquanto dono desse discurso. Essa voz fala espontaneamente, sempre em terceira pessoa; nos fornece uma série de informações a respeito das migrações, dá números e estatísticas que fundamentam a realidade mostrada; suas afirmações são sempre de caráter generalizante, expressam estruturas sociais amplas. Através dela sabemos quantas pessoas chegaram a São Paulo entre 1952 e 1962, a porção que encontrou ocupação na agricultura, construção civil ou na indústria. Ela funciona como *voz do saber*, buscando seu conteúdo não na experiência concreta, mas em um saber de caráter sociológico. Por outro lado, temos as vozes das pessoas que aparecem no filme e que são o objeto de interesse do filme. Essas vozes nos contam sobre as experiências de suas vidas, as condições de trabalho, os motivos pelos quais se mudaram para São Paulo, as dificuldades para se viver. Funcionam como *voz da experiência*, falam sempre na primeira pessoa, a partir de suas vivências pessoais. Diferente do narrador, não generalizam, não tiram conclusões da realidade que os circunda. Falam, em sua maioria, somente quando são perguntados e suas respostas se limitam ao que é pedido. Dessas duas instâncias que emergem do filme temos uma relação onde as individualidades retratadas são dissolvidas pelo saber sociológico, tornam-se uma amostragem que exemplifica a fala do locutor. Os entrevistados nos transmitem sua experiência direta da realidade, mas quem detém o significado profundo dessa experiência, quem consegue integrá-la num contexto social mais

abrangente e dota-la de um sentido claro é o narrador. Buscando autenticidade e credibilidade para as informações que nos são transmitidas, são duas as fontes que serão usadas: o real apreendido pela câmera e que funciona como amostragem, e um saber científico que nos é informado nos créditos iniciais do filme. “As pesquisas realizadas para a elaboração do argumento deste filme foram orientadas pelos professores Octavio Ianni, Juarez Brandão Lopes e Cândido Procópio”. Como próprio da construção do saber científico, a exterioridade do narrador em relação ao conjunto de fatos que ele expõe se faz necessária como parte da legitimidade desse conhecimento. Para que esse método funcione as informações extraídas dos entrevistados tem que condizer com aquelas emitidas pelo narrador, de modo que as entrevistas serão direcionadas a partir de um roteiro pré-estabelecido, buscando que o que é extraído do real se adapte ao universo delimitado pela narração, ou melhor, “para que o sistema funcione, é necessário que se limpe o real de forma a adequá-lo ao aparelho conceitual” (BERNARDET, op. cit., p.15). Esse procedimento permite que o filme conecte a narração ao que é mostrado nas entrevistas a partir de uma relação de *particular/geral*. Os casos particulares precisam conter elementos para que possam ser situados em fenômenos mais amplos que permitam a generalização, ao passo que os indivíduos são “adaptados” ao ponto de se tornarem *tipos sociais* (o operário qualificado/operário desqualificado), devidamente destituídos de qualquer particularidade, de qualquer idiosincrasia que não se encaixe no modelo preexistente. Tal relação que é firmada entre o documentarista e a realidade sobre a qual este se detém decorre do fato de que os indivíduos retratados pertencem a um universo social distinto, são um *outro de classe* frente ao cineasta. A problemática da aproximação dos intelectuais às camadas populares se expressa não somente ao nível do conteúdo e das intenções, mas sobretudo nas formas que a linguagem cinematográfica assume no filme. O método sociológico, segundo Bernardet, seria uma tradição muito comum no documentário brasileiro dos anos 1960, modo pelo qual os documentaristas buscaram tratar das questões sociais. Ao associar a temática do popular com a representação de um outro de classe, o livro descreve a evolução das formas documentais a partir das múltiplas posições que o cineasta pôde assumir diante do povo que retratou.

Na via de um cinema documental que traz consigo estas preocupações temos Aloysio Raulino, que durante os anos 1970 produz alguns documentários que, como observa Bernardet, questionariam alguns pressupostos do modelo sociológico. Em *Jardim nova bahia (1974)* nos é apresentado novamente o argumento centrado na migração vinda do Nordeste. Aqui, porém, o foco é centrado em uma personagem em específico, Deutrudes, sujeito de origem Nordestina que ganha a vida em São Paulo. Se nos primeiros dois terços do filme ouvimos de Deutrudes

algumas de suas experiências na metrópole, a originalidade do filme reside no seu terço final, no gesto do diretor em dar-lhe a câmera para que este assuma o olhar presente no filme. Este seria um ponto-limite, gesto que traduz a tensão das tentativas de aproximação do cineasta diante do outro de classe que deseja filmar e compreender, expressão do desejo de dar voz a esse Outro, de tira-lo da condição de mero objeto de teor sociológico. A operação empreendida por Raulino enseja uma dupla consideração: Por um lado, o ato de Deutrudes empunhar a câmera e filmar de modo algum permite que lhe seja dado efetivamente o direito de fazer prevalecer seu ponto de vista, uma vez que “quem selecionou e ordenou os planos, determinou sua duração, não foi Deutrudes, mas o autor do filme” (BERNARDET, op. cit, p. 113). Mal ambientado com o uso da câmera, fica evidente as restrições de Deutrudes em captar a realidade ao seu redor, de se expressar com fluidez, isto em decorrência do seu pouco domínio sobre a técnica cinematográfica. Por outro lado, é justamente esse desconhecimento da técnica que faz com que o registro de Deutrudes adquira uma especificidade e uma carga muito próprias e que, confrontado com o material captado por Aloysio Raulino, nos permite refletir sobre as convenções que permeiam a construção do olhar sobre a realidade. Esse tensionamento ao limite da relação cineasta/outro de classe revelam um diálogo intenso tanto com a filmografia brasileira quanto com o que se escreveu sobre ela, articulando a problemática da representação do povo brasileiro nas telas com reflexões de ordem estética e epistemológica. Mais do que isso, podem nos trazer questões relacionadas à própria postura dos intelectuais que, principalmente na efervescência dos anos 1960, buscaram um diálogo com o povo, acreditaram servir de porta-voz para a mobilização social. A leitura do livro de Bernardet foi muito instigante nesse sentido, demonstrando como o cinema se conforma no interior do campo social e carrega em suas estruturas as próprias tensões presentes no seio dessa sociedade. Foi através desse ensaio que pude conhecer a obra de Aloysio Raulino, fator primordial para a escolha do objeto que servirá de análise nesse trabalho. A inspiração para que se tornasse possível a realização desta pesquisa é fruto das reflexões contidas neste livro, um enorme estímulo para que eu me visse motivado a compreender como o cinema trabalha intensamente com questões de ordem política, social e estética, um rico material para o historiador.

Analisando superficialmente a filmografia de Raulino, vemos que ele buscou investir predominantemente no formato documentário de curta metragem. Durante um período de 10 anos (1970-1980) produziu 7 filmes, 6 deles documentários de curta metragem voltados para temáticas sociais. Além do já citado, temos *Lacrimosa (1970)*, retratando as contradições da modernidade urbana capitalista, *Arrasta a bandeira colorida (1970)*, retratando o carnaval de rua em São Paulo, *Teremos infância (197?)*, sobre a questão dos menores abandonados, *O tigre*

e a gazela (1977), que colhe depoimentos de moradores de rua e intercalando com trechos narrados a partir de obras de Frantz Fanon, além de *Porto de santos* (1978), que retrata a rotina de trabalho no porto de santos e dos espaços adjacentes, onde residem muitos trabalhadores do porto e comunidades tradicionais da região costeira. Em *Noites paraguayas* novamente a temática da migração está presente, desta vez rompendo as fronteiras nacionais e partindo do Paraguai. Rosendo, que vive no interior do Paraguai, parte para Assunção, e de lá para São Paulo. A contraposição entre ambientes distintos, do rural para o urbano, do Paraguai para o Brasil, permite que o filme funcione sobre oposições, moderno/tradicional, cultura popular/mercadorizada. As questões levantadas lembram especialmente *Bye bye Brasil* (*Cacá Diegues, 1979*), onde a difusão da televisão pelo território brasileiro surge como uma ameaça às expressões genuínas da cultura popular, além do uso da temática da viagem como forma de representar o trajeto por espaços regidos por lógicas distintas.

Há, de fato, uma certa constância temática na obra que Raulino realiza nos anos 1970, com a predominância de um ímpeto em retratar figuras do povo brasileiro, mais especificamente das classes populares, o que o filia a uma forte tradição do cinema brasileiro em gravitar suas preocupações em torno da noção de Povo e que, a partir dos anos 1950, conjuga-se com a categoria de Nacional, culminando na chamada estética do nacional-popular, fortalecida na propícia conjuntura marcada pelo nacional desenvolvimentismo do segundo governo Vargas e dos anos JK. É sobretudo nos anos 1950 que o cinema brasileiro passa por uma efetiva renovação, travando um profícuo diálogo com as tendências surgidas no cinema do pós segunda guerra, particularmente o Neo-realismo italiano, a Nouvelle Vague francesa, as experiências de Welles e Cassavetes nos EUA e o *cinema-verité* de Jean Rouch (XAVIER, 2001, p. 14-15). O cinema brasileiro nesse momento entra na constelação transnacional do Cinema moderno, desenvolvendo-se em paralelo às experiências de renovação do cinema europeu e latino-americano. A noção de Moderno é aqui entendida como contraposição ao clássico, e particularmente o Hollywoodiano, almejando uma modernidade que permita um novo olhar sobre a realidade através de uma linguagem que vá além dos esquemas narrativos padronizados pelo cinema em escala industrial. Ao lado dessas reformulações estéticas estabelece um diálogo mais amplo com a cultura brasileira, com a tradição literária, a música popular e o teatro. É tomado de um espírito que privilegia tanto o nacionalismo cultural quanto a experimentação estética, retomando a matriz modernista dos anos 1920 em respostas às demandas do presente, que desenvolve-se na passagem da década de 1950 para 1960 o movimento do cinema novo, alterando substancialmente o estatuto do cinema no panorama geral da cultura e da sociedade brasileira. Nos anos 1960 a ideia de Nacional ganha progressivamente a conotação de libertação

nacional, pautada pela crítica ao colonialismo e ao imperialismo, sobretudo em reflexões em torno da revolução cubana e da descolonização da África, o que aproxima o cinema brasileiro aos debates e questões que marcaram a renovação do cinema latino-americano como um todo. O advento do *cinema moderno* se afirma em oposição ao cinema americano e conseqüentemente ao imperialismo, de modo que o Moderno aqui é entendido a partir de uma perspectiva fortemente de esquerda (XAVIER, op. cit., p. 18-37).

Em *Deus e o diabo na terra do sol* surge a referência a tragédia de canudos, descrita por Euclides da Cunha. A violência extremada por parte das tropas do governo em nome da integridade republicana põe em crise a visão herdada do século XIX, e coloca em cheque as noções usadas até então para descrever o choque entre modernidade e tradição. Ao passo que, sempre em diálogo com a conjuntura que o cerca, o cinema brasileiro opera uma correção de rumos após o golpe civil-militar de 1964. A crise das esquerdas, a falência dos projetos nacional-populistas, a autocrítica por partes dos intelectuais progressistas, a tentativa de entender os motivos pelos quais o povo “faltou” à revolução, são tensões presentes em filmes como *Terra em transe*, *O Desafio*, *O bravo guerreiro*, filmes que são centrados no ambiente urbano, diferente de obras situadas num momento anterior, que elegiam o sertão e o interior do país como espaço simbólico através do qual se mostravam as questões que urgiam naquele momento: A miséria e a propriedade da terra, o subdesenvolvimento como nossa trágica condição. Há, por conseguinte, uma série de deslocamentos em relação a representação de elementos que sempre estiveram presentes mas que assumem outro papéis nos esquemas discursivos presentes nos filmes. Em *São Paulo S/A* vemos a história de Carlos, passada entre 1957-1961 na cidade de São Paulo. Sob o furor desenvolvimentista é retratado o crescimento da indústria automobilística no Brasil, no processo mais amplo de implementação de multinacionais no governo JK. Carlos emprega-se na Volkswagen, e segue uma vida tipicamente burguesa: A busca por ascensão social, por um casamento estável, estimulada pelas possibilidades referentes ao poder de consumo mas que, nas entranhas do cotidiano, revelam um constante mal-estar, angústia, insatisfação com tudo ao seu redor e, mais do que isso, a impossibilidade de compreender a razão desse incômodo renitente, são a expressão da alienação da classe média brasileira. No filme “a euforia desenvolvimentista dos anos 1950 fundida à tragédia pessoal de Carlos fazem parte de uma mesma leitura simbólica sobre o país pós-golpe de 1964”². A descrença em um projeto de modernização capitalista, mesmo que encampado por uma burguesia nacionalista e não subserviente ao imperialismo se faz ver, e o

² Crítica do filme *São Paulo S/A* escrita por Luís Alberto Rocha Melo para a revista de cinema Contracampo na edição de n. 86. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/86/dvdsaopaulo.htm>

espaço urbano assume centralidade enquanto espaço onde por excelência se reproduzem efeitos perversos do sistema capitalista: a reificação das relações, a mecanização da vida, a alienação. Abre-se uma via maior para um cinema focado nas questões urbanas, e a problemática da identidade se coloca como uma extensão da crítica ao processo de modernização capitalista que nos governos militares resultou na chamada modernização conservadora. Não trata-se de afirmar que as representações referentes ao ambiente urbano não existiam no período anterior, ou que o rural inexistia a partir desse momento, mas somente perceber como naqueles filmes mais diretamente preocupados em realizar um diagnóstico da situação político-social do país operam-se deslocamentos nos esquemas representativos. Tais esquemas partem de noções comuns a todos nós, representam espaços que marcam a organização e a composição das sociedades modernas, de modo que as representações aqui são antes de tudo sociais, carregam um diagnóstico do seu entorno.

Inserimos aqui a obra de Raulino como um olhar centrado nas contradições da vida urbana, elegida como terreno a partir do qual é possível construir um olhar crítico sobre o país. Analisando em um primeiro momento alguns elementos mais visíveis que nos saltam à atenção de imediato, há um diálogo com ideias que permearam o meio cinematográfico brasileiro. Aceitamos aqui o recorte que coloca o cinema brasileiro moderno como situado entre o final dos anos 1950 até meados de 1980, contendo rupturas resultantes dos vários momentos distintos atravessados pela história do país nesse período, mas também estabelecendo um princípio de unidade e continuidade que nos permite trata-lo como o período moderno do cinema brasileiro (XAVIER, op. cit.). O trabalho em cima das possibilidades da linguagem cinematográfica e a consequente recusa dos padrões narrativos convencionais situa sua obra numa posição mais radical assumida por muitos cineastas. Ao se debruçar sobre os indivíduos marginalizados, afirma-se novamente a representação do povo, entidade continuamente retrabalhada pela cinematografia brasileira, categoria reformulada incessantemente por aqueles que buscaram representar nossa realidade. O Nacional, contudo, é evocado de modo mais ambíguo, não estabelecendo de forma tão amarrada um sistema de *particular/geral* no qual possamos situar os indivíduos em tipos sociais mais amplos e assim gerar modelos explicativos do que seria o caráter nacional. Em comparação ao já citado Deus e o diabo de Glauber Rocha, vemos uma diferença notável. Em Glauber a escala de análise sempre busca as grandes coletividades, “onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações (XAVIER, op. cit., p. 128).

Na obra de Raulino a articulação entre os indivíduos filmados e sua relação com a realidade mais abrangente da nação não adquire a mesma consistência; se é afirmado seu

pertencimento às classes populares, donde vemos a contínua tentativa da construção de um olhar de baixo para cima na hierarquia social, também é realçada a subjetividade particular de cada indivíduo ali retratado. É evocado um terceiro-mundismo muito próprio ao cinema político do Brasil e do continente nos anos 1960, evidenciando o diálogo que a obra de Raulino estabeleceu com essa vertente. Vejamos *O tigre e a gazela*: Ao retratar uma gama de personagens do cotidiano urbano (uma moradora de rua, operários, transeuntes a passar), articulando as imagens com passagens da obra de Franz Fanon, nos traz a tona a questão do colonialismo, presente também no cinema político dos anos 1960. Junto a esse diálogo incessante com o cinema e com a cultura brasileira da época, há um ímpeto em retratar o presente, ou seja, a sociedade brasileira sob o regime militar.

Ao eleger a questão urbana, os efeitos do subdesenvolvimento, as migrações internas, a cultura popular, como meios para se entender os fundamentos capazes de explicar aquele momento que nosso país atravessava, acreditamos ser possível caracterizar a obra de Raulino, num recorte que abarca suas produções no período de 1970-1982, como uma série de *representações que buscam dar conta do processo de Modernização conservadora levado a cabo pelos governos militares*. A escolha destas temáticas revela uma proximidade com uma série de obras desenvolvidas por cientistas sociais que se dispuseram a interpretar a modernização conservadora (PERLATTO, 2014). Esta é entendida aqui como um pacto entre estado militar, elites tradicionais e uma burguesia industrial em ascensão que buscam promover o desenvolvimento econômico do país a partir de uma persistência dos traços arcaicos de dominação (a concentração fundiária, por exemplo) e de uma ordem político-social que mantenha distantes as classes populares de qualquer processo decisório (DOMINGUES, 2002). Tal referência parte de uma dupla preocupação: A primeira, diz respeito aos efeitos sociais gerados pelo acelerado crescimento econômico que o Brasil passou durante os governos militares, onde aquele não foi acompanhado de um incremento na equidade e na justiça social, de modo que as políticas colocadas em prática não promoveram um desenvolvimento tal qual aquele almejado pelas esquerdas. A segunda preocupação se refere à atividade cinematográfica em si, especialmente pela nova inserção que esta adquire dentro do campo cultural brasileiro. É nesse período que se consolida a Indústria cultural no Brasil, através do projeto de integração nacional dos governos militares (ORTIZ, 1995). No campo cinematográfico o estado passa a fomentar a produção nacional, inicialmente com a criação do Instituto nacional de cinema em 1966, e de modo sistemático e massificado a partir da criação da Embrafilme em 1969. É a implementação de um cinema em bases industriais, onde o Estado surge como promotor cultural desse desenvolvimento num contexto de nacionalismo e ufanismo nos quais o regime se

apoiava.

A produção independente sob bases artesanais, característica marcante dos curtas de Raulino, pode ser entendida como uma iniciativa que procura se colocar como antítese do modelo de cinema dominante, tanto do ponto de vista da produção quanto na forma e conteúdo ao recusar os modelos convencionais e de grande apelo. No seu único longa se dá uma mudança ao ser adotado um formato mais comercial (longa metragem ficcional) e na produção do filme, que tem participação da Embrafilme. Entretanto, a experimentação e a linguagem inventiva marcam uma continuidade com as obras anteriores, de modo que a marca autoral do diretor segue muito presente.

Desse modo, o presente trabalho se propõe a analisar como as perspectivas acerca da sociedade brasileira presentes no filme de Raulino dialogam com o ambiente cultural, em especial com os debates que fomentaram o campo cinematográfico, mobilizando representações e ressignificando outras já recorrentes. Acreditamos ser possível traçar alguns paralelos entre estas expressões culturais e o meio social brasileiro da época, numa tentativa de, na esteira de Roger Chartier, traçar uma *História cultural do social*, vendo como tais representações sempre dizem respeito à práticas que criam e organizam o mundo social e, através da afirmação ou rechaço em relação a estas, demonstram como tais representações carregam consigo sempre um projeto, um caminho a ser seguido (CHARTIER, 1991). Para tanto, inicialmente será desenvolvido capítulo destinado ao aporte teórico metodológico, retomando as contribuições de autores que problematizaram as relações entre cinema e história, notadamente Marc Ferro e Pierre Sorlin. Para o conceito de Representação, trabalhar em cima de algumas noções da história cultural de Roger Chartier serão de grande valia e nos permitirão estabelecer alguns eixos que evidenciam as possibilidades de articular os filmes ao meio social.. Após esse capítulo, apresentaremos algumas coordenadas em cima da História do cinema brasileiro, discutindo certas problemáticas que foram recorrentes ao longo de sua trajetória, bem como os debates que refletiram sobre a produção dos filmes e também serviram como base para a realização de outros tantos. A análise se concentrará entre as décadas de 1950 e final de 1970, período que, como já dissemos, marca o desenvolvimento do que se veio a chamar cinema moderno brasileiro. Essa parte será de suma importância, uma vez que irá ressaltar os elementos a partir do qual nortearmos nosso olhar sobre as obras, além de permitir estabelecer os diálogos existentes entre os filmes de Raulino e outras obras significativas. Contudo, tal investimento sobre a atividade cinematográfica busca elucidar sua relação com o meio social, principalmente a questão da modernização conservadora. O capítulo, portanto, estabelecerá uma ponte entre o cinema e a sociedade brasileira, privilegiando os pontos de intersecção entre ambos,

especialmente a questão cultural no modo como foi apropriada pelo estado militar. Uma vez desenvolvidos estes dois capítulos, partiremos para a análise propriamente dita do filme.

