



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

## **A Recepção de *Terra em transe*: ontem e hoje**

Laikui Cardoso Lins

Feira de Santana – BA  
2009



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
Departamento de Letras e Artes



**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL**

## **A Recepção de *Terra em transe*: ontem e hoje**

Laikui Cardoso Lins

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, tendo como Orientador o Professor Doutor Francisco Ferreira de Lima, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura.

Feira de Santana – BA  
2009

**Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado**

Lins, Laikui Cardoso

L731r      A recepção de *Terra em transe*: ontem e hoje/ Laikui Cardoso  
Lins. – Feira de Santana, 2009.

157f.

Orientador: Francisco Ferreira de Lima

Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação em  
Literatura e Diversidade Cultural. Universidade Estadual de Feira de  
Santana, 2009.

1.Cinema. 2.Cinema Novo. 3.Recepção cinematográfica.  
4.Rocha, Glauber – Crítica e interpretação. I.Lima, Francisco  
Ferreira de. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III.  
Título.

CDU: 791.43.073



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA  
Departamento de Letras e Artes



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

## **A Recepção de *Terra em transe*: ontem e hoje**

Laikui Cardoso Lins

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural,  
avaliada e aprovada por

---

Prof. Doutor Francisco Ferreira de Lima - UEFS

---

Prof. Doutor Mohamed Bamba - UFBA

---

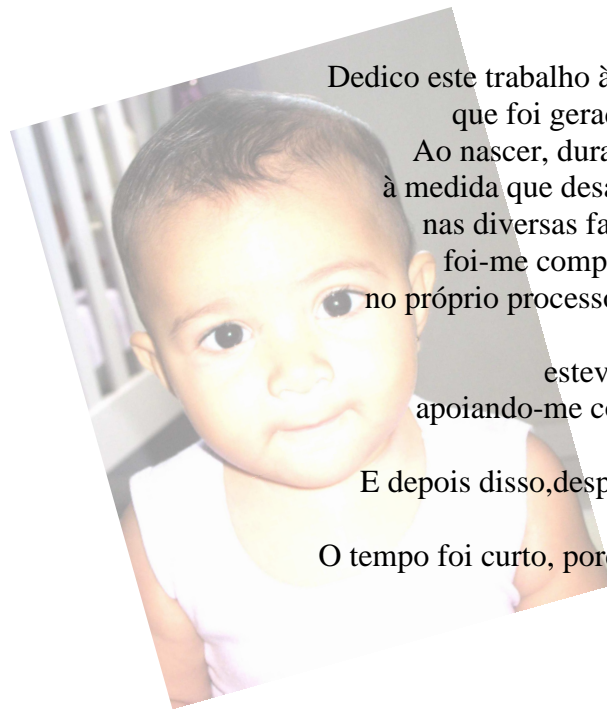
Prof. Doutor Cláudio Cledson Novaes - UEFS

Em 31/08/2009

Feira de Santana,

Agosto de 2009.

## Dedicatória



Dedico este trabalho à minha filha, *Sophia Helena*,  
que foi gerada enquanto ele se constituía.  
Ao nascer, durante seus onze meses de vida,  
à medida que desabrochava tal qual uma florzinha  
nas diversas fases do desenvolvimento infantil,  
foi-me companhia constante nas leituras e  
no próprio processo de escrita desta dissertação.  
No final, quando da defesa,  
estive ao meu lado mais uma vez,  
apoiando-me com a sua inocência angelical,  
num dia tão importante.  
E depois disso, despediu-se de mim para sempre,  
indo morar com as estrelas.  
O tempo foi curto, porém intenso para nós duas (...)  
Te amo muito, filha!

## **Agradecimentos**

Agradeço, em primeiro lugar, ao Professor Francisco Lima, orientador deste trabalho, que aceitou prontamente o convite para me orientar, tendo acompanhado todo o processo e as demandas que foram surgindo ao longo do percurso, dispensando-me, em cada momento, confiança e solicitude, sempre com a tranqüilidade e generosidade que lhe são características.

Agradeço aos Professores Mohamed Bamba e Cláudio Novaes pelas indicações de leituras e também pela forma criteriosa com que leram o meu texto mais tarde, na ocasião em que se fizeram membros da Banca Examinadora. Isso fez com que seus comentários e contribuições fossem ainda mais profícuos do que o habitual e repercutiu, sobremaneira, na versão final deste estudo.

À Fapesb – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, pela bolsa concedida, que permitiu a consolidação e finalização deste trabalho, sem a qual não se faria possível.

Aos sujeitos participantes desta pesquisa, que voluntariamente aceitaram se deixar investigar, colaborando sempre, cada um a seu modo, para a captação das análises.

Ao Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da UEFS, às secretárias e auxiliares, pelo carinho com que desempenham o seu trabalho.

Aos amigos do Mestrado, especialmente a turma 2007.1, pela amizade sincera e pela parceria construídas em meio a essa longa jornada.

À minha família, pelo entusiasmo, compreensão e apoio.

À Scarlett e Sophia, minhas pérolas, que nos momentos mais difíceis, reanimavam-me com o seu sorriso.

Obrigada a todos.

*Na cena do texto não há ribalta:  
não existe por trás do texto ninguém  
ativo (o escritor) e diante dele ninguém  
passivo (o leitor); Não há um  
sujeito e um objeto.*

Roland Barthes, 1973.

## Resumo

*Terra em transe* (1967), filme representativo do Cinema Novo e dirigido pelo cineasta baiano Glauber Rocha, é a película que serve de percurso para investigar o processo interativo próprio à relação estabelecida entre o espectador no contato com a obra fílmica. A partir de duas abordagens fundamentais: o estudo bibliográfico e a pesquisa etnográfica, este texto busca evidenciar o espectador em fases distintas no contato com o referido filme. A primeira põe em discussão o contexto sócio-histórico-político em que o filme foi produzido e lançado tanto no Brasil como internacionalmente. Questões como o projeto político-estético do Cinema Novo, a censura e a repercussão do filme na década de 1960, constituem-se como uma das fases que se busca evidenciar. A segunda leva em consideração o espectador atual e como ele interage com o filme nos dias de hoje, 4 décadas depois de lançado. Para tanto, a pesquisa empírica e a metodologia de grupos focais é que dão base para entender como um filme tantos anos longe dos espectadores de hoje pode ser compreendido na atualidade. Os Estudos Culturais e teoria da espectadorialidade cinematográfica servem, assim, como lastro teórico no empreendimento desta tarefa, que essencialmente busca contribuir para a ampliação do olhar incidido sobre os estudos em cinema no Brasil, os quais historicamente vêm privilegiando o movimento cinemanovista.

Palavras-chave: Cinema, Cinema Novo, espectadorialidade cinematográfica.



## Resumen

*Terra em transe* (1967), película representativa del *Cinema Novo*, dirigida por el cineasta bahiano Glauber Rocha, es la obra que sirve de percurso para investigar el proceso interactivo propio a la relación establecida entre el espectador en el contacto con la obra fílmica. A partir de dos abordajes fundamentales, el estudio bibliográfico y la investigación etnográfica, este texto busca evidenciar el espectador en fases distintas del contacto con dicha película. La primera discute el contexto socio-histórico-político en el que se produjo la obra, en Brasil y en el exterior. Cuestiones como el proyecto político-estético del *Cinema Novo*, la censura y la repercusión de la obra en la década de los 1960 constituyen una de las fases que se busca evidenciar. La segunda lleva en consideración al espectador contemporáneo y como éste interacciona con la película en tiempos actuales, 4 décadas después de su lanzamiento. Para tanto, la investigación empírica y la metodología de grupos focales embasarán este entendimiento. Los Estudios Culturais y la Teoría de la Espectatorialidad Cinematográfica sirven como soporte teórico en el emprendimiento de la tarea, buscando contribuir esencialmente a la ampliación de los puntos de vista sobre los estudios cinematográficos desarrollados en Brasil, los cuales han privilegiado a lo largo de la historia el movimiento *cinemanovista*.

Palabras clave: Cine, *Cinema Novo*, espectatorialidad cinematográfica.

## Résumé

*Terra em transe* (1967), film emblématique du Cinema Novo et réalisé par le cinéaste de Bahia Glauber Rocha, est l'objet qui balisera le parcours de cette recherche sur le processus interactif propre au rapport entre le spectateur et l'oeuvre filmique. A partir de deux approches fondamentales : l'étude bibliographique et la recherche ethnographique, ce texte cherche à mettre en évidence le spectateur dans diverses phases de son rapport au film déjà cité. La première porte sur le contexte socio-historique et politique dans lequel le film est produit et lancé aussi bien au Brésil qu'au plan international. Des questions comme le projet politico-esthétique du Cinema Novo, la censure et la répercution du film au cours de la décennie de 1960, constituent une des phases que l'on cherche à mettre en exergue. La deuxième approche prend en compte le spectateur actuel et la manière dont il entre en interaction avec le film aux jours d'aujourd'hui, c'est à dire 4 décennies après son lancement. Pour cela, la recherche empirique et la méthodologie du focus groupes permettront de mieux saisir la manière dont un film, réalisé il y a plusieurs années, peut être compris par les spectateurs dans un contexte actuel. Les Études Culturelles et la théorie du fait spectaculaire au cinéma serviront ainsi de cadre théorique dans la réalisation d'une telle tâche, qui cherche essentiellement à contribuer à l'ouverture du regard porté jusqu'ici sur les études du cinéma au Brésil, qui, historiquement, privilégient le mouvement « cinemanovista ».

Mots-clé: Cinema, Cinema Novo, le fait Spectaculaire au cinéma

## Sumário

<b>Introdução.....</b>	<b>12</b>
<b>1 Literatura, Cinema e Cultura de Massa: relações ambíguas.....</b>	<b>17</b>
<b>1.1 O Cinema e os seus Públicos.....</b>	<b>25</b>
<b>1.2 Os Estudos de Recepção Cinematográfica: um novo campo? .....</b>	<b>32</b>
1.2.1 O contexto .....	32
1.2.2 Os Estudos Culturais e a cultura .....	33
1.2.3 Cultura, linguagem e recepção.....	35
1.2.4 Os Estudos Culturais e o espectador .....	37
1.2.5 A pesquisa brasileira .....	42
<b>2 Cinema Novo &amp; Recepção .....</b>	<b>47</b>
<b>2.1 O Projeto do Cinema Novo no Brasil.....</b>	<b>53</b>
<b>2.2 O Cinema Novo e o seu Público ou, Que Público para o Cinema Novo?</b> <b>.....</b>	<b>68</b>
<b>3 <i>Terra em transe</i> Ontem e Hoje.....</b>	<b>82</b>
<b>3.1 <i>Terra em transe</i> na crítica especializada .....</b>	<b>91</b>
<b>3.2 40 anos depois: o espectador de <i>Terra em transe</i>.....</b>	<b>100</b>
<b>Considerações finais .....</b>	<b>121</b>
<b>Filmografia .....</b>	<b>125</b>
<b>Ficha técnica.....</b>	<b>126</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>128</b>
<b>Referências bibliográficas.....</b>	<b>153</b>

## Introdução

*Não anuncio cantos de paz.  
Nem me interessam as flores do estilo.  
Como por dia mil notícias amargas  
que definem o mundo em que vivo.*

(Paulo Martins)<sup>1</sup>

A epígrafe acima resume bem o espírito inquietante do movimento artístico que lhe deu vida. O Cinema Novo, enquanto movimento cultural, renunciou a formas perfeitas na circunscrição de sua arte em nossa realidade. Preferindo o feio, o marginal, o alternativo, buscou ressignificar as *mil notícias amargas que definiam seu mundo* em algo positivo, transformador, capaz de mudar a realidade objetiva, através do choque da arte.

E foi isso que nos chamou a atenção nesse movimento cultural: a sua essência inquietante e profundamente ligada ao social.

Pelos idos dos anos de 1999, durante a graduação em Letras Vernáculas, a participação numa Jornada Universitária nos colocou diante do Cinema Novo. Através de um mini-curso sobre cinema, que nos apresentava e discutia o filme *Barravento* (1961), pudemos ter contato com o Cinema Novo, movimento cultural brasileiro, suas propostas enquanto manifestação artístico-estética e um de seus principais representantes, Glauber Rocha. Foi assim, no contato inesperado e ainda com o olhar singelo da quase adolescência, que tivemos contato com essa densa proposta cultural a vincular arte e realidade. Isso foi o suficiente para germinar um interesse cada vez mais vivo e detido no Cinema Novo, algo que foi sendo maturado até chegar aqui.

Após esse primeiro contato, ainda na graduação, tivemos a oportunidade de desenvolver um estudo monográfico, como requisito de aprovação numa das disciplinas da grade curricular do curso de Letras, era Cultura Brasileira. Na ocasião, essa era a única exigência, desenvolver um estudo monográfico, a temática a ser escolhida era livre, bastava atermo-nos a um aspecto da cultura brasileira, qualquer que fosse, escolher o objeto e empreender o estudo. Não houve hesitação, o Cinema Novo, rapidamente, transformou-se no foco da pesquisa, mas era preciso pensar: o que seria pesquisado? qual *corpus* trabalhar? focando a análise em qual aspecto? com que objetivos? o que justificava a execução do trabalho? eram questões de natureza metodológica que uma estudante de graduação do segundo semestre ainda não estava

---

<sup>1</sup> *Terra em Transe* (1967). Glauber Rocha. Salvador: Remasterização - Paloma Produções, 2006.

pronta para resolver. Mas, deixando de lado o rescaldo metodológico que seguramente constatou-se no final do trabalho, na época, optamos pela análise dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), ambos de Glauber Rocha. Essa experiência inicial serviu, então para estabelecer uma maior aproximação com a *sétima arte*. Dali em diante, as leituras feitas solitariamente e de modo autodidata, já que o curso em que graduávamo-nos era de Letras e não de Cinema, foram lastreando o gosto e alimentado as certezas de que era o cinema que faria parte dos estudos empreendidos quando chegasse a hora da pós-graduação, no futuro.

Ao término da graduação, em 2006, muito tempo se havia passado entre o primeiro interesse pelo cinema e os caminhos trilhados até chegar à formatura. Nesse ínterim – entre o primeiro contato, em 1999 até a formatura, em 2006 - muitas escolhas, que na maioria das vezes não incluía o trabalho com o cinema, por conta das circunstâncias, se fizeram imperiosas, mas o desejo permanecia ali, guardado, esperando a melhor hora para se desenvolver com toda força.

Era então chegada a hora de ingressar na pós-graduação, e os estudos feitos sobre a *sétima arte*, encontrariam finalmente lugar nessa nova etapa acadêmica. Resolvemos prestar seleção para o mestrado do Programa de Pós-graduação em Literatura e Diversidade Cultural, da Universidade Estadual de Feira de Santana, na ocasião, o projeto inscrito na linha de pesquisa '*Poéticas e Narrativas Modernas e Contemporâneas*' intitulava-se *Terra em transe: a construção do sujeito, do discurso e da identidade*, e objetivava investigar conceitos da contemporaneidade, como os que figuram no título do projeto, quais sejam, 'sujeito', 'discurso' e 'identidade', na estrutura narrativa do filme *Terra em transe*.

Entretanto, no decorrer da pesquisa, ao passo em que íamos levantando nosso referencial bibliográfico e cotejando teorias, deparamo-nos com as teorias da recepção, compreendidas enquanto desdobramentos e reorientações da teoria dos efeitos (1940) e da estética da recepção (1960), que lastreadas pelas contribuições dos Estudos Culturais, atribuíram novos sentidos e funções à instância *receptor*.

Considerando o contexto político-social em que o filme *Terra em transe* emergiu, em 1967 - em plena ditadura militar, censura e cerceamento dos direitos civis dos cidadãos e também as compreensões – ou falta dela – que se constituíram em torno do filme - pensamos no papel desempenhado pelo receptor dos filmes do Cinema Novo, na década de 60. Somado a isso, a proposta levada a cabo por Paloma Rocha, filha de Glauber Rocha, em 2004/2005, de remasterização da obra completa de Glauber, numa tentativa de preservação do patrimônio cultural que são os filmes do Cinema Novo e de promoção do contato das novas gerações com

os filmes desse movimento cultural, nos chamou a atenção o desenvolvimento da pesquisa de recepção.

Consultando textos, análises, entrevistas, enfim, materiais diversos sobre o lançamento de *Terra em transe*, é fácil perceber que o filme foi considerado hermético, difícil, confuso, por aqueles que o assistiram, tanto é que suscitou muitos debates e discussões, gerando múltiplas interpretações acerca de seu conteúdo, naquela ocasião. A pergunta então se fazia premente: Será que a audiência a esse filme, hoje, geraria essa mesma impressão, ou se faria diferente?

A reflexão de Jackie Stacey ilustra bem essa inquietação. Ela questiona:

Os filmes podem ser entendidos fora de seu contexto de produção industrial? [...] Quais os problemas levantados por uma leitura [...] de um filme dos anos 40 na década de 90? De que diferentes maneiras um texto fílmico pode ser lido em diferentes contextos nacionais ou históricos?<sup>2</sup>

Esse foi o ponto de sedução para que uma reorientação quanto às propostas e os objetivos empregados no projeto fosse empreendida. Passaríamos então a uma nova composição, dessa vez intitulada *A Recepção de Terra em transe: Ontem e Hoje*. O objetivo primeiro seria explorar as audiências de *Terra em transe*, na década de 60. Quem assistiu ao filme, como a crítica o viu e de que modo ele foi entendido. E depois, perceber como isso se relacionaria com uma audiência hoje, 40 anos depois.

Neste sentido, era preciso refletir de que forma procederíamos à investigação de cunho tão subjetivo, que é captar sentidos.

Considerando este fator, cercamo-nos de bibliografia compatível para um trabalho de cunho tão inovador, visto que, no campo da recepção, até o momento não se tinha notícias de nenhuma pesquisa visando apreensão de sentidos a partir de um filme. A pesquisa de audiência, de um modo geral, é preciso destacar, é algo em franco desenvolvimento na contemporaneidade. Pesquisas com enfoque em programas de televisão, rádio, telenovelas, enfim, uma infinidade de estudos são desenvolvidos em torno dos diversos meios de comunicação, mas, em relação aos estudos de recepção cinematográfica, esta, a pesquisa de audiência, constitui-se na atualidade, uma seara ainda por se desenvolver. Por isso o caráter inovador de nossa pesquisa. Embora o cinema esteja imerso no campo do *mass media*, não se

---

<sup>2</sup> STACEY, Jackie. Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship. In: *Revista Screen*, v. 34, n.º. 3, San Francisco – Califórnia, p.261.

podem adotar os mesmos procedimentos de análise com os quais são feitos em relação à televisão.

A partir disso, a junção da abordagem bibliográfica, com base no aporte teórico dos Estudos Culturais e da Teoria da espetatorialidade cinematográfica, somada à pesquisa etnográfica de audiência, foram os percursos escolhidos na construção desta pesquisa.

Assim, perseguindo os propósitos já mencionados, estruturamos o presente estudo em três capítulos, que de maneira concatenada, busca evidenciar a recepção de *Terra em transe* em fases distintas, a primeira, *ontem*, em 1967 e a segunda, *hoje*, 40 anos depois.