Escolhemos nos deter sobre o longa *Noites Paraguayas*, pelo fato deste, ao nosso ver, condensar as temáticas marcantes da obra do diretor no período já citado. O que lhe torna notável é ver como se dá a experiência no formato de ficção, uma vez que o filme é único do diretor nesse padrão. Trata-se de obra muito curiosa, que carrega consigo tanto as preocupações próprias do documentário quanto passagens pautadas pela dramatização e pela comédia, mostrando-nos situações que transitam entre o diagnóstico social e a aceitação despreocupada do cinema enquanto entretenimento popular.

2 REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

Ao tratarmos das possíveis articulações entre o cinema e o conhecimento histórico é necessário que se façam considerações a respeito dos elementos intrínsecos ao discurso cinematográfico. Enquanto materialidade manejada por certo saber técnico o filme nada mais é do que uma sequência de imagens fixas denominadas fotogramas que, dispostas em sequência em uma película, são reproduzidas através de um projetor. Se o fotograma é uma imagem fixa, a projeção de uma série desses fotogramas em dado tempo gera uma imagem outra, esta caracterizada pelo movimento, colocando-se frente ao espectador como representação visual extremamente realista de um espaço imaginário que lhe é dado a observar. Muito embora seja delimitada por um quadro e se trate de uma imagem plana, o caráter realista não se desfaz. A ilusão de profundidade que a imagem atinge faz com que o espectador se veja diante de um espaço tridimensional correlato àquele em que vivemos, ao passo que os limites impostos pelo quadro ao que é visível é facilmente contornado com a percepção facilmente obtida de que o que é mostrado é apenas uma porção limitada de um espaço maior no interior do qual se passa a ação do filme; de fato, a impressão de realidade se constitui como traço fundamental do cinema (AUMONT, 1995, p. 19-21). Diante dessa aura essencialmente realista uma série de reflexões que intentaram dimensionar o valor do registro cinematográfico para o conhecimento histórico se viram envoltas por uma certa noção de objetividade, de modo que construíram suas análises em cima somente de documentários e cinejornais, pautadas pelo entendimento de que o processo de obtenção de imagens seria algo situado além da interferência humana, processo mecânico de registro do real. Havia o entendimento de que o material presente nesses filmes documentários estaria livre da influência dos realizadores, contendo elementos puramente objetivos (KORNIS, 1992, p. 241). Tais concepções não ignoram o fato de que o filme permite manipulações diversas ao longo do seu processo de produção, mas desde que submetidos a rigorosa crítica histórica, os filmes podem ser tomados enquanto documento pelo historiador. José Honório Rodrigues sintetiza bem essa posição, vendo em documentários e noticiários de atualidades a possibilidade uma fonte diferente de todas as outras fontes históricas. Destaca que “o filme documentário, devido à objetividade do processo técnico de que se serve e a notícia verbal que possui, pode oferecer certo grau de credibilidade, apesar de sofrer forte influência subjetiva” (RODRIGUES, 1969, apud RAMOS, 2002, p. 19). Delimita, portanto, o filme documentário como objeto de análise e sublinha a objetividade do registro. Se aponta a parcela subjetiva presente no filme isto não invalida em nada seu valor, uma vez que assim como

qualquer outra fonte, este deve ser submetido a “toda crítica externa e interna que a metodologia da história impõe”. A crítica tradicional às fontes históricas tornaria possível extrair do filme seu valor documental, de distinguir seus elementos de veracidade. Também o historiador do cinema Georges Sadoul via no filme uma possível autenticidade a ser buscada. A linguagem cinematográfica é considerada como processo de falsificação. A montagem, isto é, a reunião e justaposição de fragmentos separados, nada mais é do que manipulação a partir de documentos autênticos. A autenticidade para Sadoul encontra-se na ausência da montagem, na menor interferência do fator humano, daí que “Salvo no caso (excepcional) de uma trucagem, cada elemento visual de montagem das ‘atualidades’ pode ser considerado como autêntico, desde que seja tomado independentemente de sua montagem e de sua sonorização”(RAMOS, op. cit., p. 20).

Interpretações de inspiração positivista, tanto José Honório Rodrigues quanto Georges Sadoul partem da premissa de que a minuciosa crítica histórica das fontes pode revelar os traços de autenticidade dos filmes. Conquanto Sadoul faça referência à linguagem cinematográfica, sua análise é pautada pela mesma noção de realismo e objetividade da imagem cinematográfica que permeou a análise de José Honório. A partir dos anos 1960 o campo da história passa por um processo de renovação em seus métodos e objetos, diversificando sua atenção para a possibilidade do uso de novas fontes. A nova história francesa, correspondente à terceira geração dos *Annales*, é responsável por abrir uma trilha de estudos ligados à História das mentalidades, abordando temáticas ligadas ao comportamento e ao imaginário, de modo que o cinema passa a integrar esse horizonte aberto pela renovação teórico-metodológica. Marc Ferro em seu clássico ensaio *O filme: Uma contra-análise da sociedade* coloca o cinema como um novo objeto a ser estudado, propondo uma articulação entre o filme e a sociedade que o produziu, ressaltando que “O filme, imagem ou não da realidade, documento ou ficção, intriga autêntica ou pura invenção, é história. E qual o postulado? Que aquilo que não aconteceu, as crenças, as intenções, o imaginário do homem, são tão história quanto a história (FERRO, 1992, p. 86).

O cinema justifica-se como fonte uma vez que permite o acesso a camadas da sociedade que trazem à luz questões referentes ao imaginário e às crenças. O fato de ser tanto documental quanto ficcional o registro que Ferro elege como objeto de análise mostra que ele passa a dar valor também aos filmes de ficção, coisa que não ocorria nas poucas reflexões até então feitas por historiadores a respeito do cinema. No que tange à natureza das imagens, é ressaltado nesse ensaio uma certa vocação inerente do registro cinematográfico, uma poderosa capacidade de

apreender a realidade, o que demonstra o porquê o “cinema fascina e inquieta” (FERRO, op. cit., p. 85). Mesmo sendo controlado, um filme sempre testemunha algo:

O filme tem essa capacidade de desestruturar aquilo que diversas gerações de homens de estado e pensadores conseguiram ordenar num belo equilíbrio. Ele destrói a imagem do duplo que cada instituição, cada indivíduo conseguiu construir diante da sociedade. A câmera revela seu funcionamento real, (...) apresenta o avesso de uma sociedade, seus lapsos. Ela atinge suas estruturas. (Ibidem, p. 86)

A imagem cinematográfica é, portanto, instrumento valioso para compreender as sociedades contemporâneas, contendo um potencial revelador e destruidor de mitos e crenças arraigadas. É em decorrência de sua natureza desmistificadora que o cinema se vale como uma contra-análise, podendo ir de encontro às ideologias e representações veiculadas pelas diversas camadas das sociedades, revelando o avesso daquilo que até então se mostrava. São esses *lapsos* que tornam possível ao historiador chegar ao que lhe interessa sobre o filme, ter acesso a uma realidade *não-visível*. Um homem ao tomar uma câmera e se deparar com um evento real filma involuntariamente uma gama de aspectos da realidade que lhe fogem num primeiro momento, sendo esses lapsos “reveladores privilegiados” (Ibidem, p. 88). Deve o historiador analisar de que modo tais lapsos se articulam em termos de adesão ou discordância às ideologias presentes na sociedade produtora do filme, desvelando o latente por trás do aparente, o não-visível que se esconde na parcela visível. reside o núcleo central da análise proposta por Ferro, num movimento que primeiramente se detém sobre as imagens visíveis, e a partir destas consegue identificar seus lapsos. É o cruzamento entre as informações contidas nestes lapsos e outras fontes que nos informam sobre o contexto político e ideológico da sociedade em questão que traz a tona a dimensão não-visível, a realidade latente que deve ser o objetivo do historiador preocupado em trabalhar com os filmes. Marc Ferro propõe então o esboço de um método através da análise de um filme de Lev Kulechov, *Dura lex (1925)*. O filme era um adaptação de uma obra de Jack London, onde um grupo de garimpeiros encontra uma jazida de ouro em local afastado no Canadá, e dedica-se a explorá-la durante um certo tempo. Após um dos garimpeiros assassinar outros dois membros da companhia, é detido por um casal. Este casal o mantém preso e, posteriormente, decidem executá-lo, encenando um julgamento onde representam ao mesmo tempo a figura do Juiz, do Juri, das testemunhas, e por fim do executor. O filme trabalha com questões ligadas às arbitrariedades da lei e da justiça. Numa breve exposição das diferenças entre o livro de London e a adaptação feita por Kulechov, as opções e as adaptações feitas pelo cineasta russo são tomadas como “infiltrações” daquela realidade histórica e socialmente determinada na qual o filme foi produzido. Ao mesmo tempo, através do mal-estar que o filme gerou na crítica da época é possível ver de que modo os

processos de recepção que a sociedade tem do filme são fruto das interpretações que o contexto autoriza. No livro de London o assassino é representado como alguém “ávido, instável, enquanto que em *Dura lex*, sem dúvida, é violento, mas simpático, e até causa dó” (FERRO, op. cit., p. 90). No filme ele é tido como de posição inferior aos seus companheiros, tendo que lidar com tarefas domésticas e serviços que os outros julgam indignos. É ele quem irá descobrir a jazida de ouro, mas nem por isso receberá qualquer demonstração de apreço, gratidão ou mérito. Se no livro o assassino era impelido por sentimentos certamente perversos, no filme o assassinato surge quase com um drama por reconhecimento, a revolta de alguém humilhado. Na obra de London o casal é tido como portador da lei, de modo que o julgamento é aberto a uma comunidade vizinha ao ocorrido para sejam testemunhas de que os procedimentos estão de acordo com a lei. No filme, por outro lado, o foco recai sobre as arbitrariedades presentes no julgamento. Após a execução a portas fechadas, o casal como que envolto da culpa pelo horror presente no julgamento tem uma visão de Deinin, num momento que mais parece um pesadelo; tal fato não ocorre no livro, sendo um acréscimo do roteiro. Assim, partindo do aparente, a análise das imagens e a crítica das fontes permitiram assinalar o conteúdo latente do filme: por trás do Canadá oculta-se a Rússia, por trás do processo de Deinin, o processo das vítimas da repressão. A análise permitiu igualmente descobrir uma zona de realidade não-visível (Ibidem, p. 93).

O procedimento de abordagem que Ferro desenvolveu na análise de *Dura Lex* foi a base pela qual o autor partiu para estabelecer um modelo de análise fílmica. O presente ensaio teve, por conseguinte, um papel balizador dentro dos estudos referentes a relação cinema-história. Seu mérito consistiu em conseguir através da combinação entre o filme e fontes diversas extrair significações de ampla abrangência sobre a sociedade russa da época em que a película foi lançada. Mais do que isso, buscou delimitar com precisão os parâmetros e o terreno passível de ser explorado pelo pesquisador.

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas (Ibidem, p. 87).

O filme por um lado deve ser tomado sempre em relação com o seu redor, com o contexto social no qual se encontra, numa busca dos sentidos que transbordam para além do puramente cinematográfico. A rejeição da estética, da semiótica e da história do cinema demonstram uma tentativa de marcar com precisão o território no qual adentrava o saber histórico através de seus métodos específicos. Nos anos 1960 os chamados “estudos de cinema” começam a despontar dentro dos quadros acadêmicos de humanidades nos EUA e na França, e

a teoria do cinema, sob o impacto do estruturalismo, desenvolvia a teoria semiótica aplicada aos filmes. No caso da história do cinema, sempre foi uma disciplina que se desenvolveu alheia ao campo tradicional da história. Escrita por jornalistas, filósofos, entusiastas da sétima arte, era em sua maioria desenvolvida na forma de relato e em tom apologético. Quanto à estética, tinha-se a ideia de que os trabalhos desenvolvidos nesse teor acabavam se prendendo demais numa análise interna da obra e não conseguiam identificar as marcas de historicidade presentes no filme. Logo, “a relação legítima entre história e cinema foi recortada a partir do lugar disciplinar, e para este lugar, do historiador tradicional”. O uso do filme enquanto objeto foi traçado de acordo com os padrões de pertencimento próprios dos historiadores (SANTIAGO Jr, 2012, p.154-155). A sociedade é tida com preeminência dentro do binômio Filme/contexto social, de modo que os elementos buscados no filme são aqueles que mais facilmente podem ser articulados com o contexto, isto é, aspectos do enredo e da psicologia das personagens. As combinações entre imagem e som e seus desdobramentos dentro das estruturas narrativas são completamente desconsiderados, o que decorre do fato de Ferro aproximar-se do filme lançando mão de uma crítica documental padrão ao exercício da disciplina histórica. Como demonstra Morettin (2003), a maneira pela qual Ferro busca refletir a respeito das relações entre cinema e história incorre sempre sobre uma dicotomia, visível / não-visível, Latente / Aparente, História/contra-história. Tal noção pressupõe que o filme se constitui por duas dimensões independentes, não dando conta das contradições e tensões internas próprias ao filme em si. A ideia de se chegar ao não-visível através do visível pressupõe que as infiltrações que o real exerce sobre o filme, isto é, os *lapses*, seriam revestidos de um lastro de objetividade, ideia que poderia ser resumida na afirmação do autor de que “o filme sempre testemunha algo”. Nessa perspectiva Ferro parece carregar consigo alguns dos pressupostos dos historiadores positivistas no que se refere a noção de *autenticidade*, principalmente quando se detém sobre os documentários. As imagens teriam “um suplemento anímico, uma interioridade que o espectador tem conhecimento, desde que ele saiba quais foram as condições da filmagem” (MORETTIN, op. cit., p. 24-25). Uma vez que se saiba o modo pelo qual as imagens foram obtidas, estas podem ser legitimadas enquanto documento verossímil, uma vez que a simples “presença de planos sequências ou pelo menos de planos mais longos oferece um primeiro indício que permite julgar a natureza do documento” (Ibidem, p. 25). Tal perspectiva lembra muito aquela de Georges Sadoul, que via na montagem o potencial falsificador do cinema, sempre buscando a autenticidade nas tomadas ininterruptas da câmera. Em outras palavras, não analisa-se suficientemente a mediação que o cinema exerceria sobre essa dimensão real apreendida. Concordarmos com a afirmação de que a câmera pode captar uma gama de

informações, comportamentos, objetos e práticas sociais que fugiriam das intenções iniciais do cineasta e trariam a tona a dimensão não-visível, porém ressaltamos que tais elementos que necessariamente indicam sobre a sociedade que produziu o filme só podem ser plenamente compreendidos se integrados no interior dos mecanismos de produção de sentido presentes no filme e na forma como estes buscam construir significados (MORETTIN, op. cit., p. 16). O grande mérito de Ferro foi abrir espaço para os filmes de ficção, vendo neles um material rico para chegar no imaginário das sociedades. Essa ligação com o imaginário torna o cinema um agente da história, preocupado em mobilizar ideologias de acordo com um certo objetivo, fazendo prevalecer uma determinada moral. As ideias que veicula promovem adesões ou recusas, podem gerar conflitos mais ou menos visíveis (FERRO, op. cit.,13-19)

Partindo de certas noções em comum com as de Ferro, basicamente a tentativa de articular os filmes ao meio social e disso extrair significações de ordem ideológica, o historiador Pierre Sorlin desenvolveu um método onde os parâmetros de análise dos filmes seguiriam uma metodologia mais rígida (SORLIN, 1985). Fazendo o uso da semiótica, que foi rejeitada por Ferro, ele tem como objetivo analisar com mais apuro as estruturas internas do filme e estabelecer conexões com o contexto. Para ele, a debilidade de certas teorias que buscam estabelecer relações entre o cinema e a sociedade seria o imobilismo destes esquemas, isto é, ou buscam elementos na sociedade e identificam os filmes nos quais estes aparecem, ou partem de uma análise de alguns filmes e posteriormente identificam na estrutura social o que os originou (KORNIS, 1992, p. 245). Sorlin vai buscar ver o Cinema dentro de uma ótica interdisciplinar, trazendo contribuições da área da comunicação que possam auxiliar na análise da linguagem cinematográfica. Uma vez que o 'real' captado pela câmera passa por uma série de processos que o organizam segundo um certo modelo proposto pelo filme (narrativo, dramático,etc.), cabe ao pesquisador apreender os esquemas que presidiram a relação entre as diversas partes que constituem seu código interno. É somente através da justaposição dos códigos internos do filme com códigos específicos da época que o filme pode servir como fonte para acessar o imaginário e as mentalidades do referido contexto. Ele observa, por exemplo, que após 1945 a quantidade de prédios edificadas antes da guerra e agora em ruínas que apareceram nos filmes italianos aumentou consideravelmente, trazendo ao terreno do visível elementos até então excluídos (SORLIN, op. cit., p. 80). A recorrência de certos elementos em filmes de um dado contexto e as diversas maneiras como estas imagens se integraram ao conjunto maior do filme podem trazer elementos que ajudem ao historiador vislumbrar traços do imaginário e das representações que tal sociedade produzia a respeito de algumas noções. A percepção sistemática dos temas gerais e particulares pode, assim, dar-nos uma visão das zonas

de silêncio e das de consenso, das questões permitidas ou proibidas, das escolhas que o cineasta fez de acordo com a conjuntura (SORLIN, 1985, p. 177).

Em sua análise do filme *Obsessão* (Visconti, 1942), Sorlin busca analisar como as unidades representativas (os planos) que retratam a figura do campo e da cidade, se relacionam entre si e com o resto dos elementos que compõe o filme. Recorre então a uma análise de como o encadeamento dos planos (a montagem) e a funcionalidade de cada elemento como motor da narrativa se conjugam para dotar essas noções de cargas distintas. O campo aparece como terreno do imobilismo, do atraso, tanto pela dinâmica menos complexa que os personagens estabelecem entre si nesse ambiente, como nas lacunas que o filme deixa ao retrata o ambiente rural. A cidade ao contrário, é retratada sob diversos ambientes sociais numa gama mais complexa de relações. No plano narrativo, o campo acaba funcionando como local de passagem, e também de fuga, em direção à cidade. A construção visível da cidade em sua complexidade e a lacuna sobre o campo são inseparáveis da visão pejorativa que se constrói dos camponeses e do atraso do campo, assim como da visão que se tem do mundo urbano (Ibidem, p. 178). A leitura feita por Sorlin do filme *Obsessão* é um exemplo claro da maneira como este busca articular os mecanismos da linguagem do cinema, com o imaginário e as representações que se constroem na sociedade italiana da época. Por um lado, ele partilha da ideia de Marc Ferro de que o filme se excede em seu conteúdo, indo além das intenções do autor no que representa. Por outro, contudo, busca descrever esse conteúdo excedente através de uma análise do filme mais rigorosa do que aquela proposta por Ferro.

As propostas de Ferro e Sorlin pavimentaram o caminho para o uso do cinema no campo da história, inicialmente partindo do filme enquanto documento que carrega consigo os traços da época em que foi produzido, mas também como representação da história. Michele Lagny (2009), partindo desses dois eixos de análise, descreve as duas maneiras de se abordar o filme. A primeira seria tomar o filme em toda a sua relação com as representações e o imaginário da sociedade historicamente dada que o produziu. Tal hipótese é sustentada pela já citada ideia de o que filme escapa em boa parte a seus autores, tese essa que é compartilhada por Marc Ferro e Pierre Sorlin, embora em medidas diversas. A presença massiva de automóveis em filmes europeus dos anos 1960 poderia, nesse sentido, denotar simbolicamente riqueza, poder e bem-estar, e não-necessariamente um aumento do número de automóveis nas cidades européias. O filme aqui acaba trazendo como conteúdo os anseios e desejos presentes nesse contexto, sendo a figura do automóvel o referencial a partir do qual se construiu essas representações. Daí que o cinema pode trazer aos olhos “a complexidade das representações nas quais se embarçam tentativas de sedução ou de enquadramento ideológico, medos

conscientes ou inconscientes, desejos confusos, fazendo do cinema um historiador inconsciente do inconsciente social” (LAGNY, 2009, p. 105). A autora ressalta que essa perspectiva tomou em peso os estudos que buscaram traçar aproximações entre o cinema e a história das sociedades. O outro modo que a autora traz de se abordar o cinema seria buscando semelhanças entre a construção do discurso cinematográfico e do discurso histórico, o que delegaria ao cinema certas missões que geralmente se dão ao conhecimento histórico (Ibidem, p. 106). Dentre elas poderíamos citar a questão dos filmes enquanto guardiões da memória, enquanto portadores de imagens que agem contrárias ao esquecimento. Outra via dessa abordagem seria a maneira pela qual os filmes conseguem expressar a temporalidade particular de sujeitos comuns que irrompem dentro do conjunto maior da história, como por exemplo a representação da marginalidade em alguns filmes contemporâneos, que podem trabalhar no sentido de se compreender os afetos presentes em determinada sociedade (Ibidem, p. 107). A possibilidade do cinema representar uma temporalidade particular deve ser destacada dentro dessa via de abordagem. Uma vez que problemática da complexidade do tempo histórico e de sua consequente pluralidade e heterogeneidade foi sendo cada vez mais trabalhada por aqueles que se propuseram a teorizar sobre a História, torna-se particularmente fértil buscar aproximações entre as modalidades de escrita do filme e a escrita historiográfica. Um filme que conseguiria dar conta dessa complexidade seria *Les camisards* (1972) de René Allio. Ao retratar os conflitos dos protestantes de cèvennes contra a repressão de Luis XIV o filme conjugaria em sua estrutura a presença de duas temporalidades distintas, as dinâmicas sociais nos séculos XVII e XVIII e ao mesmo tempo o enraizamento do estilo de vida camponês na longa duração da natureza. Tal efeito é obtido através da superposição de uma narração em *off* feita por um dos personagens e referindo-se aos fatos como no passado, com longas pausas descritivas onde é mostrado o cotidiano dos camponeses e busca-se suspender o tempo dos conflitos a favor da longa duração. Mesmo que estivessem acontecendo eventos excepcionais na região, “os camponeses vivem como sempre o fizeram, é então a imagem, ela mesma, que graças ao jogo sobre o espaço, sugere as permanências, através de enquadramentos largos que associam estreitamente os homens e mulheres à paisagem” (Ibidem, p. 108). É a imagem mediada pela linguagem do cinema (através do enquadramento e da longa duração dos planos) que nesse caso consegue produzir uma temporalidade distinta e certa modalidade de discurso no filme, indo além da simples temática ou conteúdo que a narrativa busca construir. Entretanto, ao mesmo tempo que a película em questão consegue na sua escrita traduzir certos aspectos da narrativa histórica, ela também traz elementos representativos que dizem muito sobre a França nos anos 1970. A insistência do filme na representação da natureza e do papel da mulher estaria muito mais

próximo do movimento feminista e dos sonhos de retorno à terra presentes na sociedade francesa da época do que nas fontes que informam sobre os combatentes do século XVIII (LAGNY, 2009, p. 114). O cinema funciona, portanto, como um acesso às representações da realidade datadas historicamente, e também fazendo emergir maneiras de ver, sentir e pensar. Tem a dupla função de fonte *para* história, na medida em que constrói representações assentadas no imaginário social, e também fonte *sobre* a história, ao desenvolver processos de escrita semelhantes aos da narrativa histórica. Os dois modos de abordagem devem ser levados em consideração quando pretende-se trabalhar com o cinema enquanto documento. Compreender também o filme como parte da produção cultural e, desse modo, como um espetáculo produzido para o divertimento é necessário para que se compreenda o filme a partir das funções sociais que exerce. Não raro, os filmes referem-se mais a outros filmes do que à realidade que os circunda, sendo essencial captar as intertextualidades que o filme estabelece com outras produções, tanto do cinema como em alguns casos da cultura em geral. As temáticas que aborda, mesmo quando tratam de assuntos socialmente relevantes como as desigualdades, as relações de gênero ou a imigração, são reelaboradas de acordo com um série de normas sociais e modelos formais que exercem funções dramáticas na intriga e na organização da narrativa (Ibidem, p. 111).

É a partir da perspectiva da Nova história cultural francesa que se desenvolve nos anos 1970 e 1980, em especial nos trabalhos de Roger Chartier, que o conceito de Representação ganha força, sendo uma alternativa à noção de mentalidade. A História cultural proposta por Chartier busca identificar os modos pelos quais em um contexto historicamente determinado a realidade social é pensada, construída e organizada segundo a percepção que os indivíduos têm dela. As representações seriam esquemas intelectuais que buscariam dotar de sentido o presente, tornar-lhe um espaço inteligível (CHARTIER, 2002, p. 17). Ao filtrar a realidade a partir de categorias específicas, produto dos códigos partilhados por um grupo social as representações são mediadas pelas determinações sociais daquele contexto.

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (Ibidem, p. 17)

Devemos nos deter nas representações enquanto estratégias dos grupos no sentido de impor sua concepção do mundo social, através de uma escala de valores e delimitações que lhe é própria. Fazem parte de uma disputa entre os diversos agentes para fazer prevalecer o seu ponto de vista, justificar suas condutas e suas práticas. Daí que deve-se considerar essas percepções e categorias próprias a cada grupo como instituições sociais que absorvem as demarcações da

organização social sob a forma de categorias mentais e de representações coletivas. As representações surgem como matriz de discursos e práticas que orientam o mundo social, não devem, portanto, ser vista como categorias cognitivas, desencarnadas da realidade material, mas como mecanismos diretamente envolvidos na construção das sociedades. Chartier retomando o uso habitual das sociedades do antigo regime para o termo, parte de uma dupla significação de *Representação*. Primeiramente, a representação como dar a ver algo que está ausente. Trata-se da substituição do objeto ausente por uma imagem capaz de lhe restituir tal qual se apresenta. Tal imagem pode carregar consigo uma materialidade, como em bonecos de cera, por exemplo. O outro uso de representação se refere a uma operação de caráter simbólico; em uma antiga definição, trata-se de representar conteúdos morais a partir de imagens naturais, podendo um leão representar a coragem, ou um pelicano o amor paterno. É estabelecida uma relação compreensível entre o signo representado e seu referente. É sob convenções partilhadas entre os grupos sociais que as relações entre signo e objeto representado são reguladas, de modo que a mediação simbólica entre ambas as instâncias se constrói de acordo com uma organização social específica (CHARTIER, op. cit., p. 20-21). Sendo o cinema um veículo privilegiado de representações, dado a sua natureza imagética, devemos concebê-lo tanto como interpretação social da realidade quanto como ferramenta ideológica capaz de mobilizar opiniões a favor de determinado grupo social, retomando aqui a noção do cinema enquanto agente da história. Mesmo que de modo indireto, um filme pode fazer referência à organização social em que está inserido enquanto objeto de expressão cultural. Seria de se perguntar o quanto o filme *Cruzada* de Ridley Scott (2005) – que acompanha a narrativa de uma cruzada medieval de 1185- falamos, por exemplo, do impacto da Guerra do Iraque e de outros confrontos contemporâneos envolvendo nações ocidentais e o mundo islâmico (BARROS, 2008, p. 59). Para além das intenções aparentes de um filme, uma análise mais atenta torna possível descortinar uma série de elementos referente ao contexto social de sua produção. É nesse sentido que JAMESON (1997) demonstra uma flutuação na figura do Gangster dos filmes norte-americanos. Se nos anos 1930 eram representados como sujeitos frios e solitários contrapostos a uma sociedade sadia e coesa, no pós guerra são revestidos de uma tragicidade que os confunde com os veteranos da guerra, preenchidos pela confusão mental que os incapacita de se adaptar a rigidez das instituições sociais. Tais interpretações caminham próximas da concepção de Ferro da realidade *não-visível* que irrompe do filme mediante uma análise metódica das informações que este veicula articuladas com o contexto político-ideológico.

Na medida em que nos debruçamos sobre um filme para buscar identificar seus esquemas de representação, convém tomar como ponto de partida categorias que de modo mais evidente

se refiram aos parâmetros de organização social da realidade representada. Desse modo, um filme representará atores diversos, espaços diferenciados e práticas norteadoras da conduta de cada um. Como sublinha Chartier ao retomar alguns princípios da antropologia de Durkheim e Mauss “as primeiras categorias lógicas foram categorias sociais; as primeiras classes de coisas foram classes de homens” (CHARTIER, op. cit.). Daí que as representações se estruturam de acordo com as mudanças constantes das bases de organização das sociedades no decorrer do processo histórico. Sorlin faz algumas observações muito interessantes neste sentido. O filme parte inicialmente de uma seleção, organização e redistribuição de elementos que ele busca representar através de imagens, recolhendo-os do seu entorno social. É, portanto, produto de um meio e ao mesmo tempo se propõe como tradução imaginária deste. O filme, ao representar um conjunto social se pauta por sucessivas classificações e distinções entre tipos sociais, espaços e práticas (SORLIN, op. cit., p. 170)

Enquanto objeto cultural o filme é produzido a partir de um lugar social específico, regido por parâmetros próprios. É circunscrito por formatos (ficção, documentário), gêneros (comédia, ficção científica, western) e por tipos comumente retratados (o mocinho, o vilão). A intertextualidade torna-se uma chave para associar o filme ao contexto em que foi produzido; as representações podem estar associadas a uma certa tradição que encontra em outros filmes seus traços representativos. Nesse sentido, julgamos ser importante analisar quais os debates e quais as representações que mobilizaram o campo cultural e especificamente cinematográfico no qual o filme estava inserido. Nossa metodologia irá se pautar inicialmente por uma descrição geral da obra, permitindo a visualização dos elementos mais importantes. À descrição seguirá a interpretação mais apurada dos trechos que se destacarem segundo nossos propósitos. Buscaremos através do conceito de Representação identificar os modos pelos quais o filme descreve uma determinada organização social sob um viés crítico, dialogando tanto com o meio social quanto com o meio especificamente cinematográfico através da intertextualidade. A noção de Sorlin quanto à tradução das categorias sociais segundo o viés pretendido pelo filme, bem como a dimensão não-visível da qual nos fala Marc Ferro serão também de grande valia no nosso objetivo de identificar nos elementos do filme os traços que correspondem ao contexto histórico.

3 CINEMA BRASILEIRO: ALGUMAS COORDENADAS

3.1. *A década de 1950: o cinema sob o signo do Nacional-desenvolvimentismo*

Se o cinema brasileiro teve desde sempre que conviver com a presença no mercado das produções estrangeiras, notadamente norte-americanas, desenvolveu permanentemente um senso de nacionalismo e defesa da produção local, ao menos no plano das ideias. As categorias de nacional e de popular “são quase extensivas à própria história do cinema brasileiro e das ideias cinematográficas no Brasil” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 11). Tratando-se de uma arte que funciona sob a demanda de um público consumidor, as reflexões em torno do povo, aquele que deve aparecer nas telas e ao qual os filmes se destinam, bem como a constante busca dos “assuntos nacionais” foram recorrentes. A tão almejada busca por uma identidade nacional sempre esteve no horizonte. Na década de 1950 sob o contexto do nacional-desenvolvimentismo do segundo governo Vargas e dos anos JK, o cinema brasileiro não passava imune às mudanças ocorridas no país. É dentro das concepções políticas ali presentes que o cinema ganhará uma dimensão institucional através de órgãos estatais destinados a atividade. A ideia de que “cinema é problema de governo” era a tônica entre aqueles que defendiam a produção da cinematografia nacional.

Se medidas legislativas já vinham ocorrendo nas décadas anteriores, nada de significativo havia sido esboçado em termos de propostas mais abrangentes para o campo cinematográfico nacional. Da fragilidade, timidez e desarticulação gritantes que marcam a política cinematográfica até 1950, passamos para uma etapa rica em agitação de ideias e propostas, patamar determinante que vai influenciar todos os posteriores desdobramentos das relações cinema-estado (RAMOS, 1983, p. 15).

Trata-se, portanto, de um período em que a produção nacional vislumbra uma possível confluência entre o desenvolvimento industrial do país e um fomento da atividade cinematográfica. Em 1952 ocorre o I congresso nacional de cinema no Rio de Janeiro e o I congresso paulista de cinema, na cidade de São Paulo. Foram importantes eventos onde discussões relativas aos aspectos técnicos, econômicos, estéticos e ideológicos relativos ao cinema nacional estiveram no centro dos debates. É no congresso paulista que Nelson Pereira dos Santos irá apresentar sua tese *O problema do conteúdo no cinema brasileiro*, numa tentativa de articular a problemática da ocupação de mercado do filme brasileiro com os temas que estes deveriam apresentar ao público (LAPERÁ, 2015, p. 66). É sob a alcunha de *cinema independente* que Nelson concebe uma produção que atinge “a superação dos problemas de ordem econômica originados pela situação de dependência da economia brasileira”.

Independente aqui significa a “liberdade de produção, a remoção de todos os obstáculos que impedem a indústria cinematográfica brasileira de solidificar-se”(ibidem, p.66) Isso significa que os filmes nacionais devem ocupar massivamente o mercado interno, devem se sobrepor às fitas estrangeiras para que “ao invés de um filme brasileiro para oito programas de fitas estrangeiras, se faça a colocação em mercado na proporção inversa.”(ibidem, p. 66) Se a ocupação de mercado é um objetivo incontornável nesse projeto, torna-se essencial que se reflita sobre os gostos do público, sobre temáticas que adquiram amplo alcance nos espectadores. Nesse público Nelson identifica um constante desejo de se ver na tela, de presenciar atores, situações e espaços que se refiram ao seu próprio cotidiano. Eis a forma de conseguir a preferência do público e o fomento à indústria cinematográfica nacional. Mas quais seriam estes temas genuinamente nacionais? Nelson sugere que aqueles dedicados à atividade cinematográfica do país devem “transpor para o cinema obras como a de Machado de Assis, Aluizio de Azevedo, Lima Barreto, José Lins do Rego, Jorge Amado”, buscar retratar “episódios históricos como os de Canudos, da abolição da escravatura, da inconfidência mineira, dos bandeirantes”, além de “lendas e fatos da tradição popular” (Ibidem, p. 67). Seria somente através da valorização e fortalecimento de nossos traços culturais que um cinema verdadeiramente nacional poderia se afirmar frente ao “mau cinema” que ameaçava nosso campo cultural. Esse “mau cinema” não se referia tão somente às produções estrangeiras, mas a uma certa vertente do cinema nacional que dava ao “povo uma imagem desmoralizante, falsa e humilhante”, representando alguns tipos sociais de modo pejorativo; “o caboclo é tarado, preguiçoso, mexeriqueiro, supersticioso” (BERNARDET; GALVÃO, op. cit., p.67). Este seria um cinema antinacionalista e cosmopolita ao tratar a realidade nacional de modo superficial e impregnado de um folclorismo acrítico, o que desviaria as atenções do espectador para as profundas contradições sob as quais este povo estaria submetido. Estas críticas seriam direcionadas a Cia cinematográfica Vera cruz, fundada em 1949 pelo industrial de ascendência italiana Francisco Matarazzo e pelo engenheiro Franco Zampari. A companhia é criada sob um contexto de disputa entre Rio de Janeiro e São Paulo para se alçarem enquanto polos difusores da cultura hegemônica. Diante do sucesso das chanchadas da Atlântida durante a década de 1940, com produção no Rio, o cinema paulista beirava o ostracismo. A Vera cruz nasce de um desejo de que São Paulo torne-se um símbolo de uma cultura cosmopolita e de caráter urbano, representando a pujança da burguesia industrial e representando a sociedade paulista enquanto materialização do progresso. Para tanto, inspirou-se no modelo de produção de Hollywood, trazendo uma série de técnicos especializados vindos do exterior, além da construção de um complexo de estúdios no ABC paulista que contava com uma área de 100 mil metros quadrados.

No período do pós-guerra, diante da industrialização e urbanização surgem empreendimentos culturais na cidade de São Paulo apoiados por um novo mecenato, basicamente industriais emergentes e organizações da imprensa. Entre estes podemos destacar Assis Chateaubriand e o já citado Francisco Matarazzo. *Chatô* foi responsável pela fundação do Masp em 1947, enquanto Matarazzo, além da Vera Cruz, fundou o Teatro Brasileiro de Comédia em 1948 e o Museu de Arte moderna de São Paulo no mesmo ano, além da Bienal de São Paulo em 1951 (OLIVEIRA, 2001).

Nelson pereira, assim como outros da época, viam com desconfiança essas manifestações, tidas como expressão elitista de uma burguesia que pretendia se afirmar a partir da promoção cultural. “É da própria condição da burguesia nacional o cosmopolitismo. Sua presença no cinema é o efeito de toda política servil das classes dominantes em relação aos interesses imperialistas norte-americanos (BERNARDET; GALVÃO, op. cit., 68) Seria produzida então uma cultura colonizada, gerando um influxo de conteúdos antinacionais. A oposição ao estrangeiro não faz com que a produção nacional seja aceita automaticamente, pois existem setores que ainda são subservientes ao padrão estrangeiro, não representando de modo crítico a realidade do país. Se Nelson pereira defende um cinema sob bases industriais, este deve ser impulsionado por uma burguesia nacionalista, capaz de colocar nas telas os verdadeiros assuntos nacionais. O cinema brasileiro na década de 1950 se viu, portanto, muito marcado em torno das noções de Nacional e Popular que, a partir desse momento, imbricam-se uma na outra. O raciocínio exposto na tese de Nelson pereira dos santos foi bem característico de grupos que buscaram analisar o cinema brasileiro em um contexto de desenvolvimento das esquerdas e das ideias nacional-desenvolvimentistas. O crescente interesse que as elites culturais passaram a nutrir com o cinema, bem como a proposta da Vera Cruz de instituir um cinema sob bases industriais, incrementaram substancialmente o campo de ideias (BERNARDET; GALVÃO, op. cit., p 62).

O fato que irá gerar um impacto notável nos rumos da produção tanto de filmes quanto de ideias será o lançamento de *Rio 40 graus*, fortemente inspirado no cinema neorrealista italiano do pós guerra. O diálogo com as obras italianas é notável, principalmente no que diz respeito ao uso de atores não profissionais e as locações em cenários naturais, o que rompia com o ‘artificialismo’ gerado pelos estúdios onde o controle minucioso do uso da luz e a cenografia rígida prejudicavam a obtenção de um registro realista como pregava o ideário de cineastas tais como Rossellini, Visconti e De Sica. Além disso, a preferência por temáticas que buscassem retratar a realidade social de um modo sincero e crítico, eram o centro das preocupações das obras enquadradas dentro dessa tendência do neorrealismo (FABRIS, 2006,

p. 201). *Rio 40 graus* acompanha a trajetória de cinco meninos que saem pelas ruas do Rio de Janeiro para vender amendoins, enfocando diferentes lugares da cidade como o estádio Maracanã, Copacabana e o Corcovado. Em meio às várias situações em que estão envolvidos, o filme envereda por história paralelas, buscando criar uma espécie de mosaico social, um vasto painel da cidade do Rio de Janeiro, conectando espaços e atores sociais do cotidiano urbano. O filme representa um marco, inaugurando uma tradição que buscaria associar a estética realista com imagens de cunho popular, de modo que,

Surgindo no despertar para a consciência do outro-popular, (...) a preocupação com a temática nacional, de inspiração popular, encaixa-se na demanda de uma representação realista, em proximidade com a vida cotidiana, na órbita dos ares cinematográficos que se respiram no pós-guerra europeu. (RAMOS, 2018, p. 23)

É a conjunção entre a renovação estética e a preocupação com um olhar social que fazem do filme uma espécie de embrião do que viria a ser o movimento do cinema novo. A categoria de popular não mais designa somente o sucesso da obra entre as camadas populares, mas também as possibilidades em torno da representação do povo. Na medida em que os debates sobre a representação do povo foram adensando-se, nas décadas de 1960 e 1970, esse povo se tornará cada vez mais *outro-povo*, trazendo a tona os dilemas em torno da alteridade e da posição dos cineastas diante desse outro de classe. (Ibid., p. 20)

Em 1959 Alex Viany publica seu livro *Introdução ao cinema brasileiro*, onde estabelece um recorte histórico a partir de uma linha evolutiva pautada pelo realismo com imagem popular, numa espécie de cânone do cinema brasileiro. Na tentativa de afirmar um determinado tipo de produção que surgia nos anos 1950, tendo como maior exemplo *Rio 40 graus*, Viany traça as raízes dessa tendência dentro da história do cinema brasileiro. Desde Humberto Mauro em *favelas dos meus amores* (1935), passando por produções da Atlântida como *Moleque Tião* (1943) e chegando nos anos 1950 nas obras de Nelson Pereira dos Santos, o que Viany pretende é legitimar a renovação que ele via ocorrer no cinema nacional a partir de uma certa tradição que a precederia. Ele buscava identificar uma progressiva emergência da questão do popular e das especificidades nacionais nos filmes como um processo envolvido no cerne das tensões de classe na sociedade brasileira. Esse modelo será muito influente e podem ser identificados traços seus em escritos posteriores de intelectuais como Paulo Emílio e Glauber Rocha, ao analisarem temas relativos à história do cinema brasileiro. (Ibid., p.18).