O primeiro capítulo desta dissertação, *Literatura, Cinema e Cultura de Massa: relações ambíguas*, se ocupa das relações entre cinema e literatura e formas de leitura; cinema e espectação; além do próprio conceito de recepção (cinematográfica). Em seu eixo, essa parte do estudo busca discutir o papel do cinema e da literatura, enquanto formas de linguagem e produtos da cultura de massa, nas suas relações com os públicos. Em seguida, analisando esta noção geral de *público* e seu intercâmbio com o *media* 'cinema', em particular, propõe-se investigar como este público de cinema vem tendo seu conceito e função transformados, ao longo do tempo, face às propostas mercadológicas e acadêmicas, que cada vez mais o vêm de modo ressignificado e a partir de novos paradigmas.

No segundo capítulo, *Cinema Novo & Recepção*, evidenciamos, de modo panorâmico, as relações entre os estudos de recepção cinematográfica e a pesquisa em Cinema Novo. Abordamos as bases conceituais do Cinema Novo, a partir de um trabalho historiográfico. O que foi esse movimento na construção da identidade cultural brasileira; qual o seu principal intento, enquanto um projeto de transformação social; suas fases; representantes; e algumas das mais significativas obras de seu acervo. A partir desse panorama, analisamos a relação entre os ideais dos pensadores e executores cinemanovistas e o público o qual buscavam. Ou seja, de que forma foi compreendido o fenômeno 'Cinema Novo', do ponto de vista do conteúdo de seus filmes, enquadrados numa clara proposta de transformação social; relacionado às questões da produção, distribuição e exibição desses filmes; bem como o papel da crítica francesa na legitimação desse movimento tanto no Brasil como no exterior; e a censura; além de seus desdobramentos na tentativa de comunicação com os espectadores.

E por fim, no terceiro capítulo, *Terra em transe: Ontem e Hoje*, a partir da utilização de amostragens do material impresso circulado sobre o filme, em 1967, compomos uma moldura ilustrativa acerca do espaço ocupado por esta película no meio cultural brasileiro e o papel desempenhado por ele em sua época de lançamento. Nos auxiliam na construção desse cenário a análise que os veículos de crítica estrangeiros, e, sobretudo, francês,

desempenharam na divulgação e legitimação do cinemas emergentes na década de 60, dentre eles, o cinema brasileiro; além do acesso a entrevistas, críticas, comentários e análises empreendidas sobre o filme naquele período.

Ciente da importância que esse filme teve em seu contexto, por uma abordagem empírica, desenvolvida através da pesquisa etnográfica, com uso da técnica de grupos focais, buscamos perceber de que modo os espectadores extemporâneos ao Cinema Novo vêem este filme hoje.

Ao propor a realização de um estudo com ênfase no espectador do Cinema Novo, buscamos lançar um novo olhar sobre esse movimento cultural exaustivamente investigado pelos pesquisadores nas academias afora, neste sentido, esperamos contribuir para o surgimento de novos e numerosos estudos a se ocuparem das condições do extratexto cinematográfico do cinema brasileiro.



## 1. Literatura, Cinema e Cultura de Massa: relações ambíguas

*O exame das possíveis relações entre a literatura e o cinema nos conduz a uma importante constatação: entre a superfície da página de um texto e o espaço do texto mostrado na tela, há laços muito mais estreitos do que podemos imaginar ou suspeitar à primeira vista.*

Luiz Melo Diniz<sup>3</sup>

Relacionar cinema e literatura é algo tão antigo e também tão perigoso quanto estabelecer parâmetros valorativos para ambos. As questões do tipo ‘*literatura é arte superior ao cinema*’ desde há muito perderam a validade, sendo a tradição de diálogo entre essas duas modalidades estéticas algo inequivocamente já consolidado. Porém, de tempos em tempos, esta questão – a superioridade de uma em relação à outra - retorna, apresentando-se como algo recorrente tanto no campo da literatura quanto no de cinema. No que respeita à trajetória histórica da *sétima arte*, em particular, esse relacionamento encontra raízes já nos primeiros movimentos que buscaram legitimá-la enquanto forma artística mais elevada.

O cinema nasce oficialmente no século XIX, tendo como marco inaugural a mostra do Grand Café Paris, em 1895. E surge, inicialmente, como afirma Arlindo Machado em *Pré-cinemas & pós-cinemas*, “às cegas, na base do método empírico de tentativa e erro, pois, desde os seus primeiros protótipos experimentais ele esteve apoiado num suporte teórico equivocado”<sup>4</sup>. Ou seja, o cinema surge a partir de pesquisas científicas que, a princípio nada tinham a ver com a idéia de ‘duplicação de mundo’ e de ludicidade, formas pelas quais se consolidou. Surgiu sim graças às pesquisas científicas empreendidas nas áreas de fisiologia, química e óptica, cujo interesse estava focado no congelamento (análise/síntese) do movimento, a partir do fenômeno da persistência da imagem. Neste sentido, se se pode estabelecer um momento seguro da história em que o cinema começa a germinar seus primeiros indícios como um aparato técnico, isto estaria situado mais ou menos entre 1826 e 1895. Essas pesquisas resultariam na construção de inventos tecnológicos que mais tarde cederiam lugar ao aparelho que daria vida e existência ao cinema, o cinematógrafo dos irmãos Lumière.

Sobre esta questão aponta Ismail Xavier em seu livro *Sétima arte: um culto moderno*:

<sup>3</sup> DINIZ, Luiz Melo. O Processo de Interdiscursividade entre as Artes: literatura e cinema. In: *Literatura e Cinema: diálogos, textos, contextos*. Graphos Revista da Pós-Graduação em Letras UFPB. Vol 9. nº 01, 2007, João Pessoa: Editora Universitária, 2007.

<sup>4</sup> MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas-SP: Papirus, 1997, p.19.

[...] entre 1826 e 1895 [...] uma quantidade razoável de trabalhos, todos dedicados à invenção de mecanismos para dar movimento à imagem fotográfica, foi apresentada na Europa e nos Estados Unidos. Um grande número de aparelhos e denominações, nem sempre correspondentes a diferenças significativas no seu processo básico, foi patenteado na segunda metade do século. Tinham todos como objetivo a produção de uma ilusão: uma série de imagens fixas em placa, papel ou tela, fotografias ou desenhos, daria a impressão de estar em movimento [...]. Duas linhas de pesquisa convergiam para dar base e motivar a busca de tais aparelhos: a técnica fotográfica, a partir de conhecimentos ópticos e químicos, e o estudo do processo da visão, especialmente de seus mecanismos físico-fisiológicos. [...] Assim, durante quase todo um século, química, mecânica, fisiologia, óptica e eletricidade, criaram condições para que tivéssemos a emergência da técnica de registro e projeção cinematográfica.<sup>5</sup>

Quando das primeiras exposições de cinema, muitas eram as expectativas em torno das funções que ele exerceria na sociedade moderna. Os Lumière apostavam em sua inclinação para ‘flagrar’ o real, como um instrumento de registro documental, tal qual a fotografia. Já Georges Méliès, como ilusionista que era, acreditava que a função primeira desta nova máquina que surgia seria a de encantar as multidões, a partir de seu potencial de ilusão. E, assim, o que predominou, logo que ganha forma industrial, foi um meio de expressão que iria buscar nas ‘manhas do imaginário’ uma forma de refúgio para as camadas populares, contrariando o que previram os Lumière e também grande parte dos intelectuais do século XIX, atraindo logo em suas primeiras exposições a atenção de um público fascinado pelo mitológico, pelo ilusório, e pelo encantamento<sup>6</sup>.

Por isso, o cinema, a partir da experiência do cinematógrafo, surge como uma forma de entretenimento popular e bastante rentável para aqueles que o exploravam economicamente, pois o investimento inicial para o empresário dessa área, se dava basicamente com a aquisição do projetor e daí um ou dois rolos de filmes lhe eram dados e passavam à sua propriedade. Além disso, para as exposições do cinematógrafo e de seus mais diversos congêneres existia sempre um grande público, ávido, e que era atraído, em sua maioria, pelo mito da ‘reprodução das aparências’ e da ‘duplicação do mundo’. Contudo, este público era essencialmente formado pelas camadas mais pobres das grandes cidades, residentes nos cinturões industriais dos subúrbios. Eram operários e imigrantes, em sua maioria analfabeta, os quais buscavam fácil e barata diversão. É dessa forma que em pouco tempo de existência, e depois, durante um longo período, o cinema é considerado mero

<sup>5</sup> XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1978, pp. 19-20.

<sup>6</sup> Cf. MACHADO, Arlindo. Op. cit., passim.

entretenimento das camadas de ‘baixa cultura’<sup>7</sup>. Suas exibições eram feitas em *vaudevilles*, como peças de entreato, nos intervalos de apresentações ao vivo, em circos, feiras ou carroças mambembes.

Um exemplo ilustrativo do quanto o cinema era encarado como um espetáculo de variedades, desprovido de qualquer dotação artística mais elevada, pode ser acompanhado pela observação de uma passagem presente no livro de Ismail Xavier, *Sétima arte: um culto moderno*, no qual o referido autor discorda de Maximo Gorki quanto a ser o cinema uma forma de expressão menor. Não somente Gorki, mas diversos representantes de sindicatos, partidos operários e setores mais ‘conscientes’ do proletariado, além da própria burguesia - claro que por motivos diferentes - viam o cinematógrafo como uma forma de ‘ópio do povo’. Em 1896, Gorki afirma em apêndice ao livro de Jacques Deslandes que o cinema seria uma degeneração, atração de cabarés e, portanto, forma de expressão menor. Rebatendo esta opinião, Ismail Xavier argumenta:

É pelo caminho da diversão e da exploração do imaginário que a técnica avança e chega ao cinema; é pelo seu significado social como espetáculo de variedades. Se Gorki condenou em 1896 a presença do cinema como atração de cabarés e cafés-concertos, vendo na “degeneração” de tal produto científico um escândalo moral não percebeu que o cinema, como técnica devia tanto a estes estabelecimentos quanto à ciência.<sup>8</sup>

Na virada do século, não somente os *vaudevilles*, mas também os *nickelodeons* - espaços exclusivos para a exibição de filmes, onde o ingresso custava 1 níquel e que nascia a partir da constatação do quão lucrativo estava se tornando o mercado de cinema, principalmente nos Estados Unidos - e os *quinetoscópios* - forma de cinema individual que explorava a temática erótica, e que gerava um clima de obscenidade ‘consentida’ - haviam se proliferado de forma surpreendente. Nesse período, a cinematografia francesa dominava o mercado mundial; estima-se que 70% dos filmes importados pelos EUA eram da França, ao que se seguia Itália e Dinamarca. Toda esta situação desfavorável internamente para os Estados Unidos, aliada à concepção de que o comércio de cinema estava passando dos limites que podiam conceder a moral e os bons costumes burgueses em respeito às temáticas e à forma como o cinema se apresentava até então, terminaram por gerar um clima de

---

<sup>7</sup> O termo ‘baixa cultura’ está sendo utilizado aqui com o mesmo sentido que é atribuído por Arlindo Machado em *Pré-cinemas e Pós-cinemas* (1997). Em oposição à idéia de alta cultura ou de cultura erudita, ou seja, referindo-se a toda manifestação que representa as classes populares, sempre numa relação de oposição ao que representa às elites econômicas e sociais no século XIX.

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. Op. cit., p. 21.

perseguição à proliferação desses recintos, em nome dos valores da família e em defesa da boa arte.

É a partir dessa reviravolta, numa espécie de verdadeira cruzada, que autoridades, jornalistas, políticos e personalidades ilustres passam a persegui-lo e a censurá-lo, limitando o acesso da população ao seu conteúdo e até mesmo dificultando o funcionamento das casas. Uma série de argumentos e discursos contra o cinema popular ganha cena e esta forma peculiar de registro vê-se obrigada a modificar-se e a ganhar o gosto burguês sob a ameaça de ser extinta e levar seus empresários e produtores à falência, como aconteceu de fato em alguns casos.<sup>9</sup> Então, para evitar o desaparecimento do cinema, numa visão bem pessimista, e a ruína dos empresários e comerciantes cinematográficos, uma série de medidas, de cunho estratégico-mercadológica, foi tomada a fim de elevar o conceito do cinema frente à burguesia e também como forma de contraposição ao mercado internacional dominante.

A criação, em 1908, da *Motion Pictures Patents Company* (MPPC), órgão regulador que visava retomar o controle da indústria cinematográfica no mercado mundial, controlando a distribuição e a venda de filmes, através de disputas jurídicas sobre patentes, teria sido uma dessas medidas.<sup>10</sup>

Além disso, a indústria do cinema norte-americano queria assentar sua atividade sobre sólidas bases econômicas, precisando, para isso, aumentar o preço dos ingressos e, conseqüentemente, o do aluguel dos filmes. Para tal, tinha que atrair as classes médias, transformando o cinema no divertimento “de todas as classes sociais” e não mais no chamado “teatro de operários”. É assim que a MPPC promove então, campanhas contra a cinematografia estrangeira, argumentando que seus temas não eram condizentes com a moral norte-americana, propagandeando seus filmes (norte-americanos) como “divertimentos morais, educativos e sãos”<sup>11</sup>.

Seguindo essa estratégia (de “elevação artística” do cinema), o modelo dado pelo romance e pelo teatro oitocentistas parece o caminho mais óbvio para atingir essa média burguesia a quem se procura seduzir e conquistar. A classe média apresentava-se como o segmento social mais estável economicamente e, portanto, podia seguir o aumento dos valores dos ingressos almejado naquele instante pelos empresários do setor.

---

<sup>9</sup> Cf. MACHADO, Arlindo. Op. cit., passim.

<sup>10</sup> MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas-SP: Papyrus, 2006, passim.

<sup>11</sup> Cf. COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005, passim.

Nos Estados Unidos, particularmente, onde a guerra ao cinematógrafo chegou a um nível insuportável, os industriais que investiam no setor e a pequena burguesia, que realizava os filmes [...] sentiram que o cinema precisava mudar. Esses homens todos perceberam rapidamente que a condição necessária para o pleno desenvolvimento comercial do cinema estava na criação de um novo público, um público que incorporasse também (ou sobretudo) a classe média e os segmentos da burguesia. Essa nova platéia não apenas era mais sólida em termos econômicos, podendo portanto suportar um crescimento industrial, como também estava agraciada com um tempo de lazer infinitamente maior do que o dos trabalhadores imigrantes.<sup>12</sup>

Dessa forma, o cinema dá seus primeiros passos na busca de uma fórmula que fosse capaz de resistir enquanto meio de expressão e enquanto atividade lucrativa de industriais, fotógrafos, cenógrafos, roteiristas e diretores, aprendendo “a contar uma história, a armar um conflito e a pô-lo a desfiar-se em acontecimentos lineares, encarna[ndo] esse enredo em personagens nitidamente individualizados e dotados de densidade psicológica.”<sup>13</sup>

O novo cinema, que se começava a ensaiar a partir da segunda metade da primeira década, buscava de todas as formas reproduzir o discurso romanesco dos séculos XVIII e XIX e essa reprodução foi levada tão ao pé da letra que, a partir de então, a própria literatura passou a fornecer o material narrativo que seria moldado pelo cinematógrafo. Para citar um único exemplo, David W. Griffith, consciente de que “o filme só poderia se tornar significante se o material com que ele trabalha o fosse também” [...], levou à tela nada menos que um pelotão de escritores, em que se incluía gente como Shakespeare, London, Tennyson, Poe, Stevenson, Tólstoi, Dickens, de Lorde, Browning, Eliot, Norris, Fenimore Cooper, Maupassant, Kingsley, Henry e tantos outros. [...]

[...] era preciso dar legitimidade ao cinema, superar a reação e os preconceitos das classes mais ilustradas, aplacar a ira dos conservadores e moralistas e, sobretudo, inscrever o cinema no universo das belas-artes.<sup>14</sup>

É assim, dessa maneira, que começam a se entrecruzar as margens da literatura com o cinema, a partir de uma necessidade de sobrevivência e pela busca de legitimidade artística. Aliás, é a partir dessa necessidade e dessa busca que, mais tarde, a técnica da imagem em movimento teria lugar reconhecido no rol das artes ‘propriamente ditas’, sendo considerada como a *sétima arte*. Já em 1913, Ricciotto Canudo, crítico cinematográfico e fundador da tradição teórica e cineclubista, é considerado como o responsável por esta nomenclatura, através de uma forte campanha rumo à inserção do cinema como uma forma erudita de arte. Para ele, o cinema seria a síntese de todos os recursos expressivos surgidos anteriormente,

<sup>12</sup> MACHADO, Arlindo. Op. cit., p. 83.

<sup>13</sup> Ibidem, p.84.

<sup>14</sup> Idem., Loc. cit.

entendendo-o, assim, como o resultado de uma espécie de trajetória secular que o coroaria como um sistema artístico mais completo que todas as outras 6 artes, por isso, *sétima arte*.<sup>15</sup>

Contraditoriamente ao que se viu até aqui, Antônio Hohlfeldt, em seu texto *Cinema e Literatura: liberdade ambígua* afirma que o cinema, em seus primórdios, não busca inspiração na literatura, mas sim em argumentos escritos especificamente para ele<sup>16</sup>. No caso específico, é preciso ter em mente o que representa para o autor o termo *primórdios*, já que o cinema herdeiro da literatura, o chamado '*cinema clássico*', começa a se consolidar a partir de 1905 mais ou menos, ou seja, a apenas 10 anos de seu surgimento oficial. Como se vê, em 114 anos de história, o cinema é mais próximo da literatura do que se possa supor, confirmando, assim, a assertiva dada no início do texto acerca da longa tradição de diálogo entre cinema e literatura.

A partir do momento em que o cinema busca transformar-se num divertimento "de todas as classes", na acepção de Flávia Cesarino Costa<sup>17</sup>, aproximando-se, para isso, do modelo da literatura romanesca dos séculos XVIII e XIX, inscreve-se automaticamente no cenário da cultura de massa, já que esse formato de literatura, originalmente destilado em episódios e consumido avidamente por um amplo público, constitui-se num sistema de esquemas simplificadores para traçar um quadro da vida na época, podendo ser interpretado, apesar de sua ainda inexistência, como um fenômeno da cultura de massa, que busca alcance hegemônico num público assumidamente heterogêneo, em que diferenças etárias, de gênero e sociais são sublimadas em detrimento do objeto cultural consumido.

Para Teixeira Coelho, em seu livro *O que é Indústria Cultural?*, só se pode falar em indústria cultural, a partir da co-ocorrência de certos elementos colaboradores, cada um com suas características específicas para a verdadeira constituição de uma indústria cultural e, conseqüentemente, de uma cultura de massa, quais sejam:

Esse é o quadro caracterizador da indústria cultural: revolução industrial, capitalismo liberal, economia de mercado, sociedade de consumo. É esse momento histórico do aparecimento de uma cultura de massa, - ou, pelo menos, o momento pré-histórico. É que, de um lado, surgem como grandes instantes históricos dessa cultura os períodos marcados pela Era da Eletricidade (fim do século XIX) e pela Era da Eletrônica (a partir da

<sup>15</sup> XAVIER, Ismail. Op. cit., passim.