A década de 1950 foi um momento crucial na formação de um campo cinematográfico brasileiro, imerso em seus conflitos ideológicos próprios, mas que de algum modo se articulavam à dimensão mais global da sociedade brasileira. Foi nas décadas de 1940 e 1950 que o cinema se torna no Brasil um bem de consumo relativamente difundido, com a

presença maciça de filmes norte-americanos. Durante os anos 1930 as produções de Hollywood eram pautadas pelas demandas do mercado interno, não sendo a exportação de filmes sua maior preocupação. A partir de década de 40 com a crise de público nos cinemas americanos, ocorre uma massiva penetração no mercado latino-americano e Europeu, como forma de contrabalancear as baixas que vinha sofrendo no mercado interno. É sob a política da “boa vizinhança” entre Washington e a América latina que as produções norte-americanas irão dominar o mercado exibidor brasileiro, quase que concomitante às tentativas que se faziam aqui para que se estabelecesse uma cinematografia nacional através da fundação da Atlântida (1941) e da Vera Cruz (1949) (ORTIZ, op. cit., p. 41). Essa concorrência entre produções nacionais e estrangeiras é lida posteriormente nos anos 1950 a partir da ótica do Nacionalismo e da dependência econômica. A obra de Viany surge nesse contexto, de uma certa afirmação do cinema nacional num momento que sétima a arte adquiria um outro patamar no interior da cultura brasileira e passava a dialogar mais diretamente com as grandes questões nacionais. Entre 1951 e 1955 a produção nacional já atingia uma média de 27 longas por ano. Se podemos afirmar que é sobretudo nos anos 1940 que o Brasil desenvolve atividades voltadas a uma cultura popular de massa, é na década seguinte que o cinema irá se conformar plenamente no interior destes desdobramentos mais gerais (Ibid., p. 42). Ainda durante a década de 1940 é criado o clube de cinema de São Paulo, que em 1949 firma um acordo com o recém-criado MAM/SP que visava a criação da filмотeca do museu de arte moderna de São Paulo. Em 1956 a filмотeca desliga-se do Museu e dá origem à Cinemateca Brasileira, destinada a preservar os filmes nacionais sob a direção de Paulo Emílio. É o período de criação dos Cineclubes, havendo forte politização da questão, uma vez que os cineclubes eram em sua maioria vinculados à Igreja católica ou ao Partido comunista. Não é por acaso que nessa época que se constrói a tentativa de se produzir uma historiografia a respeito do cinema brasileiro, ao mesmo tempo em que a cinemateca se encarrega da preservação documental. (SCHVARZMAN, 2007, p. 29)

É a falência das tentativas industriais que irá ser um ponto de inflexão nos debates, marcada pelo encerramento das atividades da Vera Cruz em 1954, e que terá como consequência uma tentativa de aproximação entre o setor cinematográfico com o Estado, buscando neste medidas no sentido de proteger a produção nacional, uma legislação que permitisse um desenvolvimento autônomo da indústria cinematográfica. No governo JK contudo, desenvolvimento/industrialização não estava diretamente associado à autonomia econômica. Diferente do Nacionalismo Varguista que ainda via no horizonte a emancipação nacional, que no caso do cinema permitiria uma indústria de cinema livre e autônoma, com JK se promovia o desenvolvimento nacional através da associação dependente com o capital

internacional; o mercado exibidor era dominado pelas produções estrangeiras. Teóricos como Nelson Pereira e Alex Vianny ainda eram pautados pelo nacionalismo emancipatório, identificando um “cinema subdesenvolvido” que vislumbrava uma possibilidade dada pela conjuntura para desenvolver-se plenamente. (RAMOS, 1983, p. 15-49)

3.2. Os anos 1960/1970: Do cinema novo à Embrafilme

Podemos dizer que o movimento do Cinema novo surge imerso nesse caldo cultural próprio dos anos 1950, quando os debates em torno do cinema nacional se politizam fortemente. Essa nova geração de cineastas, muitos participantes dos emergentes cineclubes e atentos aos debates do meio, inspirados pelo Neo-realismo e pela Nouvelle Vague, entusiasmados com as novas possibilidades estéticas que *Rio 40 graus* trouxe, usarão o cinema como instrumento de reflexão sobre a realidade nacional, discurso que irá radicalizar-se ao longo da década de 1960, bem de acordo com o contexto político-social. O cinema novo, inserido no contexto maior da história do Brasil do século XX, “é fruto do processo de modernização desenvolvido na sociedade brasileira a partir de década de 1930” (MALAFAIA, 2008, p. 201). Tal processo permite que na década seguinte, como vimos, desenvolva-se de modo incipiente uma cultura popular de massas no Brasil com ressonâncias na área do cinema e que, já nos 1950, firmem-se as bases de um campo cinematográfico que será o terreno no qual irá florescer o Cinema novo. Cineastas como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzsmann, Cacá Diegues, Paulo César Saraceni, acreditavam estar vivendo um momento único, numa espécie de marco zero de um cinema genuinamente nacional e crítico. Diria Paulo Emílio Salles Gomes a respeito desse momento que, “Já estavam agindo os jovens desconhecidos que iriam provocar uma reviravolta no cinema brasileiro, sintonizando-o com o tempo nacional e conferindo-lhe, pela primeira vez, um papel pioneiro no quadro da nossa cultura.” (BERNARDET ;GALVÃO, op. cit., p. 134). O cinema se propunha como carro chefe no campo da cultura, como expressão representativa das grandes questões nacionais. Essa ideia de “sintonia” que propõe Paulo Emílio ilustra bem as pretensões transformadoras das quais estavam imbuídas os filmes desses jovens cineastas. É justamente esse mote de uma arte transformadora e conscientizadora que aproximará algumas propostas cinemanovistas com os emergentes Centros populares de cultura (CPC). Leon Hirzsmann, por exemplo, foi fundador de um centro popular de cultura. Diria ele,

O CPC foi uma tentativa de divulgar a cultura no sentido de uma informação consciente, em que se partia da necessidade (e da convicção) de que o espectador ia ser o sujeito da história, em particular sujeito daquele momento do espetáculo (...)

Então era doar instrumentos dos quais ele pudesse ser sujeito. (HIRZSMAN apud BERNARDET; GALVÃO, op. cit., p. 136)

A arte transformadora proposta pelos centros populares de cultura deveria ser instrumento de conscientização, permitindo que o povo se tornasse sujeito da história, de modo que “os membros do CPC optaram por ser povo, por ser parte integrante do povo, destacamentos de seu exército no front cultural” (Ibid., p. 141). Não irá tardar para que ocorram atritos entre o Cinema Novo e o CPC, havendo uma tensão entre a proposta de uma pedagogia crítica e a renovação da linguagem através da experimentação estética. Os membros dos centros populares acreditavam nas virtudes comunicativas da linguagem cinematográfica clássica padrão; o Cinema novo, por outro lado, via a crítica ao próprio cinema como possibilidade de um cinema crítico.

Ridenti (2007) busca compreender a convergência entre cultura e política nos anos 1960 a partir da noção de romantismo revolucionário. Voltando-se para o passado na busca do autêntico homem do povo, não contaminado pela modernidade capitalista, criam-se as bases para a construção de uma modernidade alternativa e, se possível, para além das fronteiras do capitalismo; a busca no passado de uma cultura popular com potencial revolucionário que pavimentaria o caminho em direção ao futuro esperado. Daí temos a estética do *Nacional-Popular* como traço marcante desse período, sendo o substrato de muitas obras de arte da época. O popular resgatado do passado servindo aos propósitos da construção de uma nova nação no futuro (p. 135-138). Podemos citar *Ganga Zumba (1963)* de Cacá Diegues como exemplo dessa tendência do Nacional-popular. Nas palavras do diretor o filme seria uma fábula negra sobre a liberdade, ao retratar um grupo de escravos que deve levar o jovem Antônio, neto de Zumbi, até o Quilombo mítico onde será coroado Rei de palmares (CARVALHO, 2006, p. 292). O popular é resgatado do passado a partir da figura do negro, matriz de nossa formação cultural, autêntico homem do povo. Essa tradição é retratada em um contexto de resistência, luta pela liberdade e contra a exploração, conteúdos populares que devem servir para a construção de uma nação ainda por vir através da revolução. Glauber Rocha com seu *Deus e o diabo* também busca firmar raízes com o passado, representando o sertão brasileiro na década de 1930. Manuel revolta-se com a exploração de um fazendeiro e mata-o, saindo em fuga rumo ao sertão profundo cruza com dois grupos, o liderado por um beato místico baseado na figura de Antônio Conselheiro, e o cangaceiro Corisco, figura histórica e companheiro de Lampião. As duas formações populares carregam consigo a dimensão da revolta e da mudança, seja na figura do beato liderando os populares rumo ao monte santo, onde fugiriam da miséria, quanto os cangaceiros tidos aqui enquanto resistência ao sistema desigual e opressor. Em nossa Identidade residiria um potencial

para a revolta, o popular era antes de tudo revolucionário. Os personagens do filme encarnariam, nos termos de Xavier (2007), as *figuras da revolução* (p. 85-147)

Ramos (2018) propõe descrever a produção do Cinema Novo nos anos 1960 a partir de três grupos de filmes que nos permitem analisar a evolução do movimento no decorrer de década. O primeiro momento seria em 1963 com a produção de *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas Secas* e *Os fuzis*. Os filmes buscam representar um Brasil profundo, marcado pela luta sertaneja por sobrevivência e conflitos de cunho político. São descritas situações onde a exploração social se apresenta inserida em uma estética realista do sertão nordestino. Nesses filmes “a situação de exploração social é introduzida por intermédio de um móvel dramático que detona a situação de instabilidade”(p. 69). É a exploração que move as narrativas, e existe um certo ímpeto para a mobilização, uma tentativa de romper com a passividade do povo diante da situação em que se encontra. Este povo é representado como alienado, cabendo a alguns personagens chave nas narrativas o papel de elemento mobilizador que busca conscientizar e preparar o terreno para a ação.

O segundo grupo é expresso em filmes como *Terra em transe* (1966), *O desafio* (1965) e *O bravo guerreiro* (1968). Nestes, perpassa uma crise ética que expressa os dilemas da esquerda intelectual no período que sucede ao golpe de 1964. Vemos o indivíduo de classe média envolto em uma crise diante de um momento em que a ação política direta se faz necessária. Se no grupo anterior havia a representação do outro-povo alienado, agora quem entra em cena é o “si-mesmo” alienado. Os personagens são mais próximos do universo social dos cineastas do movimento, numa espécie de autocrítica após o golpe. Com protagonistas tomados por uma crise de consciência que tem como eixo fundamental o dilema entre ser ou não engajado, as narrativas adquirem um alto grau de subjetividade em relação às obras do grupo anterior. Tais filmes apontam uma certa ilusão dos intelectuais de que estariam próximos dos anseios do povo, de que poderiam servir de porta-voz deste. (Ibid., p. 125)

O terceiro grupo de filmes adquire um tom alegórico, com representações que buscam retratar o Brasil e sua história. O acúmulo de elementos simbólicos que denotam traços de brasilidade faz com que as narrativas tendam a servir como amplas representações do país e seu processo histórico. Nesse grupo podemos incluir filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), *Macunaíma* (1969), *Os herdeiros* (1968), *Os deuses e os mortos* (1968), *Brasil Anos 2000* (1968), filmes cujo o interesse estava na “representação da história e das forças sociais já voltadas para o beco sem saída e a crise de opções que o fechamento político pós-68 aponta no Brasil” (Ibid., p. 142). Estes filmes absorvem influências do tropicalismo,

buscando representações que expressem as contradições entre o arcaico folclórico e o moderno representado pela sociedade de consumo.

Já no final da década, com a repressão do AI-5 e com a efervescência cultural expressa na estética do tropicalismo, o cinema brasileiro envereda por novos caminhos através da radicalização proposta pelo emergente Cinema Marginal. O lançamento de *O bandido da luz vermelha* (1968) será um marco da estética marginal, produzindo sobre uma estrutura intertextual uma gama de referências que buscam representar a sociedade de massas, tudo isso através da experimentação e dos procedimentos de colagem e deglutição próprios do tropicalismo. O uso da ironia, do cafonismo e da paródia, bem como a incorporação da Chanchada, gênero até então mal visto entre aqueles que propunham um cinema sério, mas que agora é absorvido sem nenhum pudor, são características da estética marginal (Ibid., p. 173). A Estética da fome do cinema novo desdobra-se na Estética do lixo, que busca desenvolver-se enquanto espaço profanador da cultura, empenhado em desenvolver estruturas de linguagem agressivas e que possam romper com a zona de conforto do espectador, negando qualquer concessão (XAVIER, op. cit., p.17-18). Se a questão de um regresso ao passado popular ainda persiste, deve ser encontrado através da operação antropofágica, base do tropicalismo, diferindo da abordagem do nacional-popular tal qual a descrevemos anteriormente no contexto do cinema novo, agora em declínio. Era uma arte que aflorava aberta às ressonâncias da sociedade industrial e da cultura urbana de massas, fugindo da busca por um conteúdo popular intocado pela modernidade, e incorporando os signos da sociedade do consumo através de um sincretismo que articulava o arcaico e o moderno (RIDENTI, op. cit., p. 147-149).

O golpe de 1964 e todo o modelo de desenvolvimento político, econômico e social presente no projeto dos militares foi um fator preponderante no ordenamento assumido no interior do campo cinematográfico. O golpe militar, para além do seu significado político de autoritarismo, censura e repressão violenta, ocasionou fortes mudanças no modelo de desenvolvimento econômico. É no governo dos militares que o Brasil se insere de modo contundente no processo de internacionalização do capital e consolidação das estruturas do capitalismo tardio. Ao aumento progressivo do parque industrial e da produção de bens de consumo segue-se um incremento do mercado cultural e da produção de bens simbólicos. O estado autoritário surge como promotor do capitalismo e logo como produtor na área da cultura; desenvolve-se no Brasil uma Indústria cultural (Ortiz, op. cit., p.113-115). O fato de ter sido no regime militar, mais do que em qualquer outro momento até então, que se produziu bens culturais é justamente pelo fato de que é o Estado autoritário que implementará no Brasil as estruturas mais avançadas do capitalismo, onde a lógica mercantil já conformou as expressões

culturais no interior de uma indústria altamente rentável. A proximidade do Regime com grupos empresariais, que com o apoio do estado irão racionalizar o setor da cultura através de padrões de eficiência e rentabilidade, gerou um volume enorme de mercadorias nesse setor. A criação da Embratel em 1965, num impulso modernizador na área de telecomunicações vinha como forma de, na esteira da Doutrina de segurança nacional, promover a integração da Nação a partir de modernas redes. Essas redes permitirão a difusão da televisão por todo o território nacional, sendo o aparelho o símbolo do processo de integração através de uma cultura massificada. A implementação da indústria cultural redefine os parâmetros do nacional e do popular. Popular se torna aquilo que é mais consumido, de modo que a lógica de mercado esvazia o teor político e elege o consumo como categoria última na definição a respeito de determinada expressão cultural. Nacional, por sua vez, torna-se um desdobramento de integração nacional, esta conduzida pelo mercado e pela difusão dos meios de comunicação; a ideia de uma nação ligada pelo consumo dos mesmos produtos (ORTIZ, op. cit. 164-165)

Em 1966 é fundado o Instituto Nacional de Cinema (INC), autarquia federal subordinada ao MEC. O estado agora centralizava as ações referentes à política cinematográfica. Por um lado, o INC mantinha o projeto de um desenvolvimentismo cinematográfico tal como era pensado pelas perspectivas nacionalistas desde a década de 1950, visando a consolidação de uma indústria cinematográfica nacional. Por outro, a tônica era a de uma política liberal e da manutenção de um mercado aberto e amigável ao capital estrangeiro. As medidas protecionistas que buscavam taxar a entrada dos filmes estrangeiros e usar estes recursos para o desenvolvimento da indústria nacional, a lei de remessa, eram modestas, sempre havendo um cuidado nesse sentido, uma tentativa de se mostrar amigável ao capital internacional. Tais medidas, embora modestas, geraram um impulso nas produções nacionais, aumentando a cifra de filmes produzidos, em um sistema que associava produtores nacionais e estrangeiros, marcados por uma estética predominantemente comercial. Cabe ressaltar que os integrantes do Cinema Novo, encurralados entre a centralização das atividades por parte do estado autoritário e pela tentativa de aproximação de suas obras com os interesses do público, em um momento em que o mercado cultural se consolidava e o filme se afirmava cada vez mais como mercadoria a ser consumida, buscaram uma relativa aproximação com as políticas de fomento do INC. Filmes como *Macunaíma* (1969) de João Pedro de Andrade e *Como era gostoso o meu francês* (1970) de Nelson Pereira dos Santos foram produzidos a partir das políticas do INC, buscando um equilíbrio entre temáticas na medida do possível críticas mas que também intentavam algum alcance junto ao grande público. Serão estas concessões que de algum modo impulsionarão a cisão entre o Cinema novo e o Cinema marginal, este último

recusando qualquer tipo de aproximação ou concessão. O investimento na área da cultura revela um estado que buscava agora estabelecer uma hegemonia no plano das ideias, mesmo que de modo incipiente. (RAMOS, 1983, p. 51-89)

Em 1969 o estado dá mais um passo na sua intervenção no campo cinematográfico, agora com a criação da Embrafilme, empresa para o qual seria canalizado os recursos provenientes da taxação dos filmes estrangeiros no mercado nacional. A criação da empresa representa um incremento no interesse do regime militar em investir na produção cinematográfica, havendo uma apropriação de antigas propostas nacionalistas como legitimação ideológica do regime, configurando-se como um passo adiante no processo de modernização conservadora que influía no plano cultural. Daí o paradoxo de um regime que no plano econômico investia no processo de internacionalização do capital gerando uma condição de dependência em relação às economias estrangeiras, mas que cultivava no plano ideológico e cultural proposições nacionalistas ancoradas numa certa “memória nacional”, enraizada em nossas tradições e formadoras de uma Identidade nacional. Retomava-se a velha questão da Identidade, esvaziando-a da realidade política e econômica, descolada da sociedade e relegada a um plano meramente simbólico. Se nos anos 1960 a questão nacional era pensada a partir de uma perspectiva de aliança de classes como contraposição ao domínio do capital estrangeiro, pautado pelo espírito da libertação nacional, na década de 1970 o estado autoritário apropria-se da temática nacional retirando desta qualquer conotação relativa aos conflitos de classe; o nacional é tido como comunidade indivisa, e o interesse do Estado é o interesse de todos. O conceito de integração nacional, que é construindo na esteira da Doutrina de segurança nacional, se volta para a questão de como integrar as diferenças regionais sob a condução de um estado autoritário que busca “os interesses gerais” da nação. “Ao definir a integridade nacional enquanto ‘comunidade’, o Manual da Escola superior de guerra retoma os ensinamentos de Durkheim e mostra a necessidade da cultura funcional como cimento de solidariedade orgânica da nação. Essa cultura funcional seria temperada pelo nacionalismo ufanista do regime, de modo que o estado passa estimular a produção cultural como forma de integração nacional O conselho federal de cultura (1966) surge como a tentativa do governo militar em sistematizar suas ações no plano cultural e simbólico. O CFC filia-se a uma certa tradição de intelectuais tradicionais e conservadores que no passado refletiram sobre nossa formação social. A retomada desse pensamento dá a ideologia do regime um caráter de continuidade e tradição. Parte-se de uma ampla ideia a respeito da *mestiçagem* para definir a figura do homem brasileiro, tema caro às visões construídas no século XIX sobre o Brasil. O termo adquire uma dupla significação aqui: A mais evidente seria a questão das três raças que

formam nossa identidade. Há outra porém, fundamental, que é a Heterogeneidade. A cultura brasileira é mestiça e, portanto, plural, dotada de inúmeras manifestações. Diversidade de culturas que devem se acomodar sob a unidade do nacional, unidade esta que é afirmada sob a noção de “mestiçagem”. Reforça-se o mito da democracia racial na medida em que se sublinha um caráter harmonioso e equilibrado no processo de integração. Nessa perspectiva, a unidade das partes diversas se dá justamente pela acomodação harmoniosa dos elementos heterogêneos, camuflando-se as contradições sociais aí presentes. Outra noção importante para se compreender a ideologia promovida pelo CFC é a de *tradição*, entendida aqui como uma série de manifestações e valores culturais que o povo brasileiro acumulou durante sua história e que devem ser preservados. Cultura é visto como algo dado, que deve ser resgatado e preservado para que não se perca, retirando-lhe o caráter político de um projeto a ser construído. Esse discurso cultural será, contudo, descolado da realidade econômica, que será pautada por uma lógica de mercado responsável por descaracterizar os traços populares ao transformá-los em mercadoria. Exemplo disso é a política de turismo implementada pelo governo, responsável por intensificar o processo de mercantilização das expressões populares. As casas de cultura popular, nesse contexto, estavam quase sempre associadas a empresas de turismo que buscavam dar uma dimensão de mercadoria a expressões tais como o folclore e a arte popular (ORTIZ, 1988, p. 82- 87).