<sup>16</sup> Cf. HOHLFELDT, Antônio. Cinema e Literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Lígia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984, p.130.

<sup>17</sup> Cf. COSTA, Flávia Cesarino. Op. cit.

terceira década do século XX) – quando o poder de penetração dos meios de comunicação de massa se torna praticamente irrefreável.<sup>18</sup>

Tomando essa compreensão de Teixeira Coelho acerca da indústria cultural, pode-se concluir que quando surge o cinema, em plena ‘Era da Eletricidade’, e, ao passo em que ele vai na direção de “todas as classes”, porque toma o modelo da literatura romanesca para ter acesso ao maior número de espectadores possíveis, assina seu vínculo com a cultura de massa, podendo, dessa forma, ser entendido como um fenômeno típico da indústria cultural. É preciso, contudo, ressaltar que o vínculo estreito entre indústria cultural e cultura de massa se dá, no caso do cinema, bem como de outros meios de comunicação de massa, não pelo fato de serem estes, artefato da sociedade de consumo, produzido em série. Mas sim, pelo fato de serem capazes de atingir grande audiência, um número significativo de pessoas, ao mesmo tempo, ou, a partir de um número ‘x’ de cópias, por meio de uma espécie de ‘democratização da cultura’, que propaga, pela persistência da mensagem e pelo amplo acesso das pessoas a eles, discursos, idéias, comportamentos, valores, etc. em diversos tempos e lugares simultaneamente, se assim o desejarem. Ou seja, a cultura de massa se instaura dentro do espectro da indústria cultural, em que os bens simbólicos são convertidos em mercadoria, disponível por um valor de troca específico e para uma ampla gama de pessoas, independente de suas heterogeneidades. É dentro desse contexto que o *cinema clássico* e a própria literatura, guardadas algumas reservas, compõem o cenário típico da cultura de massa, se inter-relacionando e ocupando lugar significativo na sociedade de consumo.

Obviamente, as relações entre literatura, cinema e cultura de massa não se esgotam no instante em que o cinema toma de empréstimo o modelo da literatura, nem quando se inscreve como um fenômeno da cultura de massa. Cada vez mais, as margens entre essas formas de manifestação estética se diluem e chegam mesmo a se confundir, promovendo um *continuum* intercâmbio entre elas. É por isso que compará-las a partir de esquemas valorativos é incorrer num equívoco infantil de parâmetros maniqueístas.

Quando uma obra cinematográfica ou literária se instaura, visando, *a priori*, atingir um determinado público, ou, o que se denomina como *grande público*, com intenções pré-definidas de alcançar certa gama de efeitos sobre ele e criando um mercado paralelo de

---

<sup>18</sup> COELHO, Teixeira. *O Que é Indústria Cultural?*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1980, p.10.

brindes e artefatos de *merchandising* relacionados a essa obra, tem-se aí um claro exemplo de mercadoria cultural.

No que concerne ao ambiente cinema-literatura e literatura-cinema são numerosos os casos em que, a partir da adaptação de um livro para filme e vice-versa ou de sua tradução, várias ações são empreendidas no sentido de fazê-los emergir no mercado, rendendo aos seus autores, diretores ou produtores muitos milhões em dinheiro. Há, inclusive, os casos em que essas obras culturais são encomendadas já a partir de certo ‘padrão *best-seller*’, desenvolvido comumente por uma equipe de *ghost writers*, como forma de garantir vendagem e, conseqüentemente, lucro.

Mas, como já se disse, essas não são as únicas relações possíveis entre cinema e literatura. Um bebe na fonte da outra e vice-versa, porém, não como forma de completarem lacunas possivelmente existentes em um e em outra. Pelo contrário, o que ocorre com essas duas áreas estéticas é nada mais nada menos que um fenômeno surgido inicialmente, a partir de uma necessidade de sobrevivência, já explicitado anteriormente, mas que depois toma forma de tendência no quadro da (pós) modernidade, o qual exalta a diluição de fronteiras, cultivando a diferença, a mudança, o relativismo, a complexidade e a pluralidade, como características intrínsecas às relações entre os sujeitos e o mundo.

Por isso, sintonizada com esta faceta de inter-relações entre as diversas formas de linguagens, e não só da literatura com o cinema, é que Marinyze Prates de Oliveira adianta em seu livro *...E a tela invade a página* [...]:

Em nenhum outro momento de sua história [...] o homem se viu emaranhado em uma pluralidade tão extraordinária de linguagens quanto na atualidade. As ciências, as artes, a psicanálise e os meios de comunicação – detentores de códigos particulares – transformaram o mundo em uma grande *massa* de signos. Essa abundância de linguagens acabou por forçar uma diluição de suas fronteiras, mas jamais a demarcação desses territórios foi tão imperceptível e irrelevante quanto hoje, quando, por exemplo, buscamos estabelecer o relacionamento entre duas formas de manifestações artísticas.<sup>19</sup>

É neste sentido, apontado por Oliveira, que tanto cinema quanto literatura, além de outras formas de linguagem e de expressão as quais se intercambiam de modo surpreendente,

---

<sup>19</sup> OLIVEIRA, Marinyze das Graças Prates. *...E a Tela invade a Página: laços entre literatura e cinema em João Gilberto Noll*. UFBA, Salvador: Dissertação de mestrado, 1996, p.15.



propõe uma forma rica de interdiscursividade, onde cada um em sua essência guarda elementos convergentes que propiciam o diálogo e a interface entre si, mas também apresenta especificidades, garantindo, assim, a sua independência enquanto tal, não permitindo o desaparecimento de um em função do outro, como já previram os mais pessimistas.

### 1.1 O Cinema e os seus Públicos

*Público*, na acepção comum do termo, consiste em algo que é relativo, a todos, pertencente a uma coletividade. Na visão dicionarizada de Aurélio Buarque F. de Holanda, o termo “*público*” comporta várias significações:

1. relativo ou destinado ao povo, à coletividade ou ao governo de um país;
2. que é do uso de todos ou se realiza em presença de testemunhas;
3. conjunto de pessoas que assistem a um espetáculo, a uma reunião, etc. audiência, assistência;
4. conjunto de pessoas as quais se destina uma mensagem artística, jornalística, publicitária, etc.<sup>20</sup>

Contudo, levando em consideração o contexto cinematográfico, pode-se afirmar que os significados 3 (conjunto de pessoas que assistem a um espetáculo) e 4 (conjunto de pessoas as quais se destina uma mensagem artística) são as concepções que mais se adequam à idéia de público referindo-se ao cinema. Porém, tratar sobre cinema e os seus públicos é algo mais complexo do que se possa supor, ultrapassando inclusive essa idéia generalizada de *público* enquanto pessoas que assistem a um espetáculo. O que é *público*, em cinema, se estabelece e vai agregando novas significações e funções à medida que o próprio cinema surge e se desenvolve enquanto meio de expressão e como indústria, de modo a atender interesses que, muitas vezes, vão além do ato em si de assistir a um filme.

Como se sabe, o cinema surge através de um suporte técnico diverso à área artística, mas assim que se consolida enquanto processo de reprodução de imagens em movimento, atrai a atenção de curiosos e passa quase que imediatamente a compor as opções de entretenimento dos trabalhadores industriais em fins de século XIX.

Inicialmente, quando o cinematógrafo converte-se em uma forma de espetáculo, as exibições de imagens não se haviam fixado em lugar nenhum, faziam parte no quadro de atrações de circos, feiras, carroças de mambembes, quermesses, parques de diversões, etc. Ou

---

<sup>20</sup> FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p.603.

seja, onde estavam as atrações de variedades estava também o cinema como um ‘número’ menor, não raro acompanhado de apresentações de Cancã ou em lugar do homem-elefante.

Esta é a primeira acolhida do cinema, *espetáculo de variedades*. E isso ocorre justamente porque quando emerge o cinematógrafo não se vê nenhuma novidade na sua função de registro documental, para isso já havia a fotografia. Dessa forma, pode-se dizer que esse meio de expressão viu como alternativa mais próxima o seu uso a partir da perspectiva do onírico e do ilusório, abrindo, assim, as margens para que não só o mundo fantástico e da magia fossem revelados, mas também o grosseiro e o profano. E como não podia deixar de sê-lo, de imediato, surgiram os candidatos – fazedores de filmes - prontos a compor as obras que estimulariam o consumo desse tipo de atração.

Arlindo Machado, comentando o caráter popular do cinema em seus primeiros anos, atribui a este o estímulo à conjunção de um mundo paralelo ao da cultura oficial, em que a representação de obscenidades, grossuras e ambigüidades consistiam a atração das camadas que o apreciavam. Sobre esta questão, aproxima esse perfil do cinema ao pensamento de Mikhail Bakhtin acerca da cultura popular e sua relação com o *grotesco*:

Mikhail Bakhtin descreve maravilhosamente esse mundo [*grosseiro*], à propósito dos rituais, dos jogos e das festividades populares [...] que se baseia no princípio do riso e do prazer corporal; é um mundo “invertido”, que possibilita permutações constantes entre o elevado e o baixo, o sagrado e o profano[...] [*Porém, com*] o advento do capitalismo e das ideologias protestantes em que este se apoiava, ficava cada vez mais difícil para uma cultura “respeitável” conviver com formas de espetáculos populares francamente ofensivas às suscetibilidades éticas e estéticas.<sup>21</sup>

De outro modo, o que fica evidente a partir da citação de Machado é que, como os intelectuais e a classe média e “respeitável” do século XIX, contemporâneos às ideologias do capitalismo e do protestantismo, não viram forma de aproveitamento no cinema nascente, ele seguiu imediatamente como uma forma de entretenimento popular, portanto, grosseira aos olhos dessa burguesia, ficando confinada “em guetos, em geral situad[a] nas periferias, próxim[a] aos cordões industriais, onde a diversão suspeita misturava-se facilmente com a prostituição e a marginalidade”<sup>22</sup>. É dessa forma, pela rejeição de uma classe e pelo acolhimento de outra, que se delineia o público consumidor do cinema das origens.

Esse formato de atração de variedades foi se consolidando ao longo de seus primeiros anos de existência e, como estava destinado às camadas populares, em sua maioria,

<sup>21</sup> MACHADO, Arlindo. Op. cit., pp.76-77.

<sup>22</sup> Ibidem, pp.77-78.

trabalhadores industriais e imigrantes, via de regra analfabetos, foi ganhando uma moldagem específica e uma certa diversidade temática a contemplar este primeiro público.

Nesse momento, os filmes tinham curta duração, não ultrapassando o tempo máximo de 5 minutos de exibição e eram geralmente compostos de um único plano<sup>23</sup>. Essa clientela tinha os *vaudevilles* como forma de lazer preferencial, pois era submetida a uma carga horária de trabalho excessiva e, em seus momentos de ‘descanso’ preferia, muitas vezes, estar ali do que em seus barracos insalubres, e por um preço que podia pagar, não nos esqueçamos que outras formas de fruição não estava acessível para esta camada da população que mal podia subsistir. Os imigrantes, que além de tudo isso, não dominavam a nova língua, ficavam interditados ao acesso de outras formas de diversão, restando-lhes apenas esse cinema das origens como opção.

Os *vaudevilles* eram espaços onde tudo acontecia ao mesmo tempo, a experiência cinematográfica era compartilhada com outras atrações que ocorriam simultaneamente; as pessoas bebiam, comiam, dançavam, jogavam e também assistiam aos filmes exibidos ali, tudo naquele mesmo lugar. Ao mesmo tempo, o mercado de filmes parecia se expandir. Surgiam os distribuidores de filmes, empresários que os compravam das produtoras e os alugavam aos exibidores, isso fez aumentar a disponibilidade de filmes e diminuiu o custo de exibições, o que levou à proliferação desses espaços.

Com esperança de prosperidade, os exibidores começaram a achar conveniente a criação de locais mais amplos e exclusivos para as sessões, onde pudessem ser acomodadas centenas de pessoas. Além disso, também já pensavam, nessa época, em expandir a clientela, buscar a atenção da burguesia, que além de não enxergar interesse no cinema que se fazia – por causa das temáticas ‘inapropriadas’ -, também não freqüentaria os mal-afamados *vaudevilles*. É assim que em 1905 começam a surgir os *nickelodeons*.

Os *nickelodeons*, por sua vez, apesar da intenção, não passavam de armazéns ou depósitos, adaptados para exibir filmes para o maior número possível de pessoas. Continuavam sendo locais rústicos, abafados e pouco confortáveis, onde, muitas vezes, os espectadores viam os filmes de pé, se a lotação estivesse esgotada. Porém, ali se oferecia a diversão mais barata do momento: o ingresso custava cinco centavos de dólar - ou um níquel, daí o seu nome.

O que aconteceu com essa nova investida no campo cinematográfico foi que, ao invés de expandir a clientela em outras direções, os *nickelodeons*, na verdade, acabaram por

---

<sup>23</sup> Cf. MACHADO, Arlindo. Op. cit. Passim.

concentrar o público masculino dos *vaudevilles* nessas novas instalações. Acostumado a uma atmosfera barulhenta e suscetível a vários acontecimentos que iam além da assistência ao filme, o público desses novos lugares mantinha a mesma postura e o mesmo comportamento ‘despreocupado’ de antes, conversando, gritando, assoviando, comendo, etc. Ora, se a proposta dos *nickelodeons* já era atrair a burguesia, pois o mercado de filmes nessa altura já dava sinais de querer alçar vãos mais altos, era necessário mais que uma ampliação das instalações de exibição, era preciso ‘higienizar’ esses locais e abrir mão das temáticas antigas, burlescas e populares, em detrimento de uma forma mais elaborada e ‘saudável’ de entretenimento. É, inclusive, nesse período que surge a MPPC de que tratamos anteriormente e começam também a surgir novas temáticas, mais diversificadas, nascendo, a partir desses primeiros movimentos rumo à industrialização do cinema, o gênero ‘melodrama’.

Sobre o comportamento do público dos *nickelodeons*, Boblitz<sup>24</sup> comenta:

A primeira fila é sempre cheia de crianças que dão pontapés com seus calcanhares, dando risadinhas e falando para as imagens. O público como um todo permanece indulgente, com aplausos fervorosos em intervalos frequentes. Os rapazes gostam de assoviar acompanhamentos à música, independente da melodia ou do momento.<sup>25</sup> (*tradução nossa*)

Referindo-se, em particular, aos ataques feitos pelo público aos pianistas nos *nickelodeons* é possível, a partir do extrato acima, perceber como se comportavam os espectadores quando da implantação desses novos espaços. Assim seria muito difícil atrair a clientela que se pretendia. Cada vez tornava-se mais urgente uma solução para ‘domesticar’ esse público indócil que dita o ritmo e o nível das exibições.

A própria idéia de ampliação da clientela, com os *nickelodeons*, parecia requerer uma reavaliação, pois essa burguesia a quem se pretendia tocar se recusava a socializar o espaço com os trabalhadores, mesmo que esse espaço saísse dos subúrbios onde se situavam os *vaudevilles*. E vários aspectos colaboravam para a permanência dessa aversão ao cinema por parte da burguesia. Muita coisa precisava ser feita.

Enquanto o público dos *vaudevilles* era “socialmente homogêneo e sexualmente misto”, puritano e familiar, o dos *nickelodeons* era masculino e

<sup>24</sup> BOBLITZ, K. Sherwood. Where “Movie Playing” needs Reform. In: WALLER, Gregory. *Moviegoing. America – A Sourcebook on the History of Film Exhibition*. Massachusetts: Blackwell, 2002, p. 138.

<sup>25</sup> The front row is invariably filled with children kicking their heels, giggling and talking for the pictures. The audience as a whole indulges in fervent hand-clapping at frequent intervals. The boys love to whistle accompaniments to the music, regardless of either tune or time. (Boblitz 2002, p. 138).

impedia que qualquer homem de respeito levasse sua mulher. Daí que a conquista da respeitabilidade passava a significar a conquista, pelos cinemas, da mulher burguesa típica. Num clima de forte condenação moral do cinema, que culminou com o movimento de autocensura pelas próprias companhias produtoras, impunha-se ao cinema retomar uma função de tutela didática e pacificadora diante das influências malignas, por parte das classes trabalhadoras, de vícios como o alcoolismo ou as tentações de uma vida de criminalidade.<sup>26</sup>

É o que também ilustra Gabriel Menotti em seu artigo *Arquitetura da Espectação: a construção histórica da ‘Situação Cinema’ nos espaços de exibição cinematográfica*:

[...] se a indústria cinematográfica precisava se expandir, e a forma de fazê-lo era absorvendo o público burguês, alguma coisa precisava ser mudada nos espaços de exibição. A mudança começou efetivamente com a higienização do produto cinematográfico. Da mesma forma que tentava inibir o consumo de álcool, a polícia passou a cortar cenas “amorais” de determinados filmes. Buscando reverter a coação a seu favor, tanto produtores quanto exibidores começaram a adotar práticas de autocensura. Nesse sentido, não bastava tornar o filme um elemento inofensivo. Era necessário sofisticá-lo. O apelo de *novidade* do cinema já não era suficiente para atrair o tal público qualificado, que também não estava interessado na socialização marginal que o espaço do nickelodeon proporcionava.<sup>27</sup>

Apesar de todo esforço e das dificuldades iniciais encontradas para elitizar o produto cinematográfico, e com ele atrair para o cinema uma nova clientela, os *nickelodeons* acabaram por se constituir como os responsáveis no estabelecimento de um padrão para a distribuição nacional de filmes (através de suas estratégias comerciais e da higienização e sofisticação crescente de seu produto) e plantaram os primeiros germes na conquista de um público multiclassas.

Foi através dos *nickelodeons* que uma série de mudanças começou a ser empreendida objetivando alcançar um maior fluxo de espectadores e, conseqüentemente, maior lucro. “A sofisticação do filme vai aumentar sua importância comercial [...] [a]lém disso, com a complexificação do drama, [...] [s]e antes o público dividia as atenções com o seu vizinho, agora precisava focar-se no filme, para compreender o que se passava.”<sup>28</sup>

Todo esse processo que moveu a criação dos *nickelodeons* contribuiu sobremaneira para o desenvolvimento do mercado cinematográfico e serviu de alerta para a classe média

<sup>26</sup> COSTA, Flávia Cesarino. Op. cit. pp. 65-66.

<sup>27</sup> MENOTTI, Gabriel. *Arquitetura da Espectação: a construção histórica da ‘Situação Cinema’ nos espaços de exibição cinematográfica*. In: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ciberlegendajulhoartigogabriel.pdf>, 2007, p. 05. acesso em 07 ago. 2008.

<sup>28</sup> Idem, Loc. cit.

que tanto desprezava o cinema. Só para se ter uma idéia, em 1910, já havia cerca de 10.000 salas de exibição espalhadas por todos Estados Unidos e essas salas criavam uma demanda de cerca de 150 novos filmes toda semana<sup>29</sup> chamando, dessa forma, o interesse cada vez mais eminente da burguesia para o cinema, que continuava a resistir a tal investida, mas que lentamente demonstrava mudar seu conceito acerca dessa atividade; isso, por si só já pode ser considerada a grande contribuição dos *nickelodeons* para o cinema que se desenvolveria mais tarde.