Há um incentivo por parte das políticas cinematográficas para a produção de filmes de temática histórica ou adaptações de obras literárias como forma de levar ao cinema conteúdos que resgatem traços da cultura nacional. Em paralelo, o pragmatismo e a racionalidade capitalista pelos quais estava impregnada as ações da Embrafilme deram centralidade a questão comercial e de apelo popular, de modo que o erotismo ganhou força nas produções nacionais. Filmes de grande apelo e com fácil penetração no mercado, o investimento nas produções eróticas como garantia de retorno foi muito presente na política cinematográfica estatal (RAMOS, 1983, p. 89-116). Os anos 1970 foram, de fato, marcados pelo pragmatismo daqueles que buscaram se inserir no campo da cultura e da comunicação. Não foram raros os artistas e intelectuais que buscavam ocupação nas crescentes agências de publicidade que surgiam nesse momento de amplo desenvolvimento do setor. Exemplo é a articulação ensaiada entre os integrantes do cinema novo e as políticas culturais do regime. Após o golpe, os cineastas em um primeiro momento mantiveram-se distantes, abandonando o radicalismo revolucionário e buscando desenvolver novas estratégias. Será sobretudo com a abertura, no governo Geisel, que a aproximação acontecerá de modo mais marcante, coincidindo com o momento no qual a política cultural do regime era sistematizada de modo mais claro, ao mesmo tempo em o cinema

atingia suas cifras mais altas no que diz respeito ao número de filmes nacionais lançados. A inserção da intelectualidade dentro desse processo pode ser vista como própria de um momento onde a lógica de mercado penetrava no campo cultural, até então dotado de alguma autonomia e constituído enquanto reduto de crítica e resistência à modernidade desumanizadora. A lógica de mercado tende a diluir e despolitizar as produções culturais de esquerda, subordinando-as à sua lógica. A gestão da Embrafilme encabeçada pelo cineasta Roberto Farias marcará a aproximação entre Cinemanovistas e a política cultural oficial. (RIDENTI, op. cit., p. 155-156)

A década de 1970 foi marcada por uma heterogeneidade das produções, com aumento considerável do número de filmes lançados anualmente. A industrialização do cinema será posta em prática a partir de uma articulação entre a solidificação de um mercado consumidor de filmes nacionais e certas condicionantes ideológicas. Por um lado, as comédias eróticas serviam aos propósitos industrialistas e comerciais da política cultural do regime, por outro feriam os setores mais tradicionais e empenhados em preservar a moral e os valores. O incentivo aos filmes históricos e às adaptações literárias surgem como que para contrabalançar a ascensão dos filmes eróticos. Essa será a primeira tentativa do estado autoritário de interferir no campo temático, através de premiações, subvenção para elaboração de roteiros e, posteriormente, entrada na produção; tudo isso para estimular os temas históricos e literários. Alguns dos cineastas do movimento do Cinema Novo buscam estabelecer diálogo com as proposições do governo. Joaquim Pedro de Andrade lança *Os Inconfidentes* (1971), ao passo que Leon Hirszman lança *São Bernardo*, baseado no romance de Graciliano Ramos. São filmes que buscam um diálogo com as propostas do Estado autoritário sem perder as marcas de um cinema crítico. (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 211-220)

Em 1975 é extinto o INC, e a Embrafilme amplia suas funções participando dos financiamentos, co-produções e distribuição de filmes. O capital da empresa passa de 6 para 80 milhões, em parte pela absorção de recursos que era do INC. Aumenta-se a legislação protecionista expressa nos dias de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais que, associada ao incremento das receitas, estimula consideravelmente a produção. (RAMOS, 1983, p. 132-134). Nesse mesmo ano é lançada a Política Nacional de Cultura, que busca rearticular traços do nacionalismo dos anos 1960 de modo mais profundo do que havia sido feito então. São reforçadas as ideias de “homem brasileiro”, “diversidade regional”, “identidade nacional”, trazendo noções antropológicas no sentido de fundamentar a política cultural do regime. O tripé de sustentação desse modelo se dá com a expansão de mercado, aumento massivo da produção e propostas culturais estatais. A partir de 1974 há um *boom* na produção cinematográfica, com um salto de 30 para 50-60 milhões de espectadores anuais (ORTIZ; AUTRAN, 2018, p. 221)

Em diálogo com o estado, alguns cineastas aprofundam uma *postura antropológica*, que seja atrativa ao público e traga as temáticas nacionais. Nelson pereira lança *O amuleto de ogum* (1974), propondo um diálogo direto e respeitoso com as tradições populares, despido de qualquer visão científica. Se condenava o cinema novo por uma postura essencialmente sociológica, que muitas vezes relacionava a cultura popular com a alienação, e instaurava um paternalismo do sentido de preparar o povo para a revolução, servir-lhe de guia. Essa postura antropológica derivava de um desejo de se aproximar desse Outro-povo, usando uma temática popular (a Umbanda) e dando-lhe uma forma palpável para o grande público. Surge a história de Gabriel, rapaz que tem o corpo fechado por obra de ogum, juntando-se a uma quadrilha na baixada fluminense, numa mistura entre umbanda e filme policial (Ibid., 222). Também Cacá Diegues investe nessa proposta com *Xica da silva* (1976), utilizando da comédia e do erotismo. Surgem muitos críticos a obra, caracterizando-a como uma excessiva espetacularização que trata das relações raciais a partir de uma perspectiva acrítica e folclórica, um casamento entre o cinema novo e a pornochanchada. (Ibid., 222). Cacá iria se referir ao seu filme como um segundo momento do cinema novo, não mais somente com o povo nas telas, agora “o povo nas telas e nas salas” (Ibid., 223). A mistura de “cultura popular, um aparato técnico mais desenvolvido e o apelo sistemático a temas envolvendo violência, sexualidade e melodrama acabarão por caracterizar uma produção que ocupará boa parte das salas” (MALAFAIA, op. cit., p. 214). Haverá no pós-74 uma obsessão em torno das adaptações literárias e dos temas históricos, em uma nova articulação da estética do nacional-popular, que agora se constitui como um respeito e aceitação pelo Popular, e uma espetacularização do nacional. Exemplo paradigmático seria *Dona flor e seus dois maridos* (1976), a maior bilheteria do cinema brasileiro até 2010 quando foi desbancado, trazendo no seu sucesso “a química de Jorge Amado e a exuberância de Sônia Braga” (ORTIZ; AUTRAN, op. cit., p. 224). Também Nelson Pereira voltaria a Jorge Amado com o seu *Tenda dos milagres* (1977). O hibridismo próprio do momento dará luz a uma série de obras inusitadas. No cinema da boca do lixo busca-se a conjunção entre erotismo e literatura, em filmes como *O guarani* (1978) , *Lucíola* (1975) e *Iracema, a virgem dos lábios de mel* (1978), em um clima de oportunismo e ímpeto comercial que buscava cultivar uma “cultura de ocasião num namoro simultâneo com mercado e Estado” (Ibid., 225).

4 ANÁLISE DO FILME

Inicialmente, para fins de organização e para contribuir com o entendimento a respeito do filme como um todo, iremos dividi-lo em 9 conjuntos. Julgamos ser possível ver em cada um deles uma ideia central que mobiliza o avanço da narrativa. Após a exposição dos conjuntos, que permitirão uma perspectiva global da obra, analisaremos mais detidamente alguns aspectos que julgamos relevantes. A análise global nos permitiu ver o filme formado por duas estruturas interdependentes, mas que carregam consigo alguns traços específicos. A primeira é focada na trajetória campo-cidade expressa na viagem do protagonista, espinha-dorsal do filme; na segunda estrutura, que surge como que solta na narrativa, vemos a representação do Homem brasileiro e seus dilemas.

4.1. Descrição geral da obra

Conjunto 1: Aqui temos imagens que descrevem a vida de Rosendo no interior do Paraguai. Dedicar-se junto a sua família ao plantio e à criação de animais. Ficamos sabendo que o Pai da família está doente, deve cuidar no excesso de esforço empregado no trabalho na lavoura. A irmã de Rosendo encontra-se na feira quando recebe a notícia de que seu pai está muito mal, prestes a falecer. Na sequência seguinte presenciamos a morte do pai, bem como o seu funeral. Homens surgem na região e começam a medir as dimensões dos terrenos ocupados pelas famílias. Há o receio de Rosendo em perder as terras, o que motiva sua ida para Assunção.

Conjunto 2: Rosendo chega a Assunção. Vemos uma sequência que descreve o centro da cidade, com suas vitrines e vendedores ambulantes. É aqui que Rosendo se depara com uma figura inusitada, um turista brasileiro que, usando a Camisa da seleção de futebol, dança ao som do Brasileirinho. É a primeira “visão” que Rosendo tem do Brasil. Em seguida uma sequência de caráter documental no que parece ser uma entrevista com um sujeito pertencente a uma tribo indígena. Rosendo então se encontra no Porto de Assunção, onde consegue trabalho. Em dada noite, ao sair com um amigo, conhece Pedrito, que voltava de São Paulo deslumbrado com a cidade e pronto para voltar. Rosendo decide ir junto.

Conjunto 3: A chegada de Rosendo em São Paulo é retratada por um longo plano ao som de Moraes Moreira que nos mostra a paisagem cinzenta da cidade, além de um plano em caráter documental com os dois em meio a multidão do centro de São Paulo. Rosendo chega ao

apartamento em que agora vive Pedrito, junto com Dona Dulce e outros companheiros paraguaios. Convive no local também Osmar, menino que trabalha como doméstico e gosta de importunar os hóspedes Paraguaiois, uma das tantas figuras inusitadas do filme. Vemos que afinam seus instrumentos como em um ensaio, são um conjunto de música paraguaia que esta noite estará em apresentação.

Conjunto 4: Vemos o bar onde irá ocorrer a apresentação. A narrativa se descola de Rosendo e agora foca em Ananias, garçom de origem nordestina que trabalha no local. Vemos o *maitre* dar recomendações a ele, pedindo-lhe cuidado e atenção no trabalho, para que problemas não ocorram novamente. Em plano que remete a um monólogo interior, Ananias se queixa das “aparições” que o estão a perturbar. Vê constantemente a figura de um diabo tocando uma corneta, o que o desconcerta durante o trabalho que consiste em servir os clientes e carregar a bandeja. O delírio de Ananias é intercalado com momentos da apresentação do grupo musical. Logo após, lhes é apresentado Bertinho, “empresário da música paraguaia”.

Conjunto 5: Rosendo sentado a tomar mate com Don Lorenzo, um dos moradores paraguaiois da casa, o único além de Rosendo que não se dedica a música. Lorenzo trabalha como vendedor ambulante nas ruas de São Paulo. Em seguida vemos os dois, a andar com maletas munidas das mais diversas mercadorias por ruas movimentadas. Lorenzo parece tentar ensinar as artimanhas do ofício a Rosendo, embora este não demonstre muito jeito para a função. A seguir um plano numa rua qualquer com muitas pessoas a caminhar, no que parece a continuidade das andanças de Rosendo e Don Lorenzo. Subitamente se distingue no meio da multidão Bertinho e o trio de Músicos paraguaiois. Vemos os músicos paraguaiois e o empresário Bertinho entrando no escritório deste, localizado no que parece ser uma casa noturna. Assinam o contrato

Conjunto 6: Nesse conjunto conhecemos de modo profundo a figura de Bertinho. Nova sequência em que, tal qual aquela com Ananias e os seus delírios com o Diabo, o tom é de um monólogo onde temos somente a câmera, o cenário e a personagem sozinha. Plano frontal, Bertinho encara a câmera e lembra seu passado, quando foi preso, onde diz ter conhecido Acácio, o famoso bandido da luz vermelha. Surge referência ao filme de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha (1968)*. A narrativa continua com uma viagem de Bertinho e o conjunto musical para a praia de Santos, onde ocorrerão apresentações. Ficamos sabendo através de monólogo interior que Bertinho é descendente de imigrantes. Ao chegarem em Santos, inicialmente vemos os paraguaiois na praia, conhecendo o Mar. Logo após, nova

apresentação musical do conjunto intercalada com números extravagantes de Bertinho no mesmo tom imaginativo e cômico que os anteriores. Os paraguaios rompem com Bertinho acusando-o de não lhes pagar.

Conjunto 7: Rosendo comunica a Pedrito que quer voltar para o Paraguai, não sente-se confortável vivendo no Brasil longe de suas raízes. A sequência seguinte se insere nas passagens fortemente imaginativas tais quais aquelas em que nos víamos diante dos dramas interiores dos personagens. Agora, contudo, somos levados pela figura de Rosendo, em passagens que remetem a Guerra do Paraguai, criando uma atmosfera onírica e ao mesmo tempo de evocação a um fato histórico. Don Lorenzo resolve partir diante das dificuldades para viver em São Paulo. Não tem desejo de voltar ao Paraguai como Rosendo, vê o prosseguimento de sua condição de migrante como horizonte a ser seguido.

Conjunto 8: Meninos passam pela rua montados a cavalo, enquanto outros guiam carroças. Rosendo observa atento o fato, e em seguida procura de onde saem essas carroças. Chega então a um entulho, onde arranja uma ocupação; passa a guiar uma carroça pelas ruas de São Paulo. Num de seus trajetos encontra uma casa vazia; no que parece, recém-construída em Arquitetura modernista. Lá dentro encontra três sujeitos que parecem lhe conhecer (“olha o Paraguaio do entulho”). Os três estão comendo e bebendo; Rosendo junta-se a eles. Nesse momento mais uma das passagens de caráter surreal.. Já no entulho, ao anoitecer, conversa com um homem negro que também trabalha lá. Este lhe conta sobre seu avô, ex-escravo, e que morava na roça, tendo vindo recentemente para a cidade. Assim como Rosendo e outros personagens, é um migrante. Ao lhe contar sobre seu passado, o filme reproduz trechos de um curta documental de Raulino, *O tigre e a Gazela*. Em seguida, vemos o homem pegar um livro e começar a ler, no que identificamos ser *Vidas Secas*, romance de Graciliano Ramos. O filme reproduz então uma cena do filme de Nelson Pereira dos Santos, versão do livro e clássico do Cinema Novo. Após essa referência vemos Rosendo sentado sozinho no terreno do entulho. Chegam dois homens e o assaltam, levando todo o seu dinheiro. Diante da situação difícil, só lhe resta voltar.

Conjunto 9: Vemos Rosendo sozinho em um brinquedo de parque de diversões. Dia cinzento, o plano tem um tom melancólico; só lhe resta voltar para casa. Despede-se de todos os moradores do apartamento em que residia e parte de volta para sua terra. Ao chegar na sua pequena cidade no interior do Paraguai é Alma quem lhe espera na estação; em sequência a seguir casam-se. Retoma-se o cotidiano da comunidade; Homens trabalhando na terra, Alma

dando aula para as crianças, Rosendo segurando uma criança no colo, provavelmente seu filho. O filme termina com imagens documentais em ruas movimentadas no Paraguai, com diversas pessoas a encarar a câmera.

4.2. *A viagem: Do interior do Paraguai rumo a modernidade urbano-industrial*

O filme em linhas gerais é um filme de Viagem, um trajeto do campo para a cidade. A inadaptação gera o desconforto, leva a crise de identidade e promove a volta diante do fracasso de não conseguir prosperar no ambiente urbano. A trajetória campo-cidade aparece como noção fundante da narrativa do filme, de onde podemos extrair a categoria de Moderno/tradicional. É no primeiro conjunto que analisamos anteriormente que se constrói o lugar de origem de Rosendo, o interior do Paraguai. O local é introduzido através de planos gerais que retratam a paisagem natural, e outros em que vemos a família de Rosendo iniciando as atividades de um dia qualquer. Sem trilha sonora, ouvimos os sons de pássaros, o que aumenta a expressividade da natureza e atmosfera do local. Homem e natureza são retratados em estreita relação. Depois de uma jornada de trabalho no campo vemos o pai anunciar aos dois filhos que no próximo plantio já não estará mais entre eles; a escala de tempo em que se baseia é das estações do ano, diretamente ligada ao *Trabalho*, que nada mais é aqui que a interação entre o Homem e o meio natural. O fim da vida do pai é anunciado pela impossibilidade de exercer o trabalho, de seu desligamento com o meio. É após a morte do pai que surgem os homens medindo a dimensão dos terrenos, no que diz Rosendo à sua irmã Clara que Don Nicolas, morador da região havia perdido todas suas terras. Se tomarmos o pai como os antepassados, como a tradição, a perda da terra é também a perda da tradição, é a impossibilidade de dar um significado a vida através do trabalho. Será isso fator determinante para a ida de Rosendo para Assunção, sentindo ameaçado aquele seu mundo. Outros locais da comunidade com que nos deparamos: uma escola infantil, onde vemos Alma, namorada de Rosendo, ensinando uma cantiga para crianças em roda; uma feira, onde Clara recebe a notícia do estado de saúde do pai; Um baile ao ar livre com apresentação de um conjunto tocando música paraguaia, sequência na qual Rosendo comunica a Alma que decidiu partir. A feira enquanto espaço de interação denota o caráter rural centrado no trabalho, ao passo que o baile traz a tona a expressão cultural, a arte como motor para a interação. A comunidade, de um modo geral, é retratada como lugar estável, bem delimitado em seus contornos. A cultura representada é aquela própria da vida no campo, expressa nas práticas cotidianas dos moradores do local. A estética que Raulino utiliza para se aproximar dessa realidade é de uma matriz *realista com forte caráter documental*, através de

encenações que fogem a qualquer dramatização e da utilização de atores não profissionais. O uso da língua Guaraní reforça o caráter da cultura tradicional. Antes de partir lhe diz um amigo: “Você não vai embora para se perder...mas para ver se lá tudo melhora. Quero lhe falar de uma coisa: Se você vai fugir da pobreza, vai fugir de si mesmo.” A fala do homem se refere à viagem de Rosendo como uma fuga de si, processo que traz consigo implicações ao nível da *Identidade*. Isto, como veremos depois, será uma problemática relevante dentro da obra.

A chegada de Rosendo à capital Assunção introduz na narrativa um espaço social distinto, o meio urbano. Destacam-se vendedores com traços Guaranis vendendo artefatos tais como pulseiras e outros acessórios. Ao seu lado, vitrines de lojas e outros ambulantes com produtos importados. O trabalho nesse espaço é outro, e o filme faz questão de ressaltar, através dos indígenas, a presença de uma cultura tradicional em paralelo a outra mercadorizada. O moderno/tradicional se assume como motor de uma dialética que irá conduzir o filme, sendo introduzida aqui a partir do cenário de Assunção.

É nessa sequência no centro de Assunção que Rosendo se depara com a figura do turista brasileiro, personagem inusitada. É a primeira visão do Brasil que temos, aqui marcada pela tônica do caricatural. O homem, trajando uma camisa da seleção brasileira da copa de 1970, emociona-se ao ouvir o Brasileirinho tocando no centro de Assunção. Começa a dançar, gritar, pular enquanto vibra: “Brasil! Brasil!”. É o nacionalismo ufanista e delirante pelo qual o homem é tomado que gera a curiosidade de Rosendo. Mais tarde, conversando com um companheiro de trabalho em Assunção, demonstra curiosidade a respeito de como seriam os brasileiros: “Será que eles só andam pulando e gritando e dançando?”. Aqui temos o contato a alteridade, representada na figura do Brasileiro. Como observa Ab’Saber (2003), o trajeto de *Noites Paraguayas* inverte o tradicional esquema centro-periferia que colocava o Brasil como periferia em relação aos países desenvolvidos. A escala aqui é outra, e o Brasil, em relação ao Paraguai, encontra-se em estágio mais avançado quanto às formas de modernização capitalista; o *boom* econômico alçava o país a outro patamar dentro do cenário internacional. Já no início dos anos 1970 o governo Médici buscava legitimidade através de um crescimento industrial em níveis expressivos, era a criação de um “Brasil potência” (PRADO; EARP, 2007, p. 228).

O Brasil é representado no filme inicialmente a partir de dois dados: Como espaço mais desenvolvido economicamente e, como tal, possível destino para se buscar oportunidades; ou na figura jocosa de um ufanismo que beira a irrealdade, sátira ao nacionalismo cultivado pelo Regime militar. À questão da identidade superpõe-se o problema da Alteridade. Se em *Jardim Nova Bahia* o diretor “entregava” o olhar ao Outro através do gesto de dar a câmera para Deutruedes, que agora podia expressar a sua perspectiva, o única longa ficcional de Raulino

parece retomar isso de outra modo: Representar o Brasil a partir da perspectiva do retirante Paraguaio, uma “visão de fora”.

Até esse momento do filme vimos que surgem algumas questões relativas à *Identidade* e suas articulações com o *Trabalho* e com a *Cultura*. No interior do Paraguai Rosendo leva uma vida onde seu trabalho permanece integrado em sua cultura, afirmando nessa simbiose seus traços identitários, sua plenitude que se afirma diariamente na relação com o meio. Com sua chegada em São Paulo, a tentativa de adaptação é representada através de uma possível inserção no *mercado* de trabalho. A figura do mercado surge aqui como fator que irá desestabilizar e reordenar a relação entre os três elementos que destacamos até então (identidade, cultura, trabalho).

Rosendo sai acompanhado por Don Lorenzo pelas ruas de São Paulo na tentativa de trabalhar no comércio ambulante, parecendo levar pouco jeito para coisa. Em dado momento, enquanto Don Lorenzo apresenta um produto para uma possível cliente, Rosendo se deslumbra com um guarda chuva que vê na loja em frente a qual estão parados. Compra-o no mesmo instante, até esquecendo que estava ali inicialmente a trabalho, expressão do desejo pulsante de incorporar a modernidade em todos os seus aspectos. Já no próximo diálogo que Rosendo tem com Pedrito, passado a experiência inicial da vida na metrópole, ele expressa sua inadaptação, vê na sociedade modernizada a perda de sua identidade, de suas raízes. Enquanto Pedrito e seus companheiros do conjunto musical “levam o Paraguai para onde forem com seus instrumentos”, Rosendo acredita estar à deriva. Essa associação é significativa, pois a arte e, fundamentalmente, a cultura popular, surgem como formas de se preservar a identidade frente a desumanização do capitalismo. A tentativa falha de inserção na sociedade industrial é descrita por Rosendo como “uma derrota”.

É a “crise” de Rosendo, a dificuldade de adaptação, que marcará um salto na narrativa centrada na sua trajetória. A história ganha um tom onírico e fortemente imaginativo, com passagens que representam os dilemas de Rosendo através de uma perspectiva muito simbólica. Tais passagens evocam a Guerra do Paraguai, resgatando um fato histórico que marcou o cenário geopolítico do continente. Na primeira passagem vemos o monumento em homenagem a Duque de Caxias, herói da Guerra, localizado em São Paulo. A câmera perpassa a superfície do monumento num movimento descritivo, ao mesmo tempo em que o filme superpõe sons de cavalos e cornetas do exército. Representa-se aí a guerra propriamente dita, a partir da perspectiva dos vencedores, isto é, de um monumento erguido em homenagem a estes. A próxima passagem mostra vários soldados paraguaios mortos após combate, entre eles a figura de Rosendo. A trilha sonora pontua a dramaticidade do momento. Aqui há a recuperação de um

tema histórico, algo muito recorrente no cinema brasileiro dos anos 1970 na vertente estimulada pelo regime. Porém, longe de uma representação superficial e ufanista, recupera-se a guerra em todo o seu potencial crítico. À “derrota” de Rosendo na tentativa de se inserir no mercado de trabalho associa-se outra mais antiga, a da Guerra do Paraguai.

O século XIX foi um período de consolidação das repúblicas no continente, ao mesmo tempo em que aumentava consideravelmente o investimento de capitais estrangeiros, sobretudo ingleses, em obras de infraestrutura. A bacia do Rio prata integrava-se de modo efetivo na economia internacional, sob hegemonia britânica. A tentativa de um modelo distinto por parte do Paraguai, pautado por uma relativa autossuficiência gerou insatisfações nos países vizinhos, bem como na Inglaterra, de modo que “o Paraguai, quando por uma vez tentou cair fora da esfera do mercado foi massacrado e obrigado a nele reingressar” (MOTA, 1995). A narrativa retoma o fato histórico mas agora o ressignifica de acordo com a proposta do filme. O Brasil, que no contexto da Guerra agia com pretensões expansionistas e de tentativa de afirmação política na região do Rio da Prata, nos regimes militares se alçava como potência Regional, atingindo altos índices de crescimento econômico. Se no contexto da guerra o Paraguai tentava resistir à integração forçada ao sistema econômico, o que Rosendo tenta é justamente essa integração, essa aceitação da modernidade, falhando completamente.

Após a decisão de ir embora e das incursões simbólicas pelas quais a narrativa envereda, vemos como que uma última tentativa de Rosendo para permanecer em São Paulo, na sequência em que durante sua rotina de trabalho vendendo mercadorias pelas ruas, observa algumas carroças passando, vindas de um Entulho. Rosendo assume uma ocupação no entulho ao ver nos cavalos algo que o aproxima da vida no interior do Paraguai, de caráter rural e com atividades ligadas ao campo. No plano em que a câmera capta o movimento dos cavalos, ao fundo vislumbramos uma favela. É o único momento do filme em que a favela surge no espaço urbano, assumindo de certa forma um papel que lhe dota de algumas características do meio rural. A favela, assim como o Sertão ou o campo, foi representada no cinema brasileiro muitas vezes como espaço que funciona como repositório das tradições populares e tradicionais, que se opõe ao processo de modernização, dotadas de uma solidariedade própria. (LEME, 2016, p. 140). Filmes como *Rio 40 graus*, *Cinco vezes favela* e *A grande cidade* marcam essa tradição que busca na favela o espaço onde residem os autênticos conteúdos populares, exemplos significativos de como o cinema brasileiro moderno que aflorou nos anos 1950/1960 encontrou na favela um local social com forte potencial representativo. O espaço social da favela aparece na narrativa do filme como local onde Rosendo por um momento esboça alguma resistência frente a sociedade moderna e industrial, afirmando os traços de uma cultura popular. Essa

resistência se mostra na sequência em que ele sai com sua carroça pelas ruas de São Paulo. Antes de sair, Rosendo cuidadosamente adorna a viseira do animal com uma rosa vermelha, e em seguida coloca duas bandeiras do Paraguai na carroça, uma de cada lado. A cena seguinte, que filma de modo frontal a carroça de Rosendo por uma avenida da cidade adquire uma dimensão muito expressiva. Vemos sua carroça adornada com as bandeiras seguindo pela via movimentada. Ocupa com serenidade seu espaço enquanto vemos os carros ultrapassando, outros atrás pedindo passagem. A carroça segue, e a duração de quase um minuto desse plano consegue captar perfeitamente a atmosfera. A via movimentada e os carros aparecem como símbolo da sociedade urbano-industrial, o ritmo caótico da modernização, ao passo que a carroça de Rosendo aparece aqui como um elemento pré-industrial e tradicional. A carroça segue seu próprio ritmo, afirma um caminho alternativo para a modernização, onde os traços populares são resgatados e servem como material para a construção do futuro, representado aqui pela via urbana, caminho rumo à modernidade. Aqui o filme estabelece uma intertextualidade com um dos primeiros curtas de Raulino, *Lacrimosa* (1970). Neste, inicialmente um plano estático focalizando a rodovia marginal tietê em São Paulo. Com a câmera postada às margens da rodovia vemos por cerca de 10 segundos o fluxo de automóveis a passar. Em seguida uma tela em letreiro: “*recentemente foi aberta uma avenida em São Paulo, ela nos obriga a ver a cidade por dentro*”. Agora com a câmera posicionada no interior de um veículo temos um plano sequência de pouco mais de cinco minutos, no qual acompanhamos o trajeto que percorre o carro através da avenida. Às margens da avenida, vemos uma infinidade de paisagens: Lotes vazios, indústrias, depósitos, prédios, banners publicitários, casebres distribuídos em condições precárias às margens do rio. O carro para então em uma esquina qualquer e de súbito abre-se a porta do carro, a câmera sai e segue pela calçada tateante, a procurar algo; temos o corte da cena e um tela branca em letreiro: *O lixo é o único meio de sobrevivência*. Vemos agora uma favela, uma série de casas espalhadas em meio a um terreno acidentado e repleto de lixo; a câmera depara-se com uma série de crianças, e estas encaram a câmera; algumas riem, outras olham assustadas ou desconfiadas; estão todas dispostas em meio ao lixo. Diante desse cenário de miséria irrompe o réquiem *lacrimosa* de Mozart, que dá nome ao filme. Ao final da exibição uma tela preta, e o mapa do Brasil em branco ao som de *paloma Pueblo* do compositor chileno Angel Parra. O filme encerra com uma tela branca e uma citação de um verso de Angel “*Quisiera volverme noche / para ver llegar el día / que mi pueblo se levante / buscando su amanhecida*”. O curta busca representar as contradições sociais presentes no tecido urbano, dispensando uma abordagem mais tradicional do documentário baseada nas entrevistas e num locutor transmitindo dados e informações que descrevam, justifiquem ou

corroboem o que está sendo mostrado pelas imagens. Ao associar estrada como um meio de se chegar a uma realidade pautada pela miséria, o filme associa a modernização urbana com a propagação da pobreza e da miséria. O filme recupera essa dimensão da via urbana como símbolo da modernização.

O trabalho no entulho representará a última tentativa de adaptação de Rosendo em São Paulo. Será a sequência em que sofre um assalto que marca sua desistência, a volta inevitável. A volta de Rosendo para seu local de origem fecha o ciclo do filme de viagem, marca o retorno ao trabalho e à cultura como elementos harmoniosos que permitem ao indivíduo a construção de sua identidade. Retoma-se a vida no campo; Rosendo se casa com Alma, têm um filho. O final do filme deixa, porém algo em aberto. A câmera se detém sobre a mala em cima do guarda roupas, e em seguida nos mostra Alma e Rosendo deitados. Ele dorme profundamente, enquanto ela permanece desperta e pensativa, a olhar algo. O desejo pela viagem aparece novamente, agora na figura de Alma. Se a modernidade pode ser opressora, também pode gerar curiosidade, pode seduzir o indivíduo a conhecê-la, diante do mar de oportunidades que se abrem.

O percurso de Rosendo utiliza as figuras do Rural e do urbano como forma de contrapor os espaços e refletir sobre as contradições da modernização. Podemos estabelecer um diálogo com outras obras do mesmo período, das quais destacamos *Bye bye Brasil* de Cacá Diegues. No filme, a viagem surge como forma de representar o processo de modernização trazendo a televisão, elemento chave do desenvolvimento da Indústria Cultural, que viria a homogeneizar o campo audiovisual, de modo que o filme se organiza em torno da oposição entre diversidade cultural e uniformização (ORTIZ; AUTRAN, op. cit., p. 224). A história conta sobre a caravana Rolidey, um grupo de artistas itinerantes que percorre o interior do Brasil. Passam por pequenas cidadezinhas no sertão nordestino, onde persistem traços tradicionais da cultura popular e da religiosidade. Em outras cidades mais avançadas no processo de modernização a Televisão e a cultura estrangeira são disseminadas entre a população. Se nas primeiras as apresentações ainda são bem recebidas, nestas últimas pouco interessam aos indivíduos que já se veem integrados aos padrões de consumo de bens culturais próprios da modernidade. A caravana se vê obrigada a incorporar os efeitos da modernização na área da cultura, trazendo agora em suas apresentações traços da cultura de massa pautada pelo apelo comercial; a sensualidade e a apropriação de elementos estrangeiros invadem as apresentações do grupo. O filme retrata as adaptações dos artistas perante a nova conjuntura marcada pela indústria cultural, podendo ser estendida até o próprio campo cinematográfico, também este onde os artistas buscaram se adaptar a realidade do mercado, incorporando o erotismo e narrativas palatáveis. Em última

instância, a adaptação representa uma mudança de rumos, não se busca ir contra o fluxo da modernização, mas incorporá-lo de algum modo. Se o mercado é a forma de integração deve-se, enquanto artista, assimilar os padrões próprios à indústria cultural. A televisão surge no filme como símbolo da modernização, dado a sua relevância dentro o esquema de telecomunicações no pós-64. O título do filme é como um adeus a um Brasil tradicional em direção a um futuro moderno.

Noites se insere, portanto, em uma tendência que busca retratar a modernização através da caracterização distinta dos espaços, o rural como tradicional e repositório de nossas raízes, o urbano como modernizado e muitas vezes desumanizador. Diferente de *Bye bye Brasil* o filme foca na questão do trabalho de modo mais contundente, associando-o diretamente à Identidade. A cultura, tema central em *Bye bye Brasil*, surge como que subjacente em *Noites Paraguayas*. Rosendo preserva a sua cultura através da língua guarani, dos costumes e do trabalho no campo. Aqui retoma-se em parte o romantismo próprio dos anos 1960 e substrato da estética do nacional-popular. Busca-se o intocado, os elementos tradicionais livres dos efeitos da modernidade. Porém, a perspectiva revolucionária não existe, não são esses elementos populares a base para a construção de uma nova nação. Mais do que isso, o próprio conceito de nação se vê deturpado, uma vez que o filme transcende as fronteiras geográficas do Brasil; será no interior do Paraguai que o filme vai buscar o seu autêntico homem do povo. Contrário ao nacionalismo cultivado pelo regime, que mobilizava um conceito de nação tomado enquanto comunidade orgânica e indivisa tutelada pelo Estado, ocultando as diferenças de classe, a Identidade aqui não será tomada pela perspectiva do nacional, e sim por um recorte de classe e, portanto, ligado ao Trabalho. Será a figura do Homem negro que Rosendo conhece no entulho o personagem brasileiro que este se relaciona de modo mais próximo. Assim como ele, também o homem veio do campo; encontram semelhanças entre si, partilham da mesma condição precária de um trabalho subalterno.

Contudo, o popular aqui não é representado como vetor da mudança, espírito mobilizador como o era nos primórdios dos anos 1960. A metrópole exerce uma atração sobre os indivíduos e as ações de Rosendo giram em torno de se integrar à sociedade industrial, e não romper com ela; o mercado de trabalho é o caminho para essa integração. Essa tensão entre um olhar que representa a modernidade urbana enquanto caminho para a alienação e desumanização, e o fascínio e desejo de incorporação dos signos da modernidade expressos na tentativa de inserção de Rosendo, será um traço desse filme. Esse desejo de incorporação remete ao olhar tropicalista diante da modernidade, motivado pela “fatal e alegre participação na realidade cultural urbana universalizante e internacional” (VELOSO, 1997, apud RIDENTI,

2007, p. 151). A integração não ocorre e Rosendo decide voltar. Na última cena, porém, vemos no olhar da companheira de Rosendo o desejo de viagem, agora é ela atraída pela modernidade, podendo dar início a um novo ciclo.

O filme se insere na perspectiva de crítica à modernização conservadora, traço comum entre os cineastas no pós golpe de 1964 ao verem o Brasil passar por um desenvolvimento que ocorria sem levar em conta as demandas preconizadas pela esquerda (MALAFAIA, op. cit). O modelo empregado gerou alta concentração de renda e exclusão social, além de uma expansão urbana desenfreada que como efeito mais direto teve a precarização das classes populares urbanas e a formação de grandes bolsões de pobreza. Esses sinais tornam-se mais visíveis na medida em que avança a década de 1970, de modo que a entrada nos anos 1980 é marcada por um grande pessimismo em torno dos destinos do país (MELLO; NOVAIS, 1998). O filme de certo modo se insere nessa aura de melancolia, nesse diagnóstico das condições dos indivíduos diante da modernidade capitalista. O fato da viagem extrapolar os limites territoriais do Brasil e trazer para a narrativa o Paraguai nos parece, como já dissemos antes, a afirmação do Brasil enquanto potência regional, em estágio avançado na modernidade capitalista, onde São Paulo é o centro da industrialização. Já não se traz mais a ideia de uma América Latina unida contra o imperialismo. O Paraguai, enquanto um país com fortes traços da Cultura Guarani, afirma-se enquanto resistência das estruturas tradicionais no interior do capitalismo, tema central do filme. Além disso, a referência a Guerra do Paraguai surge como raiz dessa desigualdade entre as nações.

Durante esse período a sociedade brasileira cada vez mais assume a face de uma “sociedade em movimento”. As correntes migratórias internas arrastam contingentes expressivos para as metrópoles. Na década de 1970 essas migrações atingem a cifra de 17 milhões de pessoas, em torno de 40% do total da população rural do Brasil na época. O investimento na indústria, comércio, construção civil, transportes e serviços em geral acaba dando origem a uma variada gama de ocupações de trabalho, aos quais este enorme contingente buscará se alocar. O migrante rural deverá entrar no jogo competitivo do mercado capitalista, baseado na qualificação e no esforço individual, a meritocracia; a mobilidade social e as perspectivas de ascensão irão pautar as ações desses trabalhadores (MELLO; NOVAIS, op. cit.)

As formas de organização capitalista foram gradativamente estabelecendo uma hierarquia do trabalho, ao qual correspondia uma determinada remuneração, um nível de renda específico. A renda por sua vez permitia a aquisição de bens de consumo. Dois reordenamentos são importantes: O antigo valor do ócio se transfigura na ideia do trabalho como meio de se obter o conforto material; a antiga desvalorização do trabalho que era fruto do regime escravista

se redefine numa qualificação do trabalho, que pode ser valorizado ou desvalorizado de acordo com suas características. A hierarquia social que era medida pela renda agora aparece sob a forma da concorrência entre indivíduos livre que seleciona os “mais aptos”. O Trabalho surge como forma de distinção social porque permite o consumo e o bem-estar, ao passo em que se firma a falsa ideia liberal do Mercado enquanto estruturador da sociedade (MELLO; NOVAIS, op. cit., p. 604-606). A postura de Rosendo inicialmente compactua com essa tese; se o mercado é a força que estrutura a sociedade e lhe organiza, a tentativa de fazer parte dessa sociedade é justamente entrar no jogo competitivo.

O avanço das esquerdas e dos projetos que visavam maior justiça social através da reforma agrária e das reformas de base era pautado justamente por uma humanização do mercado de trabalho competitivo, pela quebra dos monopólios que privilegiavam as elites no acesso às oportunidades. O golpe de 1964 representa a adoção de um modelo de capitalismo selvagem e plutocrático, pautado pela concorrência desregulada e predatória. O salário dos trabalhadores subalternos é comprimido na medida do possível, dando margem para altíssimos lucros por parte das elites e por uma crescente diferenciação social baseada na desigualdade. (MELLO NOVAIS, op. cit., p. 615-639). Esse modelo de capitalismo competitivo e desregulado nos mostra o porquê a centralidade que as representações em torno do *Trabalho* e do *Mercado* adquirem no filme, pois são categorias essenciais para se compreender as dinâmicas pelas quais estão submetidos os indivíduos nas sociedades urbano-industriais. Pairando em torno delas, temos outras duas, interdependentes: *Identidade e Cultura*. O trabalho surge como forma de preservar a estreita relação entre identidade e cultura, formando o tripé que é a base para a vida de Rosendo no interior do Paraguai. O mercado surge como pulverizador desse tripé, apropriando-se do trabalho, alienando a identidade do indivíduo e submetendo a cultura à lógica do capital. A articulação entre mercado e Cultura é tratada como central no filme, de onde podemos estender a reflexão à própria difusão da indústria cultural no Brasil e toda a sua atividade massificadora. No caso do cinema, a busca por integrar a cultura brasileira à esfera do mercado foi marcante nas produções cinematográficas nos anos 1970, como bem descrevemos no capítulo anterior. Tratando dessas duas categorias, o filme pode refletir sobre as condições do cinema sob a modernização. Outrossim, o efeito mais imediato disso é a crise da identidade. Podemos, ainda pensando sobre o cinema nos anos 1970, refletir até que ponto essa aceitação do mercado não afetou a identidade do cinema moderno brasileiro, na sua tradição que nasce na passagem dos anos 1950/1960. Da crise ética que marca o cinema novo logo após o golpe, passando pelo filmes alegóricos do final da década, a radicalização do cinema marginal e a posterior aceitação do mercado por parte de cineastas como Cacá Diegues

e Nelson Pereira, vemos um cinema que constantemente reformulou sua identidade, buscou redefini-la a partir dos parâmetros trazidos pelo contexto da modernização conservadora e da repressão. Partindo do pressuposto de que as representações são construídas de um lugar social em específico, torna-se compreensível que o filme traga consigo noções que explicam não somente a sociedade brasileira como um todo, mas que são intimamente ligadas aos debates em torno do campo cinematográfico, lugar social onde o filme está inserido. Uma análise do contexto nos permite vislumbrar uma dimensão *não-visível*, uma representação que diz respeito aos dilemas vividos pelos cineastas e intelectuais, embora estes não apareçam diretamente no filme.