Todo esse processo de transformações operadas no espaço de exibição e no próprio produto cinematográfico terminou por redimensionar a própria relação do espectador com o cinema. E isso pode, de certo modo, ser creditado em sua gênese aos *nickelodeons*. A anulação da presença do *outro* no processo de assistência ao filme é algo que se inicia lá, quando os filmes passam a apresentar uma estrutura mais complexa, forçando a *superpercepção* de que fala Gabriel Menotti, em que visão-audição são privilegiados em detrimento dos demais sentidos, desnecessários ao consumo do filme. Além disso, a repressão ao comportamento 'leviano', contumaz nos primeiros anos dos *nickelodeons*, é estratégia coercitiva bastante utilizada na edificação de um ambiente familiar. Dessa forma, comportamentos grosseiros e que viessem a atrapalhar a concentração das demais pessoas da platéia passaram a ser repreendidos. Esses elementos, juntos, dariam um novo formato ao espaço de exibição.

A indústria do cinema, a partir de seu surgimento não pára de se desenvolver: de 'teatro de variedades' aos *nickelodeons*; e destes aos *movie palaces*, locais de exibição com capacidade para até 6 mil pessoas. Por volta de 1915, surgem as cadeias nacionais de exibição e o cinema se torna um grandioso e lucrativo negócio, como nunca houvera sido antes. Os espaços de exibição dessa época se convertem em lugares afamados, verdadeiros palácios cinematográficos. Uma ironia histórica jamais vista antes: de subúrbios e guetos a carpetes vermelhos e luxuosos, com arquitetura extravagante e separação entre a sala de exibição e a arena social, ou *foyer*. É pela promoção de todas essas transformações que se consolidam os grandes estúdios e o cinema passa cada vez mais a um negócio extremamente lucrativo a movimentar milhões de dólares, pelo menos até a Grande Depressão de 1930, em que os espaços e a própria indústria cinematográficos têm de sofrer nova reorganização para não desaparecerem. Há que se evidenciar também que logo na sequência da Grande Depressão

---

<sup>29</sup> MERRITT, Russel. The Nickelodeon Theater, 1905-1914. In: HARK, Ina Rae (org.). *Exhibition, the Film Reader*. Routledge: Londres, 2002, p.22.

vem o advento da televisão, o que dificulta bastante as alternativas do cinema naquele momento.

A qualidade da experiência cinematográfica, a partir daí, volta a ser uma preocupação, já que ela irá diferenciar o consumo do filme, do telecine. Porém, esse consumo se dará em relação aos aspectos potencializadores da assistência, que buscarão suprimir possíveis distrações no ato de sua fruição, ao invés da opulência social explorada pelos *movie palaces*.

Em acordo com o valor conquistado pelo filme de longa-metragem, o foco de ir ao cinema passa a ser o da fruição ideal da obra. A televisão era relacionada a uma forma de visão distraída, que não fazia justiça à experiência do filme. A sala de cinema passa a ser vendida como o lugar excelente dessa experiência.

[...] Dessa forma, *[os exibidores]* passam a elaborar uma arquitetura funcional, dedicada a adquirir essa intensidade. Isso explica a implantação de uma série de tecnologias “imersivas” nos cinemas durante a década de 50, como o som estéreo, o *widescreen* e a projeção 3D.<sup>30</sup>

O que fica evidente a partir do desenvolvimento do cinema enquanto forma de comércio e sua relação com os seus públicos é que, para atingir interesses econômicos e manter cativa uma platéia sempre numerosa, os empresários do setor, desde cedo, manifestaram preocupação em formatar um espaço onde as vontades e os comportamentos do público fossem moldados a partir de uma proposta homogeneizante em que fosse possível o compartilhamento físico do espaço, mas interdita a interação social, por isso, desde as primeiras ‘reviravoltas’ estratégicas, o *outro* passou a ser anulado em função do produto, do lucro. Ou seja, quanto mais pessoas numa mesma sala, maior a margem de lucro e, para evitar os conflitos de ordem social, o anulamento do espectador ao lado - *outro*. Depois, para resolver a problemática da TV, o cinema se propõe novamente, como forma de não abrir mão do lucro, ao aniquilamento do sujeito, onde uma pseudo-potencialização da fruição colocaria esse sujeito em situação de invisibilidade face a opulência da tela e dos recursos tecnológicos.

O que se percebe é que a preocupação com o público, ao longo da trajetória do cinema, sempre se deu em função do espaço físico ou de sua diferenciação em relação a outros meios audiovisuais congêneres. O certo é que a evidência do público jamais foi dada em torno de como de fato ele se relaciona com o objeto fílmico; ou em que medida a sua forma de fruição interfere na sua relação com o cinema, ou ainda, como os significados do

---

<sup>30</sup> MENOTTI, Gabriel. Op. cit., p. 9.

produto cinematográfico transformam as suas relações com a cultura e com a sociedade. Essa é uma discussão por demasiada recente e que procuraremos trilhar mais adiante.

## 1.2 Os Estudos de Recepção Cinematográfica: um novo campo?

Assim como o termo *'público'*, no que se refere ao campo cinematográfico, foi ganhando novos contornos e significações à medida que o cinema rumava à industrialização, pode-se concluir que com relação às palavras *'recepção'* e *'receptor'* algo parecido também ocorreu, mas não somente estando relacionadas ao cinema. O conceito dessas duas palavras vem sendo redimensionado há alguns anos, principalmente a partir das décadas de 60 e 70, e se desdobrando até os dias de hoje. Tudo isso, na esteira dos novos horizontes teóricos trilhados nas áreas de lingüística, comunicação e antropologia social.

### 1.2.1 O contexto

Até o final da década de 50, os trabalhos voltados para o fenômeno da comunicação de massa visavam quase que em sua totalidade a pesquisa com a TV, o rádio, o jornal impresso e o cinema e partiam de um aporte teórico cujo centro das investigações repousava-se na psicologia e sociologia clássicas e no esquema estruturalista jackobsoniano da comunicação - de supremacia do emissor e dos efeitos ideológicos das mensagens que os meios eram capazes de exercer sobre o receptor. Foi dentro desse contexto que os termos *'recepção'* e *'receptor'* cristalizaram-se enquanto etapa do processo comunicativo, sendo a função deste último "receber" as mensagens advindas do emissor<sup>31</sup> como se fosse uma tabula rasa, receptáculo vazio, pronto para ser preenchido pelo emissor, pólo central da atividade comunicativa.

Essa forma de relacionar os meios de comunicação de massa e os públicos - de TV, rádio, jornal impresso, cinema, enfim, a mídia tradicional - seguiu como forma dominante na condução de pesquisas acadêmicas e de mercado durante mais ou menos 20 anos, desde quando começaram a surgir os primeiros estudos em torno dos fenômenos da cultura de massa.<sup>32</sup>

Contudo, a partir da década de 60 - um período marcado por grandes e intensas transformações sociais em todo o mundo - uma espécie de reviravolta conceitual surge no universo acadêmico e começa a proporcionar a emergência de novas teorias e conceitos que

<sup>31</sup> Cf.: FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Op. Cit. p. 624.

<sup>32</sup> Cf.: LIMA, Luiz Costa. Comunicação e Cultura de Massa. In: ADORNO (...) et al. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 14-15.



irão questionar postulados antigos, e mostrar sua validade, através do engajamento de estudiosos e intelectuais a promoverem debates, grupos de estudos e conferências como forma de propagar suas idéias.

No campo da atividade comunicativa, na literatura e na semiótica, segmentos como a Escola de Constança, na Alemanha, com a *Estética da Recepção*; o *reader response theory*, na Inglaterra; Os *Estudos Culturais* de vertentes inglesa e norte-americana, além das contribuições pessoais de Barthes, Eco e Bakhtin, iniciam uma nova discussão acerca do papel do receptor e da própria atividade comunicativa nas sociedades modernas.

É a partir dessa virada, saindo do esquema estruturalista de Jakobson, que passam a ser analisadas as relações entre texto (tomado aqui de maneira ampla) e receptor, de modo ativo, dinâmico e inovador.

### 1.2.2 Os Estudos Culturais e a cultura

No campo específico da comunicação, envolvendo os diversos *media*, uma abordagem em especial ganha destaque, são os Estudos Culturais ingleses.

*[Eles]* surgem no contexto da Inglaterra dos anos de 1960 preocupados em compreender as “culturas vivas”, as práticas e as instituições culturais e suas relações com a sociedade e as transformações sociais. Conseqüentemente, dão destaque ao modo como os meios de comunicação se inserem no tecido social contemporâneo: para os *Estudos Culturais*, entender a cultura, o modo como ela se organiza nas sociedades contemporâneas implica entender como se dão os processos comunicativos. A cultura aqui deixa de ser um sistema simbólico ordenado, com valores morais e instituições constituídas, e passa a ser compreendida como ocorrência dinâmica em processos comunicativos e sistemas de significação.<sup>33</sup>

Ou seja, os Estudos Culturais emergem na Inglaterra dos anos de 1960, como um campo de investigações voltado para as práticas e instituições culturais, nas suas relações com a sociedade e as transformações sociais, e darão destaque ao modo como os meios de comunicação se inserem no tecido cultural contemporâneo. Consolidam-se em torno do CCCS (*Centre for Contemporary Cultural Studies*), da Universidade de Birmingham, desde

---

<sup>33</sup> GOMES, Itania Maria Mota. *Efeito e Recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004, p. 103.

1964, sob a direção de Richard Hoggart, mas têm como um de seus momentos áureos a fase compreendida entre 1968 e 1979, período em que esteve à frente dos trabalhos Stuart Hall.

Richard Hoggart, Raymond Williams e Stuart Hall são considerados os fundadores dos Estudos Culturais, embora, na prática, esse campo teórico tenha dado já sinais de gênese antes de 64, a partir das publicações de obras seminais para o entendimento do trânsito entre cultura e sociedade. São elas: *The uses of literacy* (1957), de Hoggart; *Culture and Society: 1780-1950* (1958), de Raymond Williams e *The making of the english working class* (1963), de Edward Thompson. Essas obras estavam voltadas para o entendimento acerca de como se constituem e quem são as classes trabalhadoras, de forma a buscar meios para redefinir a noção tradicional de cultura, entendendo-a como uma unidade maior onde está inclusa a cultura popular. Ou seja, para esses autores, as classes trabalhadoras representavam uma outra cultura, popular, paralela à cultura erudita, que era vista até então como única e legítima.

Nesse sentido, pode-se concluir que uma das contribuições fundamentais dos Estudos Culturais no entendimento do arranjo social e de suas transformações se dá a partir de uma nova compreensão acerca de ‘cultura’. Para eles, esta se trata de uma esfera na qual se naturalizam e se representam as desigualdades sociais. Podendo ser também compreendida como o meio pelo qual diferentes grupos subordinados - as minorias - opõem resistência a essa subordinação. Configurando-se, desta forma, como o terreno onde se desenvolve a luta pela hegemonia, onde acontece a “produção e reprodução de sentido, de significado e de consciência”<sup>34</sup>.

Por isso, quando de seus primeiros anos, as investigações em torno do fenômeno cultural se deram basicamente pela compreensão das desigualdades sociais circunscritas apenas às relações de classe, mas à medida que se desenvolveram e foram ganhando cada vez mais um terreno sólido, percebendo que essas desigualdades também acontecem a partir de uma perspectiva bem mais sutil e relacionando-as, além das diferenças sócio-econômicas, às diferenças de gênero, de raça ou etnia, de orientação sexual, entre outras. Essa percepção acerca das várias formas de desigualdade, a partir dos anos 80 até os dias de hoje, acabaram por se constituir como o foco de interesse dos pesquisadores.

Essa trajetória rumo à ampliação e à incorporação das diferentes formas de se entender a cultura constituiu-se na essência dos Estudos Culturais. Abordagem altamente contextual e interdisciplinar, os Estudos Culturais, desde seu surgimento, propõem contribuições de vários campos do saber, como a sociologia, a história, a filosofia, e em destaque, a crítica literária;

---

<sup>34</sup> O’Sullivan *apud* Gomes. In: GOMES, Itania Maria Mota Gomes. Op. Cit. p. 104.

Nos anos 70, ingressaram nessa colaboração ‘multidisciplinar’ o estruturalismo, a semiótica, a psicanálise – graças ao empenho de Hall - e, atualmente o pós-estruturalismo tem se constituído como uma área em franca parceria com essa abordagem teórica.

Denominada por Stuart Hall de ‘*algazarra teórica*’, devido ao seu caráter de abertura à variedade metodológica e teórico-conceitual, essa foi a forma que ele encontrou para expressar o quanto esse novo campo estava aberto àquilo que impedia o avanço de estudos disciplinares que corriam isoladamente. Porém, não significa dizer que pelo fato de investirem numa perspectiva de abordagem interdisciplinar da cultura isto ocorra sem tensões ou conflitos, pelo contrário, o resultado das formas de conceber a cultura, são, antes, fruto de muitos debates e investigações.

Os Estudos Culturais podem, assim, ser compreendidos como uma abordagem teórico-metodológica que vêm posicionar e perceber a cultura como algo distinto de como havia sido entendida até ali. E para isso, propõem rupturas e tensões face às abordagens da comunicação de massa, colocando os *media* em posição diferenciada a das teorias clássicas da comunicação:

Eles rejeitam a idéia de que cultura de massa seja um fenômeno indiferenciado que atende a sociedade de forma homogênea; na verdade, compreendem a cultura de massa como expressão das representações ideológicas dominantes;

Rompem com a concepção behaviorista característica da sociologia da comunicação, a qual vê a influência dos *media* como um mecanismo direto de estímulo e resposta; os Estudos Culturais entendem que os meios de comunicação atuam como forças sociais e políticas amplas e difusas, cuja influência é quase sempre indireta, sutil e mesmo imperceptível;

Os textos midiáticos, para os teóricos dos Estudos Culturais, não possuem um sentido transparente; ao contrário, são polissêmicos, oferecendo uma variedade de significados que serão descortinados de acordo às experiências e vivências do sujeito-receptor; Por isso, ele, o receptor, não é passivo, constitui-se sim como ativo e consciente frente o processo comunicativo e pode decodificar as mensagens de diversas maneiras, a partir de orientações políticas e sociais diferentes.

### 1.2.3 Cultura, linguagem e recepção

A partir da década de 70, os Estudos Culturais dão um salto rumo a uma compreensão mais geral da cultura enquanto espaço de luta e poder. Através de sua proposta interdisciplinar de abordagem da cultura, realizam o que se conhece como ‘*giro lingüístico*’, pois passam a considerar as contribuições da lingüística, da semiótica e do estruturalismo, levando a cabo

conceitos e aplicações da textualidade, da polissemia e da discursividade como ferramentas na ampliação à noção de texto, poder e representação.

Stuart Hall comenta a respeito dos avanços que esse encontro com o estruturalismo e a semiótica proporcionou ao desenvolvimento dos Estudos Culturais:

[É] crucial a importância da linguagem e da metáfora lingüística para qualquer estudo da cultura: a expansão da noção de texto e textualidade, tanto como fonte de sentido quanto como aquilo que evade o sentido; o reconhecimento da heterogeneidade, da multiplicidade de sentidos, da luta por fechar arbitrariamente a infinita semiose que está além do sentido; o reconhecimento da textualidade e do poder cultural, da representação em si mesma, como um lugar de poder e regulação; do simbólico como fonte de identidade.<sup>35</sup>

Todos os desdobramentos ocorridos desde a emergência dos Estudos Culturais e, decisivamente, as relações estabelecidas entre ideologia e linguagem, ou talvez mais propriamente, o interesse pelas ‘leituras ideológicas’, tão próprio da investigação crítica dos anos de 1960, levaram, gradativamente, esse campo teórico ao interesse pelo receptor. No início, é claro, esse interesse estava direcionado em compreender como os ‘textos’ da cultura representavam a ideologia dominante, mas, a partir das contribuições de Barthes, com a semiótica; de Bakhtin e Eco, com a multiacidentalidade e a liberdade (limitada) de significados frente o ato da ‘leitura’, a compreensão de cultura pôde ser ampliada e com ela a própria noção acerca da atividade do receptor. Os textos, nesse momento, convertem-se em fontes de poder, e a textualidade aparece como um lugar de representação e resistência. Esse é, então, um momento decisivo tanto para os Estudos Culturais, que alargam sua capacidade de análise, como para as pesquisas atreladas ao processo comunicativo, que começam a atribuir um novo status ao receptor e uma alteração conjuntural para toda a atividade comunicativa.

Neste sentido, o texto de Hall ‘*Codificação/decodificação*’ (1973)<sup>36</sup> constitui-se como a *pedra de toque* e o texto basilar dos Estudos Culturais no entendimento de consumo cultural, a partir dos meios de comunicação. Além disso, ele estabelece a pesquisa empírica como opção metodológica no exame acerca da interação entre os *media* e o sujeito-receptor. Essa opção metodológica se define como procedimento preferencial nas pesquisas

<sup>35</sup> Hall *apud* Gomes. In: Gomes, Itania Maria Mota. Op. Cit. pp. 152-153.

<sup>36</sup> HALL, Stuart. Codificação/decodificação. In: *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. pp.365-381.

empreendidas dali em diante, chegando mesmo a ser uma forma dominante de investigação na área de comunicação por toda a década de 80/90 até os dias atuais.

Como se vê, o interesse pelo *receptor*, ao longo dessa trajetória dos Estudos Culturais, vai ganhando novas compreensões e funções. Hoje, esse entendimento de *receptor* como um sujeito ativo e consciente dentro do processo comunicativo, capaz de rejeitar, negociar ou aceitar sentidos, parece ter sido o resultado de muitas discussões e debates acerca da essência do processo comunicativo e constitui-se como o ponto inicial, o parâmetro chave, nas investigações envolvendo os diversos *media* na contemporaneidade.

#### 1.2.4 Os Estudos Culturais e o espectador

Embora os avanços sentidos em torno desse novo status do *receptor* possam ser aplicados no campo da pesquisa em cinema, com relação ao *espectador* ou, melhor dizendo, o *receptor cinematográfico*, os estudos que se interessam pela sua atividade, – a atividade do sujeito-espectador – é algo relativamente recente.

Até maio de 68, mais ou menos, as teorizações acerca da espectadorialidade cinematográfica eram pautadas pelo crivo da homogeneidade. Ou seja, as pesquisas que visavam o espectador, até a década de 60, estavam, via de regra, associadas aos empresários do setor cinematográfico, eram pesquisas de mercado, e se interessavam não em sua atividade concreta e sim nas formas de conciliação entre a presença de classes sociais distintas num mesmo espaço, como estratégia de ampliar suas formas de lucro. À medida que transformações de cunho sócio-político e econômico foram forjando uma nova feição social, a partir de uma série de inovações tecnológicas – emergidas pela Era da Eletrônica<sup>37</sup> – essas pesquisas foram ganhando terreno acadêmico e esboçando uma relação mais estreita com determinadas áreas científicas, como a psicanálise, a semiologia, o estruturalismo e o marxismo. Para essas teorias, homogeneizantes, o espectador é visto como uma entidade abstrata e passiva, apenas, a desempenhar um papel pré-estabelecido no processo de assistência a um filme, priorizando o lugar do emissor e a instância textual, pelo trabalho de análise fílmica.