4.3. *As figuras do Povo brasileiro*

Como que descolada da estrutura principal focada na viagem, existe uma segunda, mais instável, fugidia e com contornos pouco definidos. São como que enxertados uma série de episódios que se desenrolam em paralelo a viagem de Rosendo e nos apresentam novas personagens, as *Figuras do povo Brasileiro*: Ananias, migrante nordestino; Bertinho, o empresário de caráter duvidoso e ascendência italiana; O homem negro que Rosendo conhece no entulho, migrante de origem rural e neto de ex-escravos. Em comum entre eles, e seguindo como que a tendência geral do filme, todos tem origem em outro local. Ananias e o homem negro vieram do interior do país rumo ao centro mais industrializado, Bertinho tem nos seus antepassados a figura dos imigrantes. São Paulo aparece aqui como espaço de convergência, símbolo do processo de mobilidade e desenraizamento próprio das sociedades capitalistas no decorrer do amadurecimento de suas estruturas. No plano que mostra São Paulo pela primeira vez temos um longo plano focando uma paisagem cinzenta composta por altos edifícios. Ao som de Moraes Moreira adentramos o espaço urbano da cidade:

Deus me faça brasileiro, criador e criatura
Um documento da raça pela graça da mistura
Do meu corpo em movimento
as três graças do Brasil
*Têm a cor da formosura*³

Evocando a figura do homem brasileiro a letra faz uma referência a ideia das três raças

³ Canção Meninas do Brasil, da autoria de Moraes Moreira.

que compõe nossa formação: Português, Indígena, Africano. Contudo, ao retratar os três indivíduos que servirão como o “documento da raça”, nos termos usados pela canção, a divisão não parece seguir tanto um recorte étnico, mas centrado no Trabalho, reforçando sua centralidade nas representações do filme; temos o Retirante nordestino, o imigrante e o negro.

Inicialmente aparece Ananias, na sequência em que os músicos paraguaios irão fazer uma de suas apresentações. Como a maior parte dos migrantes de origem rural, encontra-se em situação de subalternidade, numa ocupação que exige baixa qualificação, destino que incontáveis migrantes rurais acabaram por se submeter em busca de inserção no mercado de trabalho nas grandes metrópoles. O diabo que perturba Ananias é como que um impulso que inutiliza o corpo do trabalhador, que consome seu potencial produtivo. Rogério Sganzerla ao escrever manifesto por um “cinema fora lei”, descrevia seu filme *O bandido da luz vermelha* como objeto que buscaria “as leis secretas da alma e do corpo subdesenvolvido”⁴. É o delírio e a fantasia em torno da figura do diabo que consomem esse corpo subdesenvolvido e revelam talvez suas leis mais secretas. As cenas que descrevem a situação não passam de momentos fantasiosos que ocorrem no íntimo do personagem. Porém, o diabo é aqui representado por um homem fantasiado e com o rosto pintado de vermelho, corporificando o drama interior de Ananias e dando-lhe uma dimensão de materialidade que culmina na impossibilidade de exercer suas tarefas. *A superposição entre a interioridade e a exterioridade* fica evidente no plano em que os convidados chegam ao local. Raulino se utiliza de um plano-sequência para dar a noção de continuidade entre as duas instâncias. Vemos Ananias sentado em um canto do bar; à sua esquerda encontra-se a porta do local, que é parcialmente encobrida por um biombo. A aparição do diabo tocando trompete se dá nesse momento; este toca seu instrumento por alguns instantes, para o desespero do Garçom, e se esconde por detrás do Biombo. Em seguida os convidados entram no local e a Ananias se recompõe de seu delírio. A ausência de um corte na cena nos passa a impressão de que realidade/delírio coexistem no mesmo espaço, como que num processo de transbordamento da subjetividade para além das fronteiras do indivíduo. Após o fracasso em desempenhar normalmente sua função, o garçom é repreendido. “Tem um diabo aí que só eu vejo, vive me atrapalhando, toca aquela música da cachaça... e o infeliz só me aparece aqui no trabalho” se defende Ananias. O maitre sugere que tudo não passa de medo, que se trata de receio do garçom em voltar a beber e acabar caindo na rua. Independente de um passado de alcoolismo que Ananias possa ter e que a fala do Maitre acaba sugerindo, o que fica é a questão da vulnerabilidade social ao qual eram submetidos os retirantes de origem rural, à

⁴ Manifesto por um “cinema fora da lei”, escrito por Rogério Sganzerla no lançamento do seu filme *O bandido da luz vermelha*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/27/cinemaforadalei.htm>

pressão de desempenhar suas funções. O trabalho reificado desconecta o trabalhador da realidade, impede-o de uma concepção crítica e ativa do ambiente ao seu redor. O fato das aparições só ocorrerem durante as atividades de trabalho reforçam o esgotamento no corpo do trabalhador, que encontra no delírio e na imaginação um correspondente para uma situação de exploração que lhe escapa. O olhar construído para descrever o drama do retirante nordestino foge da estética do realismo documental; usa-se a comédia através de uma passagem humorística. O humor, contudo, foge a intelectualismos e traz a comicidade própria das chanchadas ao primeiro plano, com toda sua dimensão carnavalesca (o diabo fantasiado) e temperada com uma certa estética do grotesco do Cinema Marginal e da Boca do Lixo. A partir do uso de formas populares e difundidas entre o público, como a comédia, o filme crê poder abordar questões complexas como a situação dos trabalhadores nas sociedades capitalista modernas.

O outro dos três personagens que irão compor o painel do homem brasileiro é Bertinho, que irá agenciar os músicos paraguaios. No conjunto de situações que descrevem esse personagem estão presentes uma profusão de momentos irrealistas tal qual aquele envolvendo Ananias e o diabo. Inicialmente, aparece declamando um poema anticlerical de Guerra Junqueiro presente na obra *A velhice do padre eterno*, onde se compara a Cristo crucificado⁵. É empregada uma dramatização excessiva que dá a cena um tom de afetação e sátira. O ator olha para a câmera em alguns momentos, inclusive pautando alguns gestos que demonstram saber estar sendo observado. Após o número de atuação, ouvimos sua voz “E um artista como esse teve que puxar cadeia”. Bertinho demonstra desde o início um quê de egocentrismo e soberba, uma afetação excessiva. Essa frase encadeia o plano que vem a seguir, onde o vemos parado em um viaduto, a câmera bem próxima capta sua expressão, e o ator se dirige ao espectador. Conta que conheceu na cadeia Acácio, o famoso Bandido da Luz Vermelha, figura verídica portanto. Anos depois vê o cartaz do filme de Rogério Sganzerla; acreditando ser a história de Acácio nas telas, entra no cinema. Obra icônica do Cinema Marginal, *O bandido* promove experimentações ao nível da linguagem cinematográfica através da incorporação de gêneros e referências diversas em um espírito pautado pela colagem e pelo uso da paródia, em sintonia com a deglutição tropicalista. A vanguarda convive com o *kitsch*, e a chanchada é incorporada a partir do seu potencial de expressão genuinamente popular (XAVIER, op. cit., p. 17-31). Sganzerla se refere ao seu filme como “um *far-west* sobre o III Mundo. Isto é, fusão e mixagem

⁵ Obra lançada em 1885 pelo poeta português Guerra Junqueiro. Disponível no endereço: <http://bmm.jomega.net/wp-content/uploads/2015/11/A-velhice-do-padre-eterno-Guerra-Junqueiro-Iba-Mendes.pdf>

de vários gêneros. Fiz um filme-soma; um *far-west* mas também musical, documentário, policial, comédia (ou chanchada?) e ficção científica.” Esse espírito manipulador também pode ser identificado em *Noites* através da justaposição de registros esteticamente diversos (documentário, filme de viagem, comédia, passagens oníricas) com base no que acreditamos que a referência não seja meramente usual, configurando-se *O bandido* como uma matriz estética importante para o *Noites paraguayas*. Mais do que isso, remete-nos a um contexto específico: O cinema da boca do lixo. A chamada boca do lixo era uma região do Bairro da Luz, próximo ao centro de São Paulo, tendo como centro as Ruas do Triunfo, Vitória, dos Gusmões e dos Andradas. Localizada próximo a estações ferroviárias a região inicialmente atraiu distribuidoras de filmes, nacionais e estrangeiras, pela questão logística das estações que facilitavam o transporte dos rolos. Posteriormente também as produtoras instalam-se nas proximidades. Com a criação do INC em 1966, o governo toma uma série de medidas protecionistas no sentido de estimular a produção nacional de filmes através de um incremento na obrigatoriedade de exibição, o que gera demanda. Proliferam-se as produtoras na Boca do lixo diante desse espaço criado no mercado exibidor, ao passo que muitos exibidores começam a associar-se com produtores encomendando filmes para preencher a programação. Os filmes eram feitos a partir da combinação entre produções de baixo custo e emprego de temáticas de apelo popular, sempre visando o retorno financeiro. O cinema da boca, contudo, é algo heterogêneo, não possuindo uma matriz ideológica como por exemplo no Cinema novo. Produções como as do cinema marginal, apostando na inventividade e no radicalismo, bem como as pornochanchadas que faziam uso do erotismo com apelo fácil em busca de público são exemplos de filmes que saíram da Boca do Lixo. A Boca acabou trazendo para a produção cinematográfica, em esquemas de financiamento coletivo, indivíduos das mais diversas origens profissionais, todo unidos pelo desejo de ganho financeiro; o cinema da boca era pautado pelo pragmatismo em um momento em que expandia-se o mercado cinematográfico no Brasil (ABREU, 2008, p 8-39). Bertinho parece ser mais um desses “aventureiros” da produção cultural. Na sequência em que assina o contrato com os músicos os vemos entrando no que parece ser o “escritório” de Bertinho, com uma fachada que remete à típicas casas noturnas. Talvez um pequeno empresário que além das atividades aos quais usualmente se dedica também exerce uma espécie de mecenato, ou ao menos crê exercer.

Vejamos a sequência em que Bertinho e o conjunto de música paraguaia estão na Praia de Santos em turnê. Durante a apresentação vemos Bertinho, que aparece sentado entre duas mulheres observando com cara de satisfação. Entoa então uma espécie de slogan de mau gosto “Cante que o Bertinho garante”, extraindo das duas gestos de aprovação. Usa a cultura como

forma de autopromoção, ao passo que o slogan pode ser visto como a introdução de uma lógica mercadorizada e publicitária marcado pelo apelo. Após alguns dias em Santos, Pedrito reclama com seus companheiros: “Três dias aqui no mar e não vimos a cor do dinheiro”. Acreditam estar sendo enganados por Bertinho, e na próxima cena vemos o empresário lamentando-se, o que indica ter havido uma prestação de contas. Bertinho em mais uma de suas excêntricas atuações vitimiza-se perante o ocorrido: “vê que difícil fica para um homem que defende as artes? Incompreendido, acusado...”. A dramatização excessiva e o uso do humor não permitem que se leve muito a sério as declarações de Bertinho. Este parece estar deslocado da realidade a todo momento, vivendo seu delírio narcísico. Se vê como um profissional liberal que através do espírito empreendedor e o desejo humanitário busca difundir as artes, uma espécie de mecenas, quando na verdade parece mesmo estar se aproveitando dos paraguaios. A ascendência italiana nos remete de imediato a figura de Matarazzo, que como vimos exerceu um forte mecenato cultural em São Paulo no pós-guerra, especialmente com a criação da Vera Cruz. Podemos traçar um paralelo com o personagem Arturo de *São Paulo S/A*, empresário filho de imigrantes que consegue prosperar no ramo de autopeças vendendo para a volkswagen no contexto de implementação da indústria automobilística. Aproveitando a conjuntura marcada pela política desenvolvimentista de JK Arturo encarna a figura do empreendedorismo. A figura de Bertinho reatualiza o empreendedorismo do imigrante ou descendente de imigrantes mas agora no contexto de consolidação de um mercado de bens culturais no Brasil. A figura do malandro que busca ganhos pessoais através da Arte não é nova no cinema brasileiro. Em seu segundo longa *Rio zona norte (1957)* Nelson pereira dos santos relata a história do compositor de samba que vende suas composições para sobreviver. Assim como os músicos paraguaios, é explorado por um malandro que tem bons contatos nas gravadoras. Entretanto, o filme de Nelson pereira representa a cultura popular para em seguida contrapô-la à cultura burguesa. O compositor em dado momento visita um amigo que é compositor Erudito; este, no momento, recebia alguns amigos em sua casa. O compositor popular é visto por esses com curiosidade e entusiasmo, como algo exótico e digno de nota. Rapidamente o encanto se esvai, e o grupo já esqueceu de sua presença ali no recinto; estão todos absorvidos, ironicamente, por intensa discussão intelectual sobre o folclore e a cultura popular na produção teatral (RAMOS, 2018, p. 25). O filme, no contexto das discussões presentes na década de 1950, busca construir uma ideia de cultura popular que se contrapõe à cultura burguesa, esta elitista e alheia à realidade do povo. No filme de Raulino essa dimensão popular ganha outra conotação: Por uma lado se vê ameaçada de desaparecer por conta da modernização capitalista e pela lógica de mercado que comanda a produção e difusão de bens culturais; por outro, é fator de resistência, está

intimamente ligada à questão da identidade.

A última sequência do bloco em que a narrativa se detém sobre a figura do empresário somente reforça a irrealidade na qual este vive. Encontra-se na praia e tem uma visão de seus antepassados italianos, acompanhado de uma trilha de ópera italiana. Existe como que um fascínio para com suas origens, uma espécie de passado idílico. Essa fratura entre a consciência do sujeito e a realidade objetiva aproxima Bertinho do garçom Ananias. A figura de Bertinho surge aqui como o vetor que irá promover a integração da cultura popular paraguaia (aqui representada pelo conjunto musical) na lógica de mercado.

Por fim, o filme nos mostra o homem negro que Rosendo conhece quando decide buscar trabalho no entulho. Descendente de escravos o homem é o último dos personagens que a narrativa busca se deter. Contudo, diferente dos dois anteriores, não nos vemos diante de seus conflitos internos e de uma identidade em crise. O homem é o único desses três personagens que trava algum contato com Rosendo; na conversa acham semelhanças, ambos vieram de zonas rurais, acostumados a trabalhar na terra suas posições atuais são fruto da mobilidade social crescente trazida pela industrialização e pela urbanização. A figura do homem, mais do que isso, traz consigo uma face intertextual. Enquanto conta histórias que aprendeu com o seu avô o filme reproduz trechos de *O tigre e a gazela*, curta de Aloysio Raulino. O curta mostra o ritmo das ruas de São Paulo, focando em moradores de rua, transeuntes, operários, passistas em um desfile carnavalesco; muitos deles negros. O narrador trazendo trechos da obra de Frantz Fanon e explorando como de costume o universo urbano consegue, através da articulação entre imagens e narração, uma dimensão fortemente política. As mazelas do passado colonialista ainda estão ali, expressas nas contradições da modernidade capitalista. Após essa primeira referência, vemos o homem pegar um livro. Sua leitura é acompanhada por nós, no que vemos se tratar de *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. A leitura é acompanhada pela reprodução de um plano do filme de Nelson Pereira dos Santos, clássico do cinema novo e que aqui surge como referência fundamental. Assim como o filme de Nelson pereira, *Noites paraguayas* retrata o drama dos retirantes. Filia-se, portanto, a mesma categoria de filme de viagem, embora partindo de uma leitura das coisas que é marcada pelas questões levantadas naquele momento. Centrado na figura de Fabiano e sua família, *Vidas Secas* é, nas palavras de Bernardet (2007) “uma dolorosa meditação sobre as possibilidades de vir a ser homem no Brasil” (p. 82). Fabiano tem de reforçar sua existência, lutar a todo momento para se afirmar enquanto gente. Suas ações restringem-se a adquirir os meios mais básicos para garantir a subsistência; sobreviver é o objetivo primordial. Diante da fome a família come o louro de estimação. *Vidas Secas* é o retrato da busca por dignidade, onde a jornada para fugir da seca surge como única alternativa

para aqueles que habitam o Brasil profundo. Ao conseguir se ocupar em um pedaço de terra, tem o trabalho espoliado pelo latifundiário. O filme é marcado pela estética realista e pela imagem popular, proposta que já habitava as teorizações nacionalistas dos anos 1950 a respeito de como deveriam ser os filmes brasileiros. Leva, contudo, tais pressupostos a outro patamar, através de um realismo radical. A escassez de diálogos e a recusa de criar uma trama baseada na ação faz com que o filme adquira uma temporalidade muito marcada, com planos longos que descrevem a relação entre o homem e o meio. A estética próxima do documentário surge como um modo de retratar o sertão em toda a sua crueza. Ao trazer o romance de Graciliano Ramos para as telas, Nelson Pereira representa a população para a qual o progresso e o desenvolvimento ainda não chegaram, ao mesmo tempo em que também aborda o problema da posse da terra. Num contexto marcado pelos debates em torno das possibilidades de desenvolvimento nacional, pelas reformas de base que aumentavam as tensões em torno da estrutura agrária do país, o filme se apresenta como representação crítica das questões que urgiam na realidade brasileira dos inícios da década de 1960. *Noites Paraguayas* estabelece um diálogo com *Vidas secas* na medida em que se debruça sobre questões profundas da realidade nacional em narrativas que descrevem um trajeto, e através desse trajeto desenham os traços de nossa formação social. Contudo, *Noites* é como a continuação desse trajeto, com a chegada na metrópole e o indivíduo imerso nas contradições da modernização; representa uma etapa posterior do processo histórico brasileiro. Podemos dizer que *Vidas* gira em torno da ausência do progresso e do desenvolvimento, enquanto *Noites* busca representar as contradições inerentes a estes. Acreditamos que o resgate intertextual operado pelo filme funciona como um acerto de contas com a tradição, uma reflexão sobre os desdobramentos do cinema brasileiro em paralelo à sociedade. Em fins dos anos 1970 e inícios dos anos 1980, a esquerda intelectual cada vez mais via-se na necessidade de reformular seus parâmetros, de se questionar sobre o engajamento radical próprio dos anos 1960. Esse movimento retrospectivo também faz parte das preocupações dos cineastas. Seguindo a delimitação cronológica proposta por Xavier (2001), esse período marcaria o final do ciclo do Cinema moderno no Brasil, que teria sua raiz nas experiências de Nelson Pereira nos anos 1950 e no Cinema novo. Também Ab'Saber (2003) compartilha dessa perspectiva, vendo no início dos anos 1980 “a última reviravolta no amplo ciclo do cinema moderno” (p. 15). O filme marca uma dupla retrospectiva, portanto: Reflete sobre o percurso do Cinema novo e busca nesse os elementos representativos que podem surgir aqui como conteúdos capazes de explicar o momento atual, os efeitos perversos da modernização. Se o *Vidas secas* de Nelson Pereira partia do romance regionalista de 1930 para tratar dos anos 1960, tendo como referência o livro, em *Noites Paraguayas* o retorno à tradição

se dá fundamentalmente a partir do filme, não sendo mais o livro uma referência (AB'SABER, op. cit., p. 43) É na tradição especificamente cinematográfica que o filme busca suas raízes, reatualizando o percurso dramático de *Vidas* na viagem de Rosendo rumo à modernidade. Esse retorno ao passado marca uma afinidade com o cinema novo, tanto na referência a um filme que se tornou marco dentro do movimento, quanto no procedimento de busca em uma certa tradição dos elementos capazes de mobilizar o presente, muito comum nos filmes cinemanovistas através do nacional-popular, como vimos anteriormente. A incorporação de *O Bandido da luz vermelha* surge como um contraponto a *Vidas secas*. O filme de Sganzerla segue um ritmo caótico e utiliza a colagem como forma de incorporar múltiplas referências extraídas da cultura urbana massificada, representando a metrópole como espaço fragmentado e anárquico. A fragmentação narrativa que o filme assume é, em última instância, a própria desordem presente na conjuntura brasileira, o desespero frente a impotência, de modo que

O bandido ataca os olhos do espectador como um bandido mesmo [...] intencionalmente fragmentado, caótico e de mau gosto, ele aparece como um derrotado que assume sua impotência e sua incapacidade de se transformar, e se desdobra em desordem e grosseria (AVELLAR, 1986, p. 86)

A estética d'*O bandido* torna-se o complemento necessário para representar a modernidade capitalista em toda a sua dimensão de multiplicidade, reverberando no próprio descentramento da narrativa que ocorre com a chegada na cidade. Como se o olhar proposto pelo filme, deslumbrado com a metrópole, se perdesse da figura do protagonista e buscasse explorar uma série de figuras urbanas inusitadas, representação do fascínio exercido pela cidade e pela vida moderna. O *Bandido* demonstra algumas semelhanças com o cinema novo, principalmente pelo fato de tentar representar o Brasil, sua política e sua história, através de alegorias. Contudo, não existem os dilemas existenciais centrados na aceitação ou recusa pelo engajamento, próprio dos filmes do cinema novo no pós-golpe. A incorporação do brega, o deboche e o avacalho, marcam a tônica do filme, resumido na icônica fala do personagem do bandido que viraria símbolo da radicalidade do cinema marginal: “Quando a gente não pode fazer nada, a gente avacalha... avacalha e se esculhamba” (RAMOS, 2018, p. 181). No auge da repressão se optava por uma estética agressiva e mal-comportada, diante da impossibilidade de mudar algo. Se o humor e o deboche talvez sejam a marca mais saliente que vemos na influência d'*O bandido* em *Noites Paraguanas*, ele se expressa sobretudo nas passagens de humor e delírio dos personagens do Garçom e do empresário. O filme não se propõe a uma análise sóbria de ambos, uma análise fundada em argumentos de ordem sociológica. Expressa suas contradições justamente através do humor e do brega que marcaram a estética marginal.