A partir das transformações sociais ocorridas no contexto de fins dos anos 60 e início dos 70, que terminaram por proporcionar o surgimento, no território acadêmico, dos Estudos Culturais, uma nova forma de relacionamento entre o pesquisador e os meios de comunicação passa então a ser delineada. Pelo paradigma da heterogeneidade e da interdisciplinaridade, esforços começam a ser sentidos de modo a entender os processos da recepção a partir de

---

<sup>37</sup> Cf.: COELHO, Teixeira. Op. Cit. p.10.

outros procedimentos teórico-metodológicos que vão buscar explicações para o fenômeno da atividade receptiva num horizonte além da instância textual. Ou seja, os aspectos etno-sociais, econômicos e culturais são tão importantes para a compreensão de uma peça textual, seja ela um livro, uma revista, um programa de televisão, de rádio, ou mesmo um programa de auditório, quanto a sua própria imanência sígnica.

Contudo, esses avanços observados em torno da atividade receptiva de um modo geral, não são acompanhados na mesma velocidade no campo específico das pesquisas cinematográficas, os quais só começam a se fazer sentir a partir da década de 80. É nesse período que o espectador entendido como uma mera instância textual, abstrata, começa a ser considerado em sua atividade concreta de interação com a imagem em movimento. Ou seja, a partir das relações entre o receptor, num âmbito geral dos meios de comunicação, é que alguns pesquisadores alinhados aos Estudos Culturais da audiência iniciam o esboçar de um olhar para o espectador cinematográfico, interessando-se pela sua atividade concreta de interação com o cinema.

São os trabalhos realizados, a partir do princípio dos anos 80, e fundamentalmente no cenário anglo-americano, sob a inspiração do que denominamos “horizonte teórico-metodológico culturalista”, isto é, as inovadoras formulações avançadas pelos “estudos culturalistas de audiência” implementados, desde o final dos anos 70, por pesquisadores ligados ao CCCS (Centre for Contemporary Cultural Studies) da Universidade de Birmingham, na Inglaterra, como David Morley, Charlotte Brundson e Dorothy Hobson. No campo de estudos de cinema, o contextualismo definidor destas investigações é gradativamente assimilado por teóricos e pesquisadores filiados ou não aos estudos culturais, como Christine Gledhill, Bárbara Klinger, Richard Dyer, Elizabeth Ellsworth, Janet Staiger [...] Robert Stam, entre outros.<sup>38</sup>

Ou seja, assim como, na década de 50, as pesquisas em torno da televisão, do rádio e do jornal impresso já conheciam uma longa tradição teórico-metodológica pautada na teoria crítica, a qual embasava esses estudos, e tornaram algo difícil a construção do *receptor ativo*, com relação ao cinema o mesmo ocorreu.

Na área de cinema, primeiramente, houve uma tradição de pesquisa de mercado a moldar a estrutura física e as condições ambientais dos espaços de exibição; depois, a proposta psicologizante com uso de técnicas de imersão e em seguida, a ênfase na instância

---

<sup>38</sup> MASCARELLO, Fernando. (2003). O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. In: *Revista Teorema*, 3 de julho de 2003, pp. 2-3.

fílmica. Essa longa tradição serviu de barreira à construção de um novo sentido para o *espectador* tal qual ocorrera em relação ao *receptor*, só que neste último caso, um atraso conceitual considerável se deu e ainda se faz presente na área de estudos de cinema.

A moldura contextualista de abordagem do espectador, ainda nos dias de hoje, constitui-se como um *corpora teórico* à margem na teoria do cinema, sendo predominante, a metodologia da análise fílmica. Ou seja, enquanto hoje os estudos de outros *media* em geral, seguem quase que em sua totalidade na direção de uma proposta clara de ênfase na audiência, a partir de uma metodologia empírica de investigação, os trabalhos voltados para a espectralidade cinematográfica apresentam-se como uma minoria quase inaudível dentro do campo de estudos de cinema.

[...] enquanto a história dos estudos culturais testemunhou [...] o deslocamento desde um foco sobre o texto para a análise da audiência, e daí para o mapeamento dos contextos discursivos, econômicos e regulatórios no interior dos quais ambos convergem, o projeto dos estudos de cinema na academia segue sendo primariamente interpretativo – de análise textual.<sup>39</sup>

Segundo Fernando Mascarello, vários fatores concorrem para isso. Entre eles: as difíceis relações entre os campos acadêmicos dos estudos culturais e dos estudos de cinema, a despeito do reconhecimento da relevante contribuição dos estudos culturais à teoria do cinema; e a inexistência de esforços para o mapeamento dos avanços já identificáveis na área da espectralidade.

Contudo, afirmar que os estudos da espectralidade permanecem à margem face à perspectiva da análise fílmica não significa dizer que os Estudos Culturais ou, a proposta culturalista de abordagem dos estudos de recepção, não tenham contribuído de algum modo para o estabelecimento de novos olhares acerca da pesquisa cinematográfica. Muitos paralelos, inclusive no âmbito da própria espectralidade cinematográfica, podem ser estabelecidos em relação a esses estudos e a teoria do cinema. E eles começam tardiamente a ser mapeados, como afirma Mascarello, por alguns historiadores da área, como Gripsrud, Stam, entre outros, os quais fazem um levantamento dos diversos trabalhos que desde a década de 80, mais ou menos, vêm apresentar uma preocupação com o contexto fílmico em lugar da análise textual. O que evidencia, dessa forma, os avanços que os Estudos Culturais da recepção proporcionaram aos estudos de cinema. Esse levantamento e análise parecem ainda

---

<sup>39</sup> Turner *apud* Mascarello. In: MASCARELLO, Fernando. *Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico*. Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – COMPÓS, XIV, Niterói – RJ, p. 4.

um olhar ‘superficial’, segundo Mascarello, mas contribuem na medida em que admitem a importância dos estudos contextualistas para uma melhor compreensão acerca das instâncias históricas que cercam a pesquisa em cinema, bem como do papel do espectador enquanto *sujeito*, situado numa determinada estrutura sócio-cultural.

Jostein Gripsrud, no ano de 2000, é um desses estudiosos citados acima e afirma que na década de 70, enquanto que no campo dos estudos literários as instâncias históricas concretas da recepção experimentavam uma explosão proporcionada pelos teóricos da recepção alemães, os estudos de cinema, apenas mais tarde, em 80, depois da abordagem culturalista da televisão mostrar que a análise textual e os estudos de audiência podiam ser combinados de maneira inteligente, é que os estudos de cinema acenariam para uma direção afim;

Robert Stam, ainda em 2000, assinala também que nos anos 70, novamente, a teoria do cinema insistia nos prazeres da situação cinematográfica a partir de uma proposta psicanalizante, enquanto que o *receptor* fazia parte central nas discussões dos Estudos Culturais. Somente em 80/90 é que, graças às contribuições da *estética da recepção* literária e ao *reader response theory* é que a teoria do cinema começa a se interessar pelas formas socialmente diferenciadas de espetatorialidade.

Nessa mesma esteira, Graeme Turner, em *Cultural studies and film* (2000) atribuirá como contribuição dos Estudos Culturais à pesquisa em cinema aquilo que chamará de ‘erosão do paradigma textualista’, visto que a partir dessas contribuições é que começam a surgir deslocamentos importantes no campo da teoria cinematográfica, os quais flexibilizarão a importância da imanência textual, entre esses deslocamentos:

1 - Um esforço de negociação com a abordagem culturalista, no sentido de manter intacta a possibilidade do foco textual e semio-psicanalítico, por meio de um diálogo com a abordagem interdisciplinar da cultura;

2 - Uma proposta de pluralização da análise, em que os textos fílmicos possam estar abertos à possibilidade de construções discursivas múltiplas pelos espectadores concretos (polissemia dos textos);

3 - O surgimento de um interesse significativo pelos determinantes históricos, econômicos e tecnológicos da estética cinematográfica, a partir da historiografia do cinema;

4 - O iniciar de investigações em torno do espectador deslocado do texto (o espectador real) e agora posicionado frente ao contexto em que está envolvido sócio-culturalmente.

Essas são, segundo os historiadores de cinema elencados, algumas das principais contribuições dos Estudos culturais à teoria do cinema. Mas, como bem salienta Mascarello,



apesar de sua importância na construção do cenário pelo qual se pode observar o estágio de diálogo em que se situam os estudos culturais e os estudos cinematográficos, essas análises e mapeamento, por vezes, apresentam-se redutoras quanto ao alcance real das colaborações dos trabalhos contextualistas para o campo das pesquisas em cinema, observando-se, desse modo, que apesar do reconhecimento notado, ainda há uma gritante lacuna a ser preenchida por esse mapeamento. Assim, o que se tem hoje registrado acerca do trânsito entre estudos de recepção e pesquisa cinematográfica pode ser compreendido como um painel incompleto, onde, infelizmente, é impossível observar como se desenvolvem outras frentes de trabalho que contam com as possibilidades de intercâmbio entre a teoria de cinema e os estudos da recepção e que permanecem à margem da corrente majoritária.

As investigações de caráter etnográfico, por exemplo, que visam o espectador concreto, “*de carne e osso*”, é uma dessas frentes. Há uma notável ausência de dados a respeito de trabalhos realizados ou em andamento, que partam dessa metodologia como forma de investigar aspectos da interação entre o espectador e a obra fílmica, como ele lida com os signos e mensagens veiculados pelos textos que assiste e de que modo retrabalha isso de acordo com suas vivências e experiências.

Outras vertentes à margem desse levantamento são os estudos da *intertextualidade contextual* – que se interessam pela dimensão extrafilme no processo de interação (os contextos culturais e econômicos, principalmente); e a *historiografia da recepção* - que visa a elaboração de uma história das audiências a partir da combinação de esforços para organizar informações relacionadas à história do cinema e aos estudos da espectadorialidade, por meio da pesquisa de audiência; além dos *estudos de gênero* – que se preocupam com a espectadorialidade feminina; e da *política da localização* – que focalizam as formas socialmente diferentes de especiação.

Nesse sentido, o que se pode observar, a partir do percurso trilhado acerca das relações e contribuições dos Estudos Culturais da recepção para a teoria do cinema, é que embora elas existam e sejam bastante significativas, vários aspectos dessas relações são negligenciados, o que dificulta uma visão mais ampla acerca de como esses estudos interferem no estágio atual das pesquisas cinematográficas. A pesquisa etnográfica da audiência, dentro desse contexto, parece ser o campo mais prejudicado por essa hipertrofia, já que não se tem noção da quantidade nem da qualidade das pesquisas etnográficas empreendidas.

### 1.2.5 A pesquisa brasileira

No quadro brasileiro o espaço das pesquisas de recepção constitui-se também como uma problemática a espera de interesse e solução. E isso já se configura pela própria ausência de uma terminologia consensual acerca das pesquisas que levam em conta, de algum modo, o receptor, passando ao largo como sinônimo para o mesmo evento diversos termos.

Comumente denominada '*pesquisa de audiência*' os trabalhos que levam em conta o receptor podem estar abrigados por diferentes *corpora* teóricos e localizarem-se nas mais diversas áreas. Essas indiferenciações no contexto acadêmico brasileiro dificulta uma maior organização dessa vertente de pesquisa e confunde as pessoas que tomam contato com os mais diversos estudos empreendidos e que se interessam pelo receptor, além de obliterar a ampliação dos espaços onde eles ocorrem, já que essas pesquisas, de audiência, a partir dessa indiferenciação, costumam ser desenvolvidas por diferentes e variados campos do saber: história, sociologia, comunicação, artes, publicidade, etc.

É o que apontam Jacks e Escosteguy, em *Práticas de Recepção Midiática: impasses e desafios da pesquisa brasileira*:

Na literatura internacional, convencionou-se chamar os estudos de efeitos, os usos e gratificações e os estudos de recepção como pesquisa de audiência, destinando a expressão *estudo de recepção* para uma vertente dentro do amplo quadro das audiências midiáticas.

[...]

O problema é que a ausência de uma terminologia comum que, por sua vez, conecta-se com a quase inexistência de debate de extensão conceitual dessa área, no contexto acadêmico brasileiro, tem dificultado a organização dessa vertente da pesquisa no Brasil, assim como confundido os escassos espaços onde ocorre essa discussão.<sup>40</sup>

Assim como ocorreu com o cinema logo que intencionou sua industrialização, no Brasil, com relação à TV, fatos semelhantes aconteceram. Quando se consolida o aparelho de TV como um bem de consumo para a classe média brasileira e os canais de televisão começam a emergir com suas programações e publicidade, tão logo se estabelece um campo de investigações cujo foco de interesse é perceber os efeitos dos anúncios, identificando atitudes e motivações na população. Com isso, surgem as primeiras agências de publicidade a empreender estudos de audiência como forma de adequar à população o produto que estava

---

<sup>40</sup> ESCOSTEGUY, Ana Carolina e JACKS, Nilda. *Práticas de Recepção Midiática: impasses e desafios da pesquisa brasileira*. Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – COMPOS, XIII, Salvador – BA, 2004, p 3.

ali sendo vendido pela televisão, a exemplo do IBOPE (1942) e da MARPLAN (1958). Essas pesquisas se consolidam e durante toda a década de 60 – isso ocorre ainda nos dias atuais – constituem-se como o instrumento que iria estabelecer o caráter das programações e a forma de consumo dos produtos televisivos. Ou seja, esses primeiros estudos de audiência que ocorreram em torno do *media* TV desde cedo apresentaram seu caráter essencialmente mercadológico. Dessa forma, tomavam o telespectador a partir de uma perspectiva behaviorista em que o receptor se configurava como o fim, a última etapa do processo comunicativo, o qual aceitava passivamente as mensagens do emissor TV.

A partir da década de 70, com a abertura dos primeiros cursos de pós-graduação na área de comunicação, surgem as primeiras pesquisas acadêmicas de audiência, as quais propunham interface com diversas áreas do saber, desde história à psicologia, tomando como referencial teórico a teoria crítica, a semiologia e a teoria dos efeitos. Somente a partir da década de 80 é que começa a aparecer uma renovação das temáticas e das pesquisas nesse universo acadêmico, e muito dessa renovação irá partir das contribuições dos Estudos Culturais da recepção e da antropologia social, com a metodologia da pesquisa empírica. Porém, esses estudos permaneciam focalizando quase que exclusivamente o fenômeno TV e seus mais diversos aspectos.

Dessa forma, o que se percebe é que mesmo tendo recebido os reflexos das teorias da recepção mais recentes, as pesquisas envolvendo os *media* no espaço acadêmico seguia e ainda segue, segundo Mascarello, privilegiando o trabalho com a TV.

Em seu artigo *Procura-se a audiência cinematográfica brasileira desesperadamente [...]*, Fernando Mascarello aponta a escassez de estudos envolvendo a temática da recepção cinematográfica dentro da universidade brasileira. Ele diz:

Ao pesquisador de comunicação no Brasil, certamente não passa despercebida a virtual inexistência de estudos de recepção na área de cinema. Em contraste com o que se observa em campos vizinhos – especialmente o da televisão –, nos quais, ao longo dos últimos 20 anos, sedimentou-se uma tradição investigativa das audiências, nos chamados estudos brasileiros de cinema o público espectador concreto segue desconsiderado como objeto de pesquisa. Mais que isso, na verdade, o próprio estudo teórico da espectralidade cinematográfica [...] encontra atenções não mais que eventuais na academia brasileira.<sup>41</sup>

---

<sup>41</sup> MASCARELLO, Fernando. *Procura-se a Audiência Cinematográfica Brasileira Desesperadamente, ou Como e Por Que os Estudos Brasileiros de Cinema Seguem Textualistas*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, 5 a 9 de setembro, p.1.

De forma a comprovar sua assertiva, o referido autor incursiona pela história dos trabalhos acadêmicos em cinema localizando a década de 70 como o período em que são abertos os primeiros cursos de pós-graduação em cinema, sendo este fato, portanto, a gênese dos registros de trabalhos empreendidos na área. Ele afirma que as primeiras áreas de investigação a se estabelecerem teriam sido: história do cinema; análise fílmica e teoria do cinema, experimentando franco crescimento e possibilitando uma farta divulgação de livros e materiais impressos nesta área.

Além disso, também identifica os diversos órgãos e veículos de divulgação de pesquisas operadas em cinema como os espaços em que esses estudos – do espectador – poderiam emergir, como a Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação), a Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação), e a Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema).

Contudo, o que verifica, através de levantamento estatístico, é que embora o campo das pesquisas em cinema seja repleto de trabalhos e pesquisas que investigam os mais diversos aspectos sob os mais variados *constructos* teóricos, pouquíssimos trabalhos se direcionam para o espectador. Só para se ter uma idéia, ainda segundo Mascarello, dos 52 trabalhos de pesquisa na área da recepção (teses e dissertações) levantados por Jacks et al. (2002) para a década de 90, apenas 2 possuem como objeto o cinema, contra uma maioria absoluta da televisão. E mais, dos 248 trabalhos levantados pela antologia dos últimos 5 anos de realização de congressos pela Socine, apenas 8 trazem como tema a espectadorialidade cinematográfica, 6 destes abordando a recepção, porém de um ponto de vista teórico e nenhum envolvendo a realização de estudo empírico.

Diante do quadro ele constata que as conseqüências dessa ausência são desoladoras, mas aponta caminhos:

Faz-se urgente, em meio às permanentes dificuldades para a afirmação mercadológica e sócio-cultural do cinema brasileiro, responder perguntas tão singelas e fundamentais, como: Que pensa o público nacional do ‘seu cinema’? O que espera dele? Que lugar este ocupa em seu imaginário? Constitui (e em que medida) sua identidade cultural? Que opinião tem o público sobre as representações de Brasil nos filmes nacionais? Estas questões, sabe-se muito bem, não têm sido respondidas pela Academia, pelo simples fato de não as ter incorporado à sua agenda investigativa.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> MASCARELLO, Fernando. *Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?*. UNIrevista, nº 01, vol. 03, jul. de 2006. p.16.

A partir do desenho levantado, uma questão se faz premente. É notório que no campo dos outros *media*, principalmente a televisão, o estudo da recepção parece ter encontrado ressonância e significado a partir da *virada do receptor* e dos Estudos Culturais, já desde a década de 80. A América Latina se consolida hoje como um *lócus* cuja preocupação com o receptor concreto é uma linha de pesquisa em franco desenvolvimento. Teóricos como Jesús-Martín Barbero (mediação), García Canclini (hibridização) e Guillermo Orozco (enfoque integral da audiência), entre outros, inclusive brasileiros, como Wilson Gomes, Maria Immacolata Lopes, Ana Carolina Escosteguy, Nilda Jacks, Itania Maria Mota Gomes, etc. fazem parte da bibliografia necessária ao empreendimento de qualquer pesquisa que vise o receptor. Então, diante disso, por que no campo dos estudos cinematográficos, não só no Brasil, mas também na universidade brasileira, a pesquisa de recepção cinematográfica segue virtualmente inexistente?

Como se vê, esta é uma área de investigação que permanece marginal nos estudos de cinema também no âmbito internacional. Entretanto, ainda que parcamente, podem-se elencar alguns trabalhos empreendidos na área fora do espaço brasileiro. Foi o que vimos alhures a partir do mapeamento feito acerca das contribuições dos estudos contextualistas da recepção à teoria de cinema. Já no que concerne ao espaço brasileiro de pesquisas cinematográficas, a pintura se torna ainda mais agravante, pois os estudos que num primeiro olhar se aproximam do espectador concreto, quando vistos mais detidamente se apresentam em nada mais do que o que se pode denominar de ‘sociologia do cinema’ já que se detêm à análise de aspectos mercadológicos do filme ou à ênfase nos aspectos sincrônicos e diacrônicos relativos à distribuição e exibição cinematográfica.

As causas para essa marginalidade dos estudos de recepção da espectralidade são diversas e não podem encontrar as mesmas explicações, abrangentes, para elucidar a questão brasileira e internacional a um só tempo. Compreendendo assim, Fernando Mascarello, para o problema brasileiro, aponta três motivos principais que configuram esta situação em nível nacional. São eles:

1 - a sobrevivência, como cânone teórico-estético, do paradigma cinemanovista proposto por Glauber Rocha e outros, nos anos 60:

Devido à importância internacional que teve o cinema novo brasileiro e a figura do cineasta Glauber Rocha, em particular, estes se converteram em balaústres da identidade cinematográfica brasileira. Esses fatores por si só atraem a confecção de inúmeros estudos

cujo foco é a proposta estética do cinema novo, seus diretores ou, até mesmo suas obras. Basta verificar o volume de trabalhos sobre esses aspectos registrados nos bancos de dados dos órgãos de financiamento e apoio às pesquisas;

2 - as sérias dificuldades resultantes para dialogar com a produção teórico-metodológica internacional – como os estudos culturais e o cognitivismo – que, surgindo a partir dos anos 80 se contrapõem ao textualismo modernista típico dos estudos de cinema da década de 70:

Fernando Mascarello afirma que este segundo motivo se deve à desatualização face às discussões empreendidas no terreno internacional. Segundo o autor, três movimentos importantes no campo da teoria de cinema nasceram e foram suplantados no contexto internacional, de 68 para cá, e curiosamente nenhum deles chegou até o momento no Brasil;

3 – a conseqüente hipertrofia da área analítico-textual, que impede o olhar sobre o espectador concreto:

A inexistência de qualquer crítica ao paradigma textualista setentista somada à dificuldade de acesso às novas discussões teóricas em âmbito internacional colaboram para a manutenção do trabalho quase que exclusivo de análise fílmica.

Sendo assim, diante da dificuldade em perceber o espectador concreto, tanto no que se refere às pesquisas internacionais como no que concerne aos estudos brasileiros, fica a certeza de que esforços têm de ser somados no sentido de erigir um campo de pesquisa que teoricamente já existe, mas que se encontra à margem da grande teoria ou das correntes majoritárias de pesquisas em cinema no espaço brasileiro. O atual arranjo teórico da recepção estabelece todas as condições para que possamos compreender os contextos e as heranças em que está plantado nosso arcabouço cinematográfico, ou seja, para entender melhor a nossa cultura e a nossa própria identidade. E, para isso, um campo que já existe precisa nascer, o novo campo dos Estudos de Recepção Cinematográfica.

## 2. Cinema Novo & Recepção

*Por que focalizar o texto fílmico e não a audiência cinematográfica? Que diferentes leituras as diferentes audiências podem fazer dos mesmos filmes? Os filmes podem ser entendidos fora de seu contexto de produção industrial? [...] Quais os problemas levantados por uma leitura acadêmica de um filme dos anos 40 na década de 90? De que diferentes maneiras um texto fílmico pode ser lido em diferentes contextos nacionais ou históricos? Estas e muitas outras questões têm permanecido marginais, quando não ausentes, de grande parte do ensino e pesquisa nos estudos de cinema.<sup>43</sup>(tradução nossa)*

Jackie Stacey<sup>44</sup>

Historicamente os estudos de cinema consolidaram como prática metodológica o interesse pelo texto fílmico. Desde os primórdios, quando emergem os primeiros estudos de cinema, o interesse teórico pela *sétima arte* sempre esteve pautado pela análise fílmica. Aspectos referentes à narrativa, à construção da linguagem cinematográfica ocuparam espaço central nas pesquisas empreendidas, consolidando, assim, uma forma hegemônica de investigação conhecida como *film studies*.

Entretanto, internacionalmente, nos últimos 25 anos, vem emergindo, em franco desenvolvimento, dentro da prática de pesquisa do *film studies*, uma corrente interessada no estudo do 'extratexto'<sup>45</sup>, que busca investigar os contextos de produção e recepção dos filmes, explorando seus desdobramentos econômico e cultural. Pouco a pouco o interesse pelo extratexto vem ganhando espaço e sedimentando uma forma de abordagem que busca abranger dimensões para além do texto fílmico.

As múltiplas facetas do processo pelo qual a sociedade confere sentidos ao filme, atravessando as relações de poder e buscando as 'vozes' que estão em volta da constituição e existência dos filmes, como autores, indústria, crítica e público são os caminhos metodológicos buscados por um número significativo de pesquisadores em cinema na

---

<sup>43</sup> Why focusing on the filmic text and not on the cinematographic audience? What different readings may the different audiences do out of the same films? Can the film be understood out of their context of industrial production? [...] What are the problems raised by an academic reading of a film from the 1940s, in the 1990's decade? In what different national or historical contexts can a filmic text be read? This and many other questions still remain outcasts, when not absent from great part of the teaching and research on the studies of cinema. (STACEY 1993, p. 261).

<sup>44</sup> STACEY, Jackie. Op. Cit. p. 261.

<sup>45</sup> MASCARELLO, Fernando. *Teorizando a Recepção Doméstica dos Cinemas Nacionais*. 17 dez. 2008. Disponível em: [www.iniciativacultural.com.br](http://www.iniciativacultural.com.br)

atualidade. Na América Latina, nos Estados Unidos e na Inglaterra, por exemplo, tem-se verificado a enorme amplitude que o receptor vem conquistando nas pesquisas não só de cinema, mas também de comunicação de um modo geral, e os Estudos Culturais têm contribuído enormemente para isso. Obviamente, como já se demonstrou anteriormente, o espaço da recepção cinematográfica, mesmo em contexto internacional, tem encontrado barreiras para se desenvolver, estando em melhor situação os estudos que levam em conta o receptor televisivo. Contudo, mesmo diante desse quadro desigual, torna-se importante salientar os avanços ocorridos no âmbito do receptor cinematográfico, esta é uma forma de melhorar o estado em que se encontra a pesquisa brasileira. Mostrando que no contexto internacional esse campo de pesquisa interessado no receptor de cinema só tende a evoluir, percebe-se a necessidade de garantir também na academia brasileira o interesse mais detido sobre o espectador cinematográfico.

No Brasil, não é novidade, existe uma situação de precariedade dos estudos de recepção cinematográfica no universo acadêmico. Esta é uma constatação ao redor da qual se perfilam vários autores. E ela se torna ainda mais perceptível — a condição de marginalidade dos estudos de recepção cinematográfica na academia brasileira — quando observado o volume de trabalhos, estudos e pesquisas empreendidos, cujo foco de interesse incide sobre o receptor de um modo geral – leitores, ouvintes de rádio, telespectadores e usuários de computadores – em contraste com as pesquisas que se interessam pelo espectador de cinema.

Dos 52 trabalhos de pesquisa brasileiros na área de recepção (teses e dissertações) levantados por Jacks et. al. (2002) para a década de 90, apenas 2 possuem como objeto o cinema, contra uma absoluta maioria de televisão.<sup>46</sup>

Um dos fatores que contribuem para essa problemática desvantagem em relação aos estudos de recepção em comunicação de um modo geral é o fato de que até a década de 90 os espaços de pesquisa e divulgação dos estudos em comunicação estavam reunidos sob a tutela de um só núcleo, associação ou GT, que, a um só tempo, congregava trabalhos de naturezas diversas, como a Intercom (Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação) e a Compós (Associação Nacional dos Programas de Pós-graduação em Comunicação).

---

<sup>46</sup> Idem. *Procura-se a Audiência Cinematográfica Brasileira Desesperadamente, ou Como e Por Que os Estudos Brasileiros de Cinema Seguem Textualistas*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, 5 a 9 de setembro, 2005, p. 2



Para minimizar esta situação, nos anos 90, os investigadores de cinema do país decidiram criar uma entidade que se voltasse majoritariamente para as pesquisas em cinema, foi assim que surgiu a Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema). Entretanto, foi necessário mais do que a criação de uma entidade que se interessasse exclusivamente pela pesquisa em cinema para que o espectador tivesse seu espaço garantido como objeto investigativo. Somente em 2004 é que foi constituída, pela primeira vez, uma mesa denominada “Exibição e Recepção”<sup>47</sup>, acolhendo trabalhos na área de recepção cinematográfica, como os de Mahomed Bamba, Fernando Mascarello, Josimey Costa da Silva e Rosália Duarte.

Ainda assim, mesmo considerando os avanços alcançados nesse campo de pesquisa, a situação permanece precária. De acordo com o exame das últimas 6 antologias e dos 290 trabalhos publicados nos Encontros anuais da Socine até o ano de 2006, apenas 10 trazem como tema a espectadorialidade cinematográfica, dentre os quais 8, a partir de uma abordagem estritamente teórica e nenhum sob o ponto de vista de estudo empírico<sup>48</sup>.

Além desses fatores, soma-se ainda como moldura desse estado de coisas para o estudo do espectador cinematográfico, a simples inexistência, segundo Fernando Mascarello<sup>49</sup>, de pesquisas nacionalmente conhecidas sobre a recepção de filmes brasileiros ou do conjunto da cinematografia nacional<sup>50</sup>. Tanto é que Fernão Ramos<sup>51</sup>, em mapeamento dos campos dos estudos brasileiros de cinema, arrola, a partir da realidade do ensino e da pesquisa no país, três pilares fundamentais para pensar os currículos na área dos Estudos de Cinema: Análise Fílmica, Teoria do Cinema e História do Cinema, esquecendo-se completamente do campo da recepção! O qual não aparece nem sob a forma de subrecorte.

Muitas causas concorrem para isso. Como já se disse, a congregação de pesquisas e trabalhos de naturezas diversas abrigadas no conjunto em um só núcleo de estudos, associação ou GT é apenas um deles. Também há que considerar razões de fundo muito mais complexas do que simplesmente questões espaciais. Para Fernando Mascarello<sup>52</sup>, existem três fatores fundamentais que emperram o melhor desenvolvimento de pesquisas em cinema a considerar

<sup>47</sup> Atualmente esta mesa apresenta-se sob a forma de Seminário Temático e denomina-se, desde 2006, '*Indústria e Recepção Cinematográfica e Audiovisual*'.

<sup>48</sup> MASCARELLO, Fernando. Op. Cit, p.2.

<sup>49</sup> Idem. Op. Cit. Loc. Cit.

<sup>50</sup> Em 2007, tem-se notícia dos primeiros resultados de uma pesquisa de pós-graduação evidenciando o espectador cinematográfico. Trata-se da dissertação de mestrado de Odinaldo da Costa Silva, intitulada *Domésticas – o filme: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal*, integrada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília.

<sup>51</sup> RAMOS, Fernão. O lugar do cinema. In: FABRIS, Mariarosaria et al. *Estudos Socine de cinema*, Ano III, 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 35-48.

<sup>52</sup> MASCARELLO, Fernando. Op. Cit. p.9.

o espectador: a sobrevivência como cânone teórico-estético do paradigma cinemanovista, proposto por Glauber Rocha e outros cineastas, nos anos 60; as sérias dificuldades em dialogar com a produção teórico-metodológica internacional, como os Estudos Culturais e o Cognitivismo, os quais, surgidos nos anos 80, contrapõem-se ao textualismo modernista típico dos estudos de cinema na década de 70; e a conseqüente hipertrofia da área analítica textual, que impede o olhar sobre o espectador concreto.

Analisados mais de perto esses fatores, não passam despercebidos alguns contra-sensos. Vejamos: referente àquele que Mascarello chama de primeiro fator, “a sobrevivência como cânone teórico-estético do paradigma cinemanovista”, no que tange a sua responsabilidade na manutenção da marginalidade dos estudos de recepção cinematográfica na academia brasileira, é de estranhar que ele seja impeditivo em dar visibilidade ao espectador, já que a proposta do Cinema Novo é a de formação, no sentido amplo do termo, de um novo espectador, um espectador atento às injustiças sociais que, através de uma nova linguagem e estética a comporem os filmes desse movimento, será despertado para o texto além da obra. A teoria e a prática cinemanovistas emergem fundadas na contraposição à alienação espetacular produzida pelo entretenimento hollywoodiano, agregando também a crítica ao autorismo individualista do cinema de arte europeu à *Nouvelle Vague* francesa. Como pode então a Universidade brasileira desprezar o espectador contemporâneo a este movimento? Este parece ser um contra-senso.

É verdade que os estudos que têm como objeto de interesse o Cinema Novo ganham em volume e quantidade se comparados aos trabalhos que buscam investigar outros aspectos da cinematografia nacional. É só dar uma rápida olhada nos bancos de teses do país para constatar esse fato. A esse respeito Fernando Mascarello comenta:

A canonização do paradigma glauberiano nos estudos brasileiros de cinema manifesta-se primeiramente, por conseqüência, no plano da escolha do objeto. Examinando-se o número, seja de teses e dissertações produzidas, livros e artigos publicados ou comunicações realizadas em congressos como os da Socine e da Compós, verifica-se o predomínio de trabalhos ou sobre os diretores e obras cinemanovistas, ou sobre cineastas, filmografias e problemáticas que com seu universo estético dialogam (o cinema moderno e seus herdeiros contemporâneos), no plano nacional ou internacional.<sup>53</sup>

Observando essa questão, pode-se então explicar, mas não entender, pois uma coisa é diferente da outra, porque existe esse 'desprezo' pelo espectador concreto no Brasil. Ocorre devido ao atraso em acompanhar o debate teórico internacional. Se nós, brasileiros, estamos

---

<sup>53</sup> Idem. Op. Cit. pp. 7-8.

umbilicalmente presos ao avatar do cinema nacional, que é o Cinema Novo, movimento cultural que deu projeção internacional ao Brasil e aos seus cineastas, entre eles Glauber Rocha, a partir de uma maneira alternativa e ousada de contraposição ao cinema hegemônico estadunidense e como forma de levar um recado às ditaduras, torna-se cômoda essa posição de 'ufanização' do Cinema Novo, o que nos leva, a só tempo, a um atraso teórico e a uma confortável hipertrofia frente o paradigma textualista que impede o olhar sobre o espectador concreto.

Os fatores que se somam para a não investigação sobre o espectador cinematográfico estão intimamente ligados. Até maio de 1968, as teorias do campo cinematográfico convergiam para o trabalho focado na análise fílmica, no textualismo, e essa forma de investigação corria como a teoria hegemônica. Entretanto, a história andou e com ela novas formas de perceber a realidade surgiram. Emergiram os Estudos Culturais e o cognitivismo e, curiosamente, não houve e parece que ainda não há interesse por parte da academia brasileira em dialogar com essas abordagens. Para se ter uma idéia, em 2003 aparece a versão em português do recente panorama da história da teoria do cinema, elaborado pelo norte americano Robert Stam no livro *Introdução à Teoria do Cinema*<sup>54</sup>, em que mais da metade do texto é dedicada à reflexão e pesquisa posterior ao maio de 68; também, em 2005, Fernão Ramos publica *Teoria Contemporânea do Cinema – volumes 1 e 2*<sup>55</sup>, apresentando ao público brasileiro 26 artigos teóricos internacionais escritos nos últimos 30 anos, com destaque para a corrente cognitivista, contemplada com nove textos. Ou seja, apenas agora, no século XXI, mais de 30 anos depois, é que começam a soprar os primeiros ventos das propostas que vão além do textualismo. Não é de surpreender, nesse caso, que ainda não haja nenhuma tradução da corrente contextual da espectadorialidade cinematográfica. Confirmando, assim, o segundo fator que coloca em posição de marginalidade o estudo sobre a recepção cinematográfica na academia brasileira.

Dentro dessa situação só pode haver mesmo uma 'hipertrofia da área analítica textual', o terceiro fator de que fala Fernando Mascarello.

Da década de 90 para cá, a partir de alguns esforços direcionados para a constituição de um campo de estudos dedicado ao espectador de cinema, a exemplo dos trabalhos de Fernando Mascarello e Mahomed Bamba, parece estar sendo vagarosamente despertado o

---

<sup>54</sup> STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003, passim.

<sup>55</sup> RAMOS, Fernão Passos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. volume 1. São Paulo: SENAC, 2005. e RAMOS, Fernão Passos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional*. volume 2. São Paulo: SENAC, 2005, passim.

interesse pela espectralidade cinematográfica. A cada ano vem aumentando a participação de pesquisadores que apresentam trabalhos focando a Recepção, tanto nos congressos da Socine como nos Encontros da Intercom e da Compós. Em setembro de 2005, por exemplo, o NP Comunicação Audiovisual do XXVIII Intercom, no Rio de Janeiro, abrigou uma mesa intitulada 'Práticas Espectatoriais de Cinema' e no congresso Socine de outubro de 2008, ocorrido em Brasília, participando do Seminário Temático 'Indústria e Recepção Cinematográfica e Audiovisual' foram inscritos 20 trabalhos, abordando aspectos relativos à distribuição, ao consumo e à espetação do cinema nacional.

Grande parte desses trabalhos constitui-se em artigos e ensaios de caráter teórico-descritivo e versam quase que exclusivamente sobre os fenômenos do financiamento, da produção, da distribuição e da exibição cinematográfica. Uma outra parcela, ainda tímida, põe em interesse as questões da interpretação, dos usos e experiências com o filme, mas quase sempre a partir de uma proposta apenas descritiva. São poucos os trabalhos empíricos que evidenciam o espectador real no contato com o filme, considerando os diversos contextos que cercam tanto um quanto o outro. Para se ter uma idéia, somente em 2007 é que veio à tona, na forma de dissertação de mestrado, o que pode ser denominado de primeiro resultado de um trabalho realizado em nível de pós-graduação, de caráter essencialmente empírico. Estamos falando do texto de Odinaldo da Costa Silva, intitulado *Domésticas - o filme: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal*<sup>56</sup>, dissertação resultado do mestrado em Comunicação pela Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília.

Partindo da metodologia de pesquisa etnográfica, Silva trabalhou com grupos focais e realizou cine-fóruns com empregadas domésticas, utilizando as personagens principais do filme *Domésticas* (2002), de Fernando Meirelles, como fio condutor em seu estudo de recepção. Abordando questões presentes na obra, como sonhos, família, origem, amores, relações trabalhistas e muitos afazeres, trouxe à pauta investigativa dos estudos de cinema o trabalho empírico de recepção, praticamente inexistente no campo dos estudos cinematográficos.