Após a análise da segunda estrutura que compõe o filme, retomemos as questões que se

mostraram os eixos da obra aqui descrita. Inicialmente, o Trabalho. O imigrante estrangeiro, o migrante rural e o negro urbano foram os tipos sociais que protagonizaram o processo de urbanização, suprimindo a demanda de força de trabalho. Os imigrantes estrangeiros já estavam estabelecidos desde algumas gerações em São Paulo, centro do processo de industrialização. Alguns poucos conseguiram constituir-se em empresários bem sucedidos. Parcela expressiva desses grupos firmaram-se no pequeno comércio, havendo muitos profissionais autônomos e outros com ocupações na indústria. Em relação aos outros dois tipos sociais (o migrante e o negro) o imigrante estrangeiro levou certa vantagem na competição por posições sociais que a industrialização e a urbanização criaram. A abolição manteve as populações negras em posição de subalternidade, de modo que as marcas da escravidão continuaram a ser grandes entraves à ascensão social. Os migrantes rurais, por sua vez, ocupam em sua maioria postos de baixa e média qualificação, com pouquíssimos chegando a ser profissionais liberais ou mesmo empresários (MELLO; NOVAIS, op. cit.). *Noites* elege estes três tipos sociais para traçar um painel da sociedade urbano-industrial brasileira. Bertinho, descendente de imigrantes, ocupa a posição social mais elevada, fazendo parte de um pequeno empresariado. Representa um espírito empreender que vê na ascensão social um horizonte que deve ser seguido, pautado pela individualidade. Em posição subalterna encontra-se o migrante nordestino, que trabalha como garçom. Por fim temos o homem negro, que trabalha em um entulho, representado aqui na posição mais precarizada de trabalho. Diferentemente de Rosendo, já ocupam uma posição no esquema da sociedade urbana. Encontram-se, portanto, em um estágio avançado, não sendo a tentativa de inserção a problemática, mas sim as consequências desta. Seu trabalho, portanto, já foi absorvido pela esfera do mercado. No caso do migrante e do homem negro o trabalho é basicamente explorado, revela as perversas condições aos quais são submetidos aqueles que se dispõem a aventurar-se pelo cenário urbano capitalista. Bertinho ocupa posição distinta em relação aos outros dois, é empresário. Assume também um papel diferente na narrativa, sendo o responsável por empresariar o conjunto de música paraguaia. Além de ocupar um posto de trabalho distinto dos outros dois, é a partir dele que as categorias de *Mercado* e *Cultura* são articuladas de modo mais explícito, assumindo aqui a face de um Mercado de bens simbólicos. Novamente emerge uma dimensão não-visível, usando na figura do empresário a representação da política cultural do regime. Após 1974 muitos cineastas ensaiam uma proximidade maior com as políticas culturais do Estado, especialmente pela gestão de Roberto Farias na Embrafilme. Gustavo Dahl, cineasta do núcleo do Cinema novo, publica em 1977 um texto intitulado “mercado é cultura”, que se torna muito significativo sobre as posições que assumiam cineastas ligados a uma tradição crítica e de esquerda naquele momento em que Indústria do

cinema prosperava sob a política da Embrafilme. No texto, se desenvolve a ideia do cinema enquanto afirmação da identidade nacional, “o povo quer se ver nas telas”. O mercado surge como o meio que torna isso possível, o espaço que promove o encontro do público com o filme, de modo que “desenvolver a indústria do cinema brasileiro corresponderia a reafirmar a cultura do povo, pois o público, ao ver os filmes, ‘reencontraria’ a sua identidade nacional” (ORTIZ; AUTRAN, op. cit., p. 223). Ao representar o mercado da cultura na figura de um produtor de conduta duvidosa e dos artistas que com sua Arte sobrevivem no limite do possível, o filme se coloca em uma posição crítica e ao mesmo tempo irônica em relação à adesão indiscriminada da lógica da indústria cultural.

Por fim temos a questão da identidade e o modo pelo qual ela surge a partir dos três personagens. Se o traço mais evidente que os une é o fato de serem as figuras a partir das quais se buscou representar a sociedade urbana brasileira numa espécie de painel, os traços que poderiam convergir em uma suposta identidade nacional são nebulosos. Assim como a narrativa do filme se fragmenta com a chegada na cidade, essa identidade é também representada a partir dessa noção de fragmentação, heterogeneidade, que por sua vez afirma a individualidade em detrimento de uma coletividade unida por um traço identitário. Como nos fala Ortiz (1986) a questão da identidade esteve sempre muito ligada a uma reinterpretação por parte de determinado grupo social sobre o que seria o Popular. Construção simbólica, sempre carregou consigo um sentido político, um determinado projeto, um caminho sobre o qual deveria seguir a nação. O problema que se coloca em relação a isso no filme é justamente o da impossibilidade de construir essa identidade nacional, e, portanto, a impossibilidade de construir naquele momento de incertezas um real projeto de nação, uma alternativa concreta.

A identidade nacional é representada no filme ou como fragmentação, estilhaçamento; ou na figura do nacionalismo vazio e delirante do turista brasileiro do início do filme. Como demonstra Ridenti (2008), na passagem dos anos 1970 para os anos 1980 ficava patente a necessidade da esquerda de redefinir seus parâmetros e seus objetivos. Surgiam tentativas no sentido de reafirmar valores como a individualidade, os movimentos populares espontâneos e desvinculados do estado, instituições ou partidos; além de questões cotidianas específicas, ligadas a direitos de cidadania e defesa das minorias. Era uma recusa aos projetos totalizantes, dirigidos a sociedade de uma perspectiva de mudança geral das estruturas. A crise dos grandes projetos dirigia os intelectuais para a realidade imediata. Porém, o outro lado da moeda seria o triunfo de uma concepção liberal de indivíduo e sociedade. Aqui, o intelectual desprovido de grandes compromissos sociais afirmaria sua individualidade no sentido de se dedicar a sua carreira e se afirmar enquanto intelectual competitivo no mercado de ideias, o *scholar*

contemporâneo. (p. 157-159)

A inexistência de um projeto ativo e mobilizador é, em última instância, a desarticulação dos indivíduos com o meio social, nos termos de uma sociedade atomizada. Essa desarticulação aqui é representada pelas subjetividades afloradas tanto do personagem do Garçom quanto do Empresário, onde o delírio puramente subjetivo se confunde com a realidade. A fantasia é a reclusão na própria individualidade, a ausência de um princípio articulador com o meio social que possa gerar alguma mudança, alguma postura crítica diante do processo histórico social.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho creio ter sido possível demonstrar o modo pelo qual o cinema se constitui ferramenta relevante para compreender a dinâmica de representações que mobiliza o imaginário das sociedades modernas, através de um diálogo incessante com a tradição (cultural e, sobretudo, cinematográfica) e com a conjuntura. O modo pelo qual tais representações se definem a partir de critérios específicos e intrínsecos a organização social no interior da qual são engendradas, nos possibilitou definir as possíveis articulações entre o filme e o contexto, sendo o conceito desenvolvido por Chartier uma chave para se compreender esse processo de construção das representações no filme. Igualmente, a noção da dimensão não-visível do filme desenvolvida por Marc Ferro nos permitiu notar como o filme trabalhou com questões muito próximas aos dilemas vividos por cineastas e intelectuais da época. O recorte social proposto por Sorlin nos possibilitou vislumbrar a estrutura interna do filme como portadora de uma certa visão a respeito da sociedade brasileira, seus atores, espaços e o processo de sua formação através de um recorte que privilegia as categorias de trabalho, identidade, cultura, mercado; termos essenciais para se compreender o processo socio-histórico.

Foi possível identificar em uma tradição cinematográfica fortemente politizada e de esquerda o substrato de esquemas e representações os quais *Noites paraguayas* buscou de certo modo prestar contas. Sua raiz se encontra no cinema que surge nos anos 1950 através de *Rio 40 graus*, passa pelo cinema novo e por seu desdobramento radical no Cinema Marginal. É nessa tradição que o filme busca suas referências, seus esquemas representativos. Porém, longe de se restringir somente ao campo cinematográfico, este serve como o material para se pensar questões mais amplas que dizem respeito à própria conformação da sociedade brasileira e seus dilemas, um país que do pós segunda guerra até início dos anos 1980 havia mudando substancialmente, dado seus passos rumo à modernidade. A ideia do “país do futuro” é gradativamente deixada de lado na medida em que se tornam evidentes os efeitos perversos assumidos pelo desenvolvimento capitalista. O cinema caminhou lado a lado com esse processo de mudança das estruturas sociais brasileiras, serviu como espécie de cronista, produzindo suas representações sempre como resposta às consequências da modernidade. Ao mesmo tempo, não perdeu sua função essencialmente ligada à imaginação, à fruição estética e à experiência marcante que temos diante de um filme que nos comove ao seu modo. O caráter fortemente intertextual dessas representações nos revelou a importância de se entender como o objeto-filme

se articula de modo íntimo com a dinâmica cultural e as convenções cinematográficas presentes ao seu entorno. Se o filme se volta para a realidade para buscar os elementos que deseja retratar, volta-se com não menos ímpeto para outros filmes, para outras possibilidades de olhar anteriormente desenvolvidas.

A noção da dimensão *Não-visível* que o filme carrega consigo nos permitiu identificar que o filme trabalhou com uma série de questões que extrapolavam o universo retratado pela narrativa, relacionados ao campo cultural e cinematográfico e, portanto, comuns ao universo do cineasta. As dificuldades e incertezas relacionadas à identidade nacional sob o signo da modernização selvagem que pairavam diante daqueles que ao seu modo pretendiam pensar o Brasil ou representá-lo, transparecem no caráter complexo que o filme trabalhou com essas questões, ao passo que alguns personagens (os músicos paraguaios, por exemplo) traziam consigo motivações e dilemas muito próprios ao universo dos cineastas e intelectuais brasileiros da época, de modo que a dimensão *não-visível* surge aqui como uma série de infiltrações do campo extra fílmico no interior da estrutura do filme aqui analisado.

As escolhas feitas pela narrativa no que diz respeito aos caracteres sociais dos personagens retratados, quando observadas devidamente e relacionadas com informações a respeito da formação e complexificação da sociedade brasileira no interior de processos tais como a industrialização, urbanização, substituição de estruturas tradicionais de vida por padrões subordinados à dinâmica do capitalismo periférico, nos revelam como o filme ao seu modo traduz um universo sob a ótica de uma determinada forma de organização e gestão da vida coletiva. O recorte através do trabalho utilizado para representar figuras do povo brasileiro nos permite concluir o viés pretendido pelo filme, ao mesmo tempo em que se configuram retrato precioso da sociedade brasileira, excedendo as puras determinações sociológicas e dando espaço para uma dimensão fortemente imaginativa, incursões subjetivas pautadas pelo delírio e pelo sonho diante de uma realidade que não se consegue modificar. Reside aí uma tensão entre uma definição sociológica das personagens e os elementos subjetivos que a todo momento dão as situações um tom descolado da realidade social. É justamente esse tensionamento entre os dois polos que gera as identidades estilhaçadas, a fragmentação que em última instância descreve a crise das representações totalizantes que intentam atingir uma ampla abrangência.

Ademais, o processo que envolveu a produção deste trabalho foi muito construtivo, mostrando a complexidade que uma obra cinematográfica pode assumir diante do mundo que busca representar. Ao assistir um filme sucessivas vezes como foi necessário para a elaboração deste trabalho, percebemos o quão parciais foram as nossas análises, o quanto tocaram somente nos pontos que melhor serviam aos propósitos da pesquisa. Foram sendo revelados nesse

processo uma série de perspectivas que somente confirmam o fato de um filme carregar consigo múltiplas implicações, inúmeras tensões de ordem representativa das quais somos incapazes de tratar em sua completude, pois excederiam o foco da pesquisa. De fato, um filme permite inúmeras aproximações, estabelece infindáveis pontos de aderência com a realidade ao seu entorno, sendo esta sua característica mais rica, o valor que assume para o historiador que, de um modo atento, pode extrair desse filme vastas reflexões, de acordo com seus objetivos específicos. Espero ter sido possível captar com algum sucesso um dos tantos olhares que o filme aqui permite, ter podido vislumbrar de algum modo sua historicidade.

REFERÊNCIAS

FONTE UTILIZADA

NOITES PARAGUAYAS. Dir: Aloysio Raulino, Brasil, 1982. 90 min.

Descrição: Filme Sonoro / longa metragem / ficção. 35 mm, Cor.

LIVROS, ARTIGOS, TESES:

ABREU, Nuno César. **Boca do lixo: Cinema e classes populares**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Unicamp. Campinas, 2002

AB'SABER, Tales A.M. **A imagem fria: Cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 1980**. São Paulo: Ateliê editorial, 2003

AUMONT, Jacques. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995

AVELLAR, José Carlos. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986

BARROS, José D'Assunção. **Cinema e História: entre expressões e representações**. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008

BERNARDET, Jean Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985

_____. **Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Cia das letras, 2007

CARVALHO, Maria do Socorro. **Cinema Novo Brasileiro**. In: MASCARELLO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006

CHARTIER, Roger. **O mundo como representação**. *Estudos avançados*, São Paulo, Vol. 5 n. 11, 1991

_____. **A história cultural entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 2002

DOMINGUES, José Mauricio. **A dialética da modernização conservadora e a nova história do Brasil**. *Revista Dados*, Rio de Janeiro, n. 3, 2002

FABRIS, Mariarosaria. **Neo-realismo italiano**. In: MASCARELLO, Fernando (org). História do cinema mundial. Campinas: Papyrus, 2006

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992

GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica. (As ideias do “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)**. São Paulo: Brasiliense, 1983

JAMESON, Fredric. **Marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995

KORNIS, Mônica. **História e cinema: um debate metodológico**. *Estudos históricos*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 237-250, jul. 1992

LAGNY, Michele. **O cinema como fonte de história**. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto (org). *Cinematógrafo: Um olhar sobre a história*. Salvador: EDUFBA; São Paulo: UNESP, 2009

LAPERLA, P. V. **Visões e construções sobre Povo e Raça no campo cinematográfico brasileiro dos anos 1950: As teses de Solano Trindade e Nelson Pereira dos Santos**. *Significação: Revista de cultura audiovisual*. São Paulo, v. 42 n. 43, p. 57-73, 2015

LEME, Caroline Gomes. **Enquanto isso, em São Paulo...: à l'époque do cinema novo, um cinema paulista no “entre-lugar”**. Tese (Doutorado em sociologia) – Instituto de filosofia e ciências humanas, Unicamp. Campinas, 2016

MALAFAIA, Wolney Vianna. **O mal-estar na modernidade: o Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984)**. In: NÓVOA, Jorge; BARROS, José D'Assunção (Org.). *Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando Antonio. **Capitalismo tardio e sociabilidade moderna**. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998

MORETTIN, Eduardo Victorio. **O cinema com fonte histórica na obra de Marc Ferro**. *História: Questões & Debates*, v. 38, n. 1, jun. 2003

MOTA, Carlos Guilherme. **História de um silêncio: a guerra contra o Paraguai (1864-1870) 130 anos depois.** *Estudos avançados*, São Paulo, v. 9, n. 24, 1995

OLIVEIRA, Rita Alves. **Bienal de São Paulo: Impacto na cultura brasileira.** São Paulo, *São Paulo em perspectiva*, vol. 15, n. 3, Jul/Set 2001

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural.** São Paulo: Brasiliense, 1995

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional.** São Paulo: Brasiliense, 1986

ORTIZ, José Mario; AUTRAN, Arthur. **O cinema brasileiro das décadas de 1970 e 1980.** In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro.* São Paulo: Edições Sesc, 2018

PERLATTO, Fernando. **Interpretando a modernização conservadora: A imaginação sociológica brasileira em tempos difíceis.** Rio de Janeiro, *Revista estudos políticos*, vol. 5, n.10, 2014

PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. **O milagre brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de Renda (1968-1973).** In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org). *O Brasil Republicano – O tempo da ditadura: Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.* Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70.** Rio de Janeiro: Paz e terra, 1983

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos.** Bauru, SP: EDUSC, 2002

RAMOS, Fernão Pessoa. **A ascensão do novo jovem cinema.** In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro.* São Paulo: Edições S-esc, 2018

_____. **Cinema novo/Cinema marginal, entre curtição e exasperação.** In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. *Nova história do cinema brasileiro.* São Paulo: Edições sesc, 2018

RIDENTI, Marcelo. **Cultura e política: Os anos 1960-1970 e sua herança.** In: FERREIRA,

Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (Org). O Brasil Republicano – O tempo da ditadura: Regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007

SANTIAGO Jr, Francisco das Chagas Fernandes. **Cinema e histogriografia: Trajetória de um objeto historiográfico**. *História da historiografia*, Ouro Preto, n. 8, Abril, 2012

SCHVARZMAN, Sheila. **História e historiografia do cinema brasileiro: objetos do historiador**. *Cadernos de ciências humanas – especiarias*. v. 10, n.17, jan./jun., 2007

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**. México: Fondo de cultura económica, 1985

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e terra, 2001

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

LISTA DE FILMES (em ordem de citação)

VIRAMUNDO. Dir.: Geraldo Sarno. Brasil, 1965. 40 min

JARDIM NOVA BAHIA. Dir.: Aloysio Raulino. Brasil, 1971. 15 min

LACRIMOSA. Dir: Aloysio Raulino, Brasil, 1970. 12 min

ARRASTA A BANDEIRA COLORIDA. Dir.: Aloysio Raulino. Brasil, 1970. 11 min

TEREMOS INFÂNCIA. Dir.: Aloysio Raulino. Brasil, 1974. 13 min

O TIGRE E A GAZELA. Dir.: Aloysio Raulino. Brasil, 1976. 14 min

PORTO DE SANTOS. Dir.: Aloysio Raulino. Brasil, 1978. 19 min

BYE BYE BRASIL. Dir.: Cacá Diegues. Brasil, 1979. 110 min

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Dir.: Glauber Rocha. Brasil, 1964. 118 min

TERRA EM TRANSE. Dir.: Glauber Rocha. Brasil, 1967. 107 min

O DESAFIO. Dir.: Paulo Cesar Saraceni. Brasil, 1965. 100 min

O BRAVO GUERREIRO. Dir.: Gustavo Dahl. Brasil, 1968. 77 min

SÃO PAULO S/A. Dir.: Luiz Sérgio Person. Brasil, 1965. 111 min

RIO 40 GRAUS. Dir.: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1955. 90 min

FAVELA DOS MEUS AMORES. Dir.: Humberto Mauro. Brasil, 1935

MOLEQUE TIÃO. Dir.: José Carlos Burle. Brasil, 1943. 78 min
GANGA ZUMBA. Dir.: Cacá Diegues. Brasil, 1964. 110 min
VIDAS SECAS. Dir.: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1963. 103 min
OS FUZIS. Dir.: Ruy Guerra. Brasil, 1963. 80 min
O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Dir.: Glauber Rocha.
Brasil, 1969. 95 min
MACUNAÍMA. Dir.: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1969. 108 min
OS HERDEIROS. Dir.: Cacá Diegues. Brasil, 1969. 95 min
OS DEUSES E OS MORTOS. Dir.: Ruy Guerra. Brasil, 1970. 100 min
BRASIL ANOS 2000. Dir.: Walter Lima Jr. Brasil, 1970. 95 min
O BANDIDO DA LUZ VERMELHA. Dir.: Rogério Sganzerla. Brasil, 1968. 92 min
COMO ERA GOSTOSO MEU FRANCÊS. Dir.: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1971. 79
min
OS INCONFIDENTES. Dir.: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil, 1972. 82 min
SÃO BERNARDO. Dir.: Leon Hirszman. Brasil, 1972. 114 min
O AMULETO DE OGUM. Dir.: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1974. 112 min
XICA DA SILVA. Dir.: Cacá Diegues. Brasil, 1976. 114 min
TENDA DOS MILAGRES. Dir.: Nelson Pereira dos Santos. Brasil, 1977. 148 min
O GUARANI. Dir.: Fauzi Mansur. Brasil, 1979. 135 min
LUCÍOLA. Dir.: Alfredo Sternheim. Brasil, 1975. 100 min
IRACEMA, A VIRGEM DOS LÁBIOS DE MEL. Dir.: Carlos Coimbra. Brasil, 1979. 98 min