Há também o projeto de pesquisa em desenvolvimento desde 2005, na Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), no Rio Grande do Sul, coordenado por Fernando Mascarello e intitulado *Discursos do público sobre o cinema brasileiro: uma cartografia culturalista*, que visa mapear os discursos do público espectador a respeito do cinema

---

<sup>56</sup> SILVA, Odinaldo da Costa. *Domésticas - o filme: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, 2007.

nacional, a partir da metodologia da pesquisa etnográfica, além de alguns outros em andamento nas universidades do país, mas que representam ainda um número ínfimo, se comparados às pesquisas desenvolvidas no campo televisivo.

Parece que enfim uma porta de pesquisa se abre, apesar de sua já existência, pelo menos em tese. Entretanto, muitos caminhos deverão ser trilhados para que possamos considerar o campo da recepção cinematográfica realmente consolidado. Os trabalhos que de toda forma buscam evidenciar o Cinema Novo, já que este é objeto preferido de boa parte dos pesquisadores dos estudos de cinema, podem optar por uma investida no espectador. Seria uma forma de contemplar um dos campos ainda inexplorados dentro da pesquisa cinemanovista. Fingir que os filmes do Cinema Novo não tiveram impacto sobre o público dos anos 60/70 ou ignorar os sentidos que lhes podem ser conferidos em sua época e ainda hoje constitui-se um fechar de portas inadmissível para as contribuições que o movimento trouxe e vem trazendo aos Estudos de Cinema até agora.

## **2.1 O Projeto do Cinema Novo no Brasil**

Pouco dinheiro, locações externas, o mínimo possível de luz artificial e a câmera na mão. Esta é a essência de uma nova forma de fazer cinema, que em meados dos anos 50, emerge alternativamente e de modo quase sincrônico em diferentes lugares do Brasil: Rio de Janeiro, São Paulo, Bahia, Minas Gerais, Pernambuco, Rio Grande do Sul... Era o Cinema Novo que surgia, sem uma forma ainda bem definida, mas com a convicção de que era possível fazer um cinema diferente daquele praticado pela Vera Cruz – de vultosos orçamentos - e pela Atlântida – adepta à comédia popular.

O contexto sócio-político e cultural que dá passagem ao desenvolvimento do Cinema Novo é o cenário dos anos de 1950. Nesse momento, o Brasil parece vivenciar uma frenética corrida em busca da superação do estado de subdesenvolvimento em que se encontra o país em pleno século XX, herança deixada pelo colonialismo europeu. Desenvolvimento, progresso e modernização tornam-se, então, palavras de ordem nos mais diversos contextos da sociedade brasileira.

Essa proposta de superação das contradições e das mazelas sociais, econômicas e culturais no Brasil constitui-se, em primeira instância, num ‘projeto’, preconizado já desde os anos 20 pelos diversos setores da intelectualidade brasileira, mas que só veio a se concretizar de fato nos anos 50, com a política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek. Renato Ortiz

em seu livro *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*<sup>57</sup>, referindo-se a uma colocação feita por Roberto Schwarz, a respeito das idéias do liberalismo europeu como sendo “fora de lugar”, no período escravista brasileiro, e pela leitura de Marshall Berman acerca da modernidade na periferia, o qual afirma ser o modernismo do subdesenvolvimento ‘forçado de se construir sobre fantasias e sonhos de modernidade’, observa o tom de “fora de lugar” e de “sonhos” e “fantasia” em relação às noções de modernidade no Brasil nos anos de 1920. Ortiz afirma que o modernismo no Brasil emerge sem modernização, podendo, desta forma, ser compreendido enquanto um projeto, um desejo de superação do subdesenvolvimento e de construção de uma sociedade moderna, desenvolvida e democrática que estaria ainda por ser edificada.

Segundo Ortiz:

Um significado mais amplo da exterioridade das idéias é, no entanto, aquele que se refere à inadequação de determinadas concepções em relação à totalidade da sociedade. [...] Nesse sentido eu diria que a noção de modernidade está “fora de lugar” na medida em que o Modernismo ocorre sem modernização. Não é por acaso que os críticos literários têm afirmado que o Modernismo da década de 20 “antecipa” mudanças que irão se concretizar somente nos anos posteriores. Antecipação que denuncia este hiato, a inadequação de certos conceitos aos tempos em que são enunciados. Não se trata, porém, de uma previsão, de uma genialidade imanente ao homem de arte; o descompasso é um elemento da sociedade brasileira periférica, o que nos leva a indagar o que diferencia o nosso Modernismo dos outros.<sup>58</sup>

O que se percebe, a partir do extrato acima, é que o desejo de transformação da sociedade brasileira, no sentido de superação de suas contradições e de seu subdesenvolvimento é um projeto que se constrói, primeiramente, no plano das idéias, do abstrato, onde o afã em deixar de ser colônia, mesmo não sendo mais, ocupa espaço central nas preocupações das camadas mais liberais da sociedade. É preciso se auto-afirmar enquanto uma sociedade autônoma de valores e símbolos próprios. É desta forma que a partir da década de 1920 começa a gravitar no seio da sociedade brasileira a discussão sobre o subdesenvolvimento e a necessidade de modernização do país. Passados os primeiros anos de amadurecimento dessas questões, esse afã transforma-se num projeto mais concreto e, do plano das abstrações, passa-se ao plano das ações. É a partir desta ordem cronológica que

---

<sup>57</sup> ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006, pp. 29-32.

<sup>58</sup> *Ibidem*. p. 32.

diversos autores vêem o modernismo no Brasil. Eduardo Jardim<sup>59</sup>, por exemplo, compreende o modernismo em duas fases distintas. Para ele, o período que vai de 1917 a 1924 corresponde a um momento de preocupações eminentemente estéticas, o que importa mesmo é romper com o passadismo e absorver de modo renovado o espírito cosmopolita das vanguardas européias. Essa compreensão torna-se ilustrativa quando tomamos a literatura como referência, pois esse é o momento em que os escritores se livram do parnasianismo e vão em busca dos ‘ismos’ vindos da Europa; A segunda fase apontada pelo autor é compreendida pelo período que vai de 1924 em diante. A partir daí, percebe-se uma reorientação no sentido de elaboração de um projeto cultural mais amplo para a sociedade brasileira. A questão da brasilidade transforma-se no centro das atenções de escritores e intelectuais e abre espaço para o surgimento de representantes de diversas inclinações e propostas de renovação social e política para o país - desde aqueles de caráter mais conservador, como Plínio Salgado até outros de feições mais à esquerda, como Oswald de Andrade – bem como para a elaboração de diferentes manifestos, como Pau-Brasil, Antropofágico e Anta.

A esse respeito Renato Ortiz afirma:

O que importa, no entanto, é perceber que por trás dessas contradições existe um terreno comum quando se afirma que só seremos modernos se formos nacionais. Estabelece-se, dessa maneira, uma ponte entre uma vontade de modernidade e a construção da identidade nacional. O Modernismo é uma idéia fora de lugar que se expressa como projeto.<sup>60</sup>

E continua, ampliando sua reflexão para o vínculo que se estabelece, a partir do projeto de modernidade no Brasil, entre cultura e sociedade.

Creio que a idéia de Modernismo como projeto pode ser tomado como um paradigma para se pensar a relação entre cultura e modernização na sociedade brasileira. Não é por acaso que Roland Corbisier dizia que antes da Semana de 22 o que tínhamos era uma pré-história no Brasil. Antecipando algumas formulações o movimento condensa em si uma maneira de se relacionar com a sociedade, que a meu ver, se consolida em toda uma corrente de pensamento, mesmo quando expressa por grupos ideologicamente diferentes. O Modernismo-meta encontra-se na arquitetura de Niemeyer, no teatro de Guarnieri, no desenvolvimento do ISEB, na idéia de vanguarda construtiva projetada pelos poetas concretistas. [...] Esta vontade de construção nacional pode ser avaliada quando se considera o desenvolvimentismo dos anos 50; ao se afirmar que “sem ideologia do

---

<sup>59</sup> JARDIM, Eduardo. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978. passim.

<sup>60</sup> ORTIZ, Renato. Op. Cit. p.35.

desenvolvimento não há desenvolvimento”, o que se está reiterando é a anterioridade do projeto de modernização em relação ao subdesenvolvimento da sociedade.<sup>61</sup>

Dessa forma, o que se observa é que as idéias acerca de modernização, desenvolvimento e progresso, as quais nos referimos anteriormente, encontram raízes num período anterior à década de 1950, período a que nos acostumamos associar estas palavras. No Brasil, desde a década de 20, como se vê, já existia a proposta de desenvolvimento para o país, mas ela encontra seu ponto mais alto durante os anos 50 – 60, nos governos de Juscelino Kubitschek e Jânio Quadros.

De fato, a década de 1950 pode ser compreendida como um período de intensas transformações no cenário sócio-econômico brasileiro. Mais conhecida pelo famoso slogan dos ‘50 anos em 5’, essa máxima condensa o ideário de 50 anos de desenvolvimento em 5 anos de administração política. Esse momento histórico, segundo vários autores, é responsável por uma série de mudanças que irão ocorrer no plano social e econômico, mas, sobretudo no modo de vida e de pensar do homem brasileiro.

É nesse período, por exemplo, que se pode observar um maior desenvolvimento da classe operária, que vinha surgindo desde os anos 1920, tanto em termos numéricos como participativos no cenário social brasileiro; A burguesia também ganha cada vez mais terreno nos espaços políticos e sócio-econômicos. Todo esse processo, como se pode observar, é fruto direto da proposta de modernização que se faz sentir há algum tempo na sociedade brasileira. E como resultado dessa transformação tem-se uma mudança significativa dos padrões de comportamento das pessoas. A própria coexistência entre burguesia e proletariado, a quem interessava a modernização do país, como forma de obtenção de melhores condições de vida – claro que por motivos diferentes -, fez emergir uma classe média cada vez mais numerosa, portadora de uma série de demandas até então inexistentes. O plano cultural é uma delas. Ora, se a sociedade se modernizava, significava que o país deveria apresentar as mesmas características que os outros países que tinham o desenvolvimento como cartão de visita. Indústrias, comércio desenvolvido, mercado amplo de bens culturais, etc.. Esta era uma necessidade da moderna sociedade brasileira.

Um bom exemplo de como o mercado de bens simbólicos se desenvolve, de modo significativo, a partir da década de 50, com a Revolução Industrial brasileira de Juscelino, é apontado por Renato Ortiz:

---

<sup>61</sup> Ibidem, pp. 35-36.



Se os anos 40 e 50 podem ser considerados como momentos de incipiência de uma sociedade de consumo, as décadas de 60 e 70 se definem pela consolidação de um mercado de bens culturais [...]

[...] Em termos culturais essa reorientação econômica traz conseqüências imediatas, pois paralelamente ao crescimento do parque industrial e do mercado interno de bens materiais, fortalece-se o parque industrial de produção de cultura e o mercado de bens simbólicos.<sup>62</sup>

Jean-Claude Bernardet, em *Brasil em tempo de cinema*, analisando, em especial, a produção cinematográfica brasileira que vai do período de 1958 a 1966, de modo crítico, aponta os hábitos culturais da classe média desse período como sendo um estado de espírito galgado por esta renovada classe social e como um indício dos vários desdobramentos da política sócio-econômica iniciada pelo governo Kubitschek e seqüenciada pelos governos posteriores.

A vida fora da fábrica, do escritório ou da loja torna-se marginal, é um intervalo, um momento de espera; é um vazio que, à medida que a classe média aumenta, tem de ser preenchido de modo sempre mais agradável, assim como devem ser valorizados marcos exteriores e lisonjeadores de seu desenvolvimento. Para provar o espaço que permanece entre a saída e a volta ao local de trabalho, a classe média precisa criar objetos que confirmem seu crescimento, sua força ou ilusão de força, que afirmem o seu bom gosto, considerado como prova de superioridade.<sup>63</sup>

Na mesma linha de raciocínio segue Maria do Socorro Silva Carvalho ao analisar o panorama cultural da Bahia e suas inúmeras transformações na década de 50, em seu livro *A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia (1958-1962)*:

O processo que [...] transformaria [*Salvador*], ocorrido ao longo de quase trinta anos, tem no período entre meados dos anos de 1950 e a década de 1960 um momento decisivo na definição de novos caminhos para a velha São Salvador. Sua rápida modificação é um exemplo da chegada à Bahia do discurso modernizador do Governo Kubitschek, quando os grandes temas nacionais eram discutidos com ardor [...].

A busca da modernização aconteceria em um período no qual profissionais liberais, políticos, intelectuais, professores e estudantes empenhavam-se para integrar-se ao chamado mundo civilizado. Eram os habituais freqüentadores das colunas sociais [*e dos*] jornais [...], ambos [...] espaços

<sup>62</sup> ORTIZ, Renato. Op. Cit. pp.113-114.

<sup>63</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p.25.

privilegiados para as discussões que iriam orientar e refletir as transformações que então ocorriam em Salvador.<sup>64</sup>

Dessa forma, o que se percebe é que não só a classe média se expande, como um dado sociológico e estatístico, mas que além de ter havido essa transformação na pirâmide social brasileira, essa expansão da classe média trouxe como consequência um cenário de novos padrões, ideológicos, de comportamento e de consumo que vão sendo cultivados. Segundo Jean-Claude Bernardet, a classe média precisa primeiramente, copiar, o ‘gosto’, ou o ‘bom gosto’ das elites, para se auto-afirmar enquanto classe emergente e se assegurar de si mesma acerca de sua condição cosmopolita, se impondo, para estar emparelhada à elite. O próprio Bernardet ilustra bem esse fenômeno ao afirmar, numa outra passagem de seu ensaio sobre a cultura cinematográfica brasileira: “[...] grande parte da produção teatral, literária ou cinematográfica obedece às mesmas regras que o desenvolvimento do mercado de luxo [...]”<sup>65</sup>.

Então, como se observa, o processo de desenvolvimento e expansão da classe média brasileira, proporcionado pela política desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek, foi a marca mais significativa desse período. Seu governo também foi responsável por aproximar a burguesia da classe média e esta do operariado. Através das diversas medidas econômicas e políticas implementadas durante sua gestão, a classe média se expandiu e com ela o seu poder de compra. Isso se tornou um fator decisivo para a criação de padrões de consumo diversificados, envolvendo inclusive o cultivo por determinadas atividades culturais, que agora são ofertadas à população em maior número e variedade as quais eram concebidas anteriormente apenas para as elites.

Contudo, passado esse primeiro deslumbramento com as idéias de progresso, começa a surgir uma necessidade por parte dessa mesma classe emergente de conformação de uma cultura de raízes próprias, autênticas. Essa necessidade não se estabelece apenas no plano cultural. Dentro da proposta desenvolvimentista de JK, duas forças se debatem na defesa do melhor rumo para a superação do subdesenvolvimento brasileiro, já que uma coisa era consenso: para modernizar, para desenvolver, era preciso industrializar. Uma parcela dos colaboradores do governo entendia que a industrialização brasileira deveria se estabelecer apoiada em recursos privados e estatais exclusivamente nacionais e a outra, admitia a presença de recursos estrangeiros. De modo ligeiro, essa explicação parece simplista, mas o

---

<sup>64</sup> CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EDUFBA, 2002, pp.50-51.

<sup>65</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit. p.25.

fato é que a partir de um determinado momento, criou-se uma tensão no governo por conta das diferentes compreensões acerca do conceito de nacionalismo. Defender o Brasil, através do progresso, para uns, era contar com recursos estrangeiros, inclusive; e para outros, era rejeitá-los ferrenhamente, do contrário, estariam sendo 'entreguistas'. Assim, embutido nos debates de superação do subdesenvolvimento do país, o nacionalismo é o tema das discussões nos mais diversos segmentos da sociedade, pois, no entendimento comum, o país precisava se auto-sustentar, fortificando a economia e desenvolvendo o mercado de bens e serviços internos, como forma de garantir melhores condições de vida ao seu povo. Essa era a síntese das conversas nos mais diferentes espaços.

Nessa mesma conjuntura, no contexto internacional, havia a Guerra Fria e diversas nações, na África e na Ásia, viviam as lutas pela independência; na América Latina combatiam-se as ditaduras militares que assolava a maioria dos países; Cuba, por outro lado, vivia a Revolução Comunista. Todas essas eram formas de contraposição à exploração imperialista e também era o mecanismo buscado para a superação do subdesenvolvimento e da condição de atraso e exploração em que se encontravam. Era necessário reagir, não importando de que forma acontecesse.

Esse contexto de efervescência internacional, na confluência com os anseios de desenvolvimento nacional-democrático almejado pelo Brasil, serviu como motivação para uma série de reorientações político-sociais e culturais postas em prática a partir desse momento histórico. E a concepção libertária de Terceiro Mundismo, bem como a influência dos teóricos engajados no chamamento à luta, à violência e à rejeição aos cânones ocidentais como forma de livrar-se de certas concepções de cultura, sociedade, política e história, foram fundamentais para a conformação político-cultural e social que se apresentou no Brasil, por diversos setores sociais, a partir de então.

Ângela Prysthon, em seu artigo *Entre Mundos: diálogos Interculturais e o Terceiro Cinema Contemporâneo* discorre sobre a importância desses acontecimentos e o próprio papel do Terceiro Mundo na reorientação das relações geopolíticas e sociais a partir de meados da década de 50 e durante os anos de 1960.

Uma provável unidade terceiro mundista possibilitaria a atuação destacada do Terceiro Mundo no "mundo", na ordem internacional. A voz coletiva desse legado de pobreza e exploração se fez ouvir mais forte durante os anos 60 e com as revoluções vencedoras e também as fracassadas que assustam e maravilham este "mundo". Desde o pós-guerra, a *Nouvelle Vague* francesa revolucionando esteticamente o cinema e o neo-realismo italiano e o Free Cinema Britânico mostrando uma Europa quase terceiro-

mundista, os estudantes em Maio de 1968, o movimento norte-americano contra a Guerra do Vietnã, os *hippies* americanos “instituído” uma contracultura. O “mundo” viu Cuba, as guerrilhas, Che, a Revolução Cultural chinesa: A cultura mundial acabou sendo influenciada e influenciando os movimentos políticos simultaneamente.<sup>66</sup>

Influenciada pelos acontecimentos político-sociais gerados no Brasil e no mundo na década de 1960 e, ao mesmo tempo influenciando-os, a cultura de uma forma geral começa a ocupar um espaço privilegiado nas relações societárias. E é sobre esse aspecto que nos debruçaremos a partir daqui. Entretanto, é importante frisar, tomaremos para fins de análise, visando ao didatismo do estudo, apenas os aspectos relativos à cultura cinematográfica brasileira, com especial destaque aos processos que deram origem ao cinemanovismo.

O movimento cultural ‘Cinema Novo’, surgido em fins de 1950-1960, é resultado e testemunho de toda essa profusão de acontecimentos que se processa não só no Brasil, mas no mundo todo a partir de meados da década de 1950. Ele ‘nasce’ justamente movido pela inquietação acerca das idéias de nacionalidade e criticidade. A partir desses dois pilares, estudantes, intelectuais, jornalistas e cinéfilos propõem a constituição de uma cultura cinematográfica de raízes próprias, já que para eles, nessa época, o Brasil não é dotado de uma cultura própria, e sim depositário de modelos estrangeiros que chegam aqui importados pelos exibidores nacionais ou então travestidos de produção nacional, como é o caso das produções da Vera Cruz, que copia a gramática hollywoodiana, e da Atlântida, que parodia no nível do risível as produções norte-americanas.

Jean Claude-Bernardet discorre sobre essa suposta ausência de tradição cinematográfica ao afirmar que quando se dá o desenvolvimento da classe média, a partir dos avanços industriais legados pelo desenvolvimentismo, o consumo de bens culturais se faz uma necessidade. Entretanto, quando esta mesma classe média se apercebe consumidora desses bens culturais, se vê ao mesmo tempo, consumindo um cinema estrangeiro, norte-americano, que não reflete sua realidade, seus hábitos e costumes, parecendo-lhe (sendo-lhe), então, uma expressão sem vínculos de identificação com o público espectador.

Ainda segundo Bernardet, esse fenômeno de ingestão de uma cultura e de um modelo estrangeiros é algo sintomático em países sul-americanos e africanos, colonizados por um decurso histórico muito grande, o que os leva, em seu tempo, após tantos anos de independência política, a agonizarem em busca de uma identidade. São esses países, no

---

<sup>66</sup> PRYSTHON, Ângela. Entre Mundos: Diálogos Interculturais e o Terceiro Cinema Contemporâneo. In: *Revista Sociopoética*. Literatura e Mídia. Paraíba – PB: Eduerp UEPA, vol. 1, nº. 01, 2007.

contexto dos anos 50-60, subdesenvolvidos, exportadores de matérias-primas e riquezas naturais e importadores de produtos manufaturados, dentre os quais, cultura e comportamentos “superiores, civilizados”.

O Brasil era fundamentalmente um país exportador de matérias-primas e importador de produtos manufaturados. As decisões, principalmente políticas e econômicas, mas também culturais de um país exportador de matérias-primas são obrigatoriamente reflexas. Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema. As elites intelectuais como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos, só nesses reconheciam a autêntica marca da cultura. Os produtos culturais brasileiros não eram negados: simplesmente para elas, não chegavam a existir. [...] <sup>67</sup>

Assim, buscando romper com esses modelos, o político-econômico que faz do país mero exportador de matéria-prima, sem expressão no cenário da política internacional; e o cultural, que absorve docilmente o pacote cultural estrangeiro, é que começa a se conformar a proposta de construção de uma identidade cinematográfica própria. Pelo estudo da própria realidade nacional, das experiências de ‘fracasso’ e subserviência cultural e atentos à realidade de valorização do *local*, de nossas heranças culturais mais genuínas, na sintonia com a proposta de criação de um novo cinema brasileiro, em que a forma de expressão, a linguagem, os temas, tudo, enfim, refletisse nossas problemáticas, é que surge um renovado grupo, com integrantes espalhados pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Bahia, principalmente, disposto a pôr em prática e exercitar a feitura de um cinema de possibilidades.

Nesse contexto de redefinições e procura de novas alternativas para o cinema brasileiro, o sucesso da proposta *neo-realista*, surgida na Itália, impressiona a crítica cinematográfica brasileira e os novos cineastas, transformando-se em fonte de inspiração para essa nova geração.

Utilizando atores não profissionais e cenários reais, a partir de locações externas, os problemas sociais, as injustiças e a falta de solidariedade de uma Europa humilhada e arrasada pela experiência fascista e o pós-guerra, são retratados nas telas de cinema com o peso de uma verdade incontestável. É essa imbricação com a realidade que fascina e seduz os jovens críticos e cineastas brasileiros, os quais, nesse momento, buscam a essência de um cinema verdadeiro e honesto e sem saber, se encontram com o neo-realismo italiano, que vinha já se desenvolvendo em boa parte da Europa.

---

<sup>67</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit. pp.31-32.

Sobre a influência que desempenhou o neo-realismo italiano sobre o Cinema Novo Brasileiro, Sidney Ferreira Leite aponta em seu livro *Cinema Brasileiro: Das Origens à Retomada*:

[...] O impacto do movimento cinematográfico italiano do pós-guerra no Brasil deu-se não apenas por demonstrar a possibilidade de realizar cinema num contexto de grandes agruras sociais e políticas, isto é, na Itália destruída pela Segunda Guerra Mundial, mas pelas premissas humanistas dos diretores, que, apesar das dificuldades de produção e da precariedade técnica, conseguiram retratar com grande dose de realismo as duras condições de vida das classes subalternas italianas, produzindo filmes plenos de significação social, política e cultural. O neo-realismo colocou em evidência para os cineastas brasileiros, entre outros aspectos, o artificialismo e a superficialidade do cinema hollywoodiano.<sup>68</sup>

Ainda, sobre a importância do neo-realismo italiano influenciando a técnica cinemanovista Leite continua:

A revolução contida nas produções italianas chegou ao Brasil num contexto de redefinições e redundou na elaboração da proposta de um novo tipo de produção: artesanal, rápida, barata, feita por pequenas equipes, de preferência fora dos estúdios – a idéia de que o estúdio conduzia ao falseamento da realidade impunha-se cada vez mais – e de certo modo sem exageradas preocupações técnicas, uma vez que se procurava enfatizar a necessidade de dar maior atenção ao conteúdo dos filmes do que ao refinamento formal<sup>69</sup>

Assim, tomando como horizonte técnico o modelo do neo-realismo italiano, o novo cinema que se pretendia no Brasil conhecia a importância de falar sobre a nossa própria realidade social. Era preciso conhecer os nossos problemas, estudá-los, analisá-los, e o nosso cinema de fato nacional deveria servir a este propósito. O novo cinema que se queria, disso já se sabia, recusava o escapismo e o glamour. Era preciso retratar a nossa gente, a nossa cultura, a nossa realidade, enfim, era preciso ser nacional e social ao mesmo tempo.

Na esteira dessa proposta de um novo cinema no Brasil e para o Brasil, Nelson Pereira dos Santos pode ser considerado como o pioneiro na fusão do neo-realismo com o cinema brasileiro. Em 1955 é lançado *Rio, 40 graus*, produzido por uma cooperativa que reuniu atores, técnicos e a sua direção, representando, desta forma, o primeiro investimento neo-

<sup>68</sup> LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2005, p.93.

<sup>69</sup> Ibidem. Loc. Cit.

realista do novo cinema nacional. Esse filme foi feito à margem dos esquemas de grandes estúdios, teve poucos recursos de produção e contou com vários atores não profissionais.

*Rio, 40 graus* se passa durante um domingo na cidade do Rio de Janeiro, tendo como fio condutor as desventuras de meninos pobres que vendem amendoim nos pontos turísticos da cidade: Copacabana, Pão de Açúcar, Corcovado, Quinta da Boa Vista e o estádio do Maracanã, expostos a toda forma de mazela social: calor, violência, miséria, descaso. O filme trouxe à tona uma visão alternativa da Cidade Maravilhosa, jamais retratada nas telas de cinema nem tampouco veiculadas nos cartões-postais. E, além disso, seu pioneirismo garantiu-lhe lugar no rol dos filmes importantes desta geração, pois serviu de inspiração para os cineastas que produziram filmes nesta seqüência.

Além da influência do neo-realismo italiano outro movimento importante incide sobre o Cinema Novo, originando uma prática peculiar nos procedimentos de filmagem utilizados em suas produções, é a *nouvelle vague* francesa. A política dos autores, também aparece como característica cinemanovista.

Sobre esse aspecto Sidney Ferreira Leite comenta:

Além do neo-realismo, a *nouvelle vague* também exerceu forte influência sobre os cineastas brasileiros – além de causar grande repercussão junto aos críticos e estudantes em razão de seu toque de modernidade e renovação. O movimento cinematográfico francês tinha na apologia à política dos autores uma de suas principais características. Segundo essa concepção, o diretor era o verdadeiro autor dos filmes. Entre outros postulados desse movimento, destacaram-se a produção de filmes com orçamentos baixos e a profusão de seqüências filmadas com câmeras leves e ágeis, como em *O Acossado*, de Jean-Luc Godard. Em especial essas características do movimento seduziram os jovens brasileiros interessados não em apenas assistir aos filmes, mas em transformar o cinema num instrumento para mudar a realidade de um país marcado pela miséria e pelas desigualdades sociais.<sup>70</sup>

É assim, a partir da união de duas propostas teórico-procedimentais para a realização de filmes dessa safra transbordante de talento, criatividade, experimentalismo e sede de transformação da realidade social, que surge, por exemplo, o famoso slogan, frase-síntese do Cinema Novo: *Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*.

Proferida por Paulo César Saraceni por ocasião da apresentação do filme *Cruz na Praça* (1959), de Glauber Rocha, exibido aos amigos em sessão privada na casa deste último,

---

<sup>70</sup> Ibidem, p.97.

referia-se à forma como foi filmada a película. Glauber teria sido o primeiro cineasta brasileiro a abrir mão do tripé da câmera e filmar todo o filme com o aparelho nas mãos.

Ayêska Paulafreitas e João César Lobo, em seu livro *Glauber: a conquista de um sonho\_os anos verdes*, narram em detalhes esse momento vivido pelos dois cineastas:

[Glauber] – Estão vendo? É como *Roma, Cidade Aberta*, a câmera na mão percorrendo ruas, casas... – ia fazendo o movimento, como se estivesse mesmo filmando com uma câmera na mão.

[Saraceni] – O negócio é juntar Jean Rouch com Rossellini  
– Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão!

[Glauber] – É isso, Sarrá! É isso! – Glauber vibrou – você disse tudo: uma câmera na mão e uma idéia na cabeça!

Saraceni e Nelson [*Pereira dos Santos*] olhavam *Cruz*. O filme todo com a câmera livre do tripé. Glauber criava uma linguagem nova e cobrava deles a mesma coisa: o novo.<sup>71</sup>

Em síntese, a *câmera na mão* representa o esforço em documentar o mais ágil e próximo possível da realidade, bem como eliminar o peso dos materiais utilizados em estúdios – esse procedimento, de eliminação do tripé e a câmera na mão, representa a *nouvelle vague*. E *uma idéia na cabeça* refere-se ao compromisso com a realidade, com a denúncia, com a possibilidade de utilização do cinema como forma de modificação da realidade objetiva. Ao contrário do que se disseminou durante muito tempo, *Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça* jamais representou descompromisso com a técnica, elementar improvisado ou pouca atenção ao preparo dos filmes.

O Cinema Novo, é importante salientar, não nasce pronto nem se descobre a partir, exclusivamente, da efervescência internacional em torno das cinematografias não hegemônicas, ele vai ganhando força e amadurecendo passo-a-passo.

Uma passagem do ensaio de Bernardet, *Brasil em Tempo de Cinema*, torna-se ilustrativa sobre como vai amadurecendo esse movimento cultural. Comentando sobre o lançamento do filme *Aruanda*, em 1960, por ocasião da Convenção da Crítica Cinematográfica, promovida pela Cinemateca Brasileira, em São Paulo, o filme de Linduarte Noronha é visto pelo autor, como pelos demais espectadores da época, a partir de sua proximidade com a realidade empírica. Constituindo-se, ao mesmo tempo, em documento e interpretação da realidade, chama à atenção aquilo que viria a ser uma das características mais significativas do movimento cinematográfico que ali acabara de nascer:

---

<sup>71</sup> PAULAFREITAS, Ayêska e LOBO, Júlio César. *Glauber: a conquista de um sonho\_os anos verdes*. Belo Horizonte, 1995, p.279.



[...] péssimo nível técnico: às vezes o material foi escasso para a montagem; a fotografia, ora insuficiente, ora excessivamente exposta, oferece chocantes contrastes de luz; a faixa sonora apresenta defeitos: uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido [...] Esses e outros filmes brasileiros foram chamados de primitivos porque se quis encontrar uma desculpa artística tanto para a temática quanto para a técnica, uma desculpa por parte da cultura erudita e idealista. No caso, a insuficiência técnica tornou-se poderoso fator dramático e dotou a fita de grande agressividade.<sup>72</sup>

*Primitivo* passa a ser então o adjetivo mais utilizado para reportar-se aos filmes construídos sob a égide de uma produção cultural genuinamente autônoma. Vários dos filmes que seguiram *Aruanda* foram feitos baseados em seu mesmo princípio e buscavam a essência, a originalidade da nossa identidade. Recusavam-se a copiar o melodrama hollywoodiano e afastavam-se cada vez mais da chanchada explorada pela Atlântida. Queriam um projeto fílmico independente ideologicamente e engajado, que tivesse força para mostrar ao mundo quem era o Brasil, sua força cultural e a força de sua gente ‘raqútica’ e explorada pela máquina colonial. E a forma técnica foi o primeiro reflexo da negação desse estilo cinematográfico estadunidense que imperava não só no Brasil, mas em inúmeros países na década de 60. O que queriam os cinemanovistas era uma forma rústica mesmo, agressiva, como instrumento de denúncia, de mostrar ao mundo o seu subdesenvolvimento, e isso seria feito através da técnica, já que não possuíam condições de produzir um cinema sofisticado. Esse seria o estilo cinematográfico verdadeiramente nacional.

Ismail Xavier discorre sobre esse estilo original do Cinema Novo:

A recusa da sofisticação se reflete na linguagem e esta última se produz sem corpo-a-corpo com a experiência em foco – a câmera na mão torna-se um traço típico do Cinema Novo, criando novas estratégias de encenação e de montagem. A ruptura com a linguagem do cinema industrial – continuidade, apuro técnico, equilíbrio – abre o caminho à transformação da pobreza dos meios em invenção estilística.<sup>73</sup>

Esse ‘manual’ de intenções do Cinema Novo foi publicado em diversos textos dos autores de cinema da época pelo mundo afora, ganhando o movimento projeção internacional, dentre eles, talvez o mais expressivo tenha sido Glauber Rocha, com os seus *Estética da Fome* (1965) e *Estética do Sonho* (1971). Esses autores foram buscar, inspiração, além do neo-

<sup>72</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit. p.38.

<sup>73</sup> XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: le désir de l'histoire. In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org.) *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987, pp. 221-230.

realismo italiano e a *nouvelle vague* francesa, também no movimento modernista, de Oswald de Andrade e em sua antropofagia.

Pode-se perceber, diante do que vimos até aqui, que, embora o movimento cinemanovista, no Brasil, tenha se consolidado inspirado em um ferramental teórico singular – o modernismo antropofágico - e surgido a partir de uma necessidade intrínseca à realidade cultural e sócio-política vivenciada naquela época, é importante também a sua articulação a diversas outras cinematografias nacional-subalternas, como parte de um projeto cultural-marginal em contraposição ao cinema hegemônico e ao colonialismo euroamericano. Nesse sentido, como já se disse, ele se desenvolve, mas vai, pouco-a-pouco, se ajustando à sua realidade e às condições objetivas de produção, exibição e às políticas culturais do país. É inclusive por conta dessas questões de ajustamento que os teóricos identificam a trajetória do Cinema Novo como dividida em três fases distintas, compreendidas, *grosso modo*, e segundo Fernão Ramos<sup>74</sup>, da seguinte forma: a primeira fase, que vai de 1962 a 1964 corresponde a um Brasil longínquo e ensolarado, retratado por um Nordeste seco e distante, com seu povo explorado e palco de contrastes sociais e políticos abissais. Nesse momento, segundo o autor, há a ausência da representação do cenário urbano de onde saem os realizadores cinemanovistas e de sua própria classe social, a classe média. Os filmes desse período são *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha e *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra; a segunda fase, compreende o período entre 1965 e 1966, o movimento se vê dominado pelo novo contexto histórico que perpassa o Brasil. As grandes cidades, com seus dilemas, suas contradições e injustiças passam ao cenário principal das novas produções. Nesses filmes, ainda segundo Ramos, há “um diálogo sincero da geração do Cinema Novo com o universo onde ele se insere, com suas dúvidas e suas culpas”.

Segundo Fernão Ramos :

O personagem central não é mais o matador de cangaceiros que se exaspera diante da passividade da população do Nordeste, mas o próprio jovem de classe média. A cultura popular é vista de um ponto diverso, e o conceito de alienação [...] passa a ser criticado.<sup>75</sup>

<sup>74</sup> RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987, pp. 347-348.

<sup>75</sup> Idem. p. 226.

Para Sidney Ferreira Leite<sup>76</sup>, no entanto, essa periodicidade elaborada por Fernão Ramos não é consensual. Leite acredita serem estas características pertencentes à terceira fase do movimento, que se situa no período entre 1967 e 1970. Esse momento de revisão da atuação do próprio movimento e de seus cineastas na dinâmica social está presente através da denúncia de fracasso das utopias transformadoras constantes da primeira fase do Cinema Novo. Ele inclusive localiza, em sua análise o filme de Glauber Rocha, *Terra em transe* (1967), constando nesta última fase. Primeiro porque aborda essa questão da falência utópica do projeto revolucionário, mas, sobretudo, porque, nessa constatação, o autor vai em busca de uma nova estratégia narrativa, mais hermética, barroca e exagerada, características presentes em muitos filmes dos cineastas novos desse período, como por exemplo *Pindorama* (1970), de Arnaldo Jabor. A segunda fase, para Leite, é marcada pelo binômio campo X cidade. Se na primeira fase tinha-se o foco voltado para o campo, na segunda, a discussão era travada em torno dos grandes centros urbanos e as conseqüências do acelerado processo de industrialização, fenômeno que gerou mudanças profundas na vida pública e privada de seus habitantes. Os filmes, que na visão de Sidney Leite representam este período são: *São Paulo sociedade anônima* (1965), de Luís Sérgio Person e *A grande cidade* (1966), de Cacá Diegues.

Fernão Ramos, por outro lado, defende que a observação acerca do enfraquecimento do projeto nacionalista e a inviabilidade da revolução brasileira pertencem à segunda fase do movimento, por isso, a seu ver, *Terra em transe* estaria inserido nela, além de *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni e *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. A terceira fase é compreendida, de acordo com Ramos, na busca por uma forma mais alternativa de linguagem cinematográfica que se desdobrará em dois caminhos possíveis, os quais não contam com a presença de *Terra em transe*, já que a questão fundamental presente no filme é a crise da utopia. Um caminho, como já se disse, segue com a utilização do universo simbólico-fantástico enquanto forma de constituição de uma nova linguagem e o outro na radicalização profunda e no mergulho mais grotesco da miséria humana, separando-se este último do Cinema Novo e constituindo-se naquele que mais tarde seria conhecido como Cinema Marginal.

Contudo, apesar da importância em se conhecer as fases nas quais se periodiciza o Cinema Novo, em essência, elas servem mais ao didatismo dos estudiosos e pesquisadores que têm como foco de interesse o estudo sobre o movimento do que a apreensão de seu legado

---

<sup>76</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit. pp. 101-102.

enquanto o primeiro projeto de elaboração de uma cultura cinematográfica autêntica, sem provincianismos ou vícios. Nesse sentido, faz-se importante não perder de vista que assim como o Cinema Novo se constituiu num cinema feito por jovens - e aqui utilizo o termo 'jovem' com a mesma carga semântica com que o faz Alex Vianny ao afirmar que ser jovem não é uma questão de idade e sim de verdade – ele próprio se constitui numa cultura jovem, pois, ao passo em que novas possibilidades, técnicas e temáticas vão sendo postas em prática pelos seus cineastas, muitas coisas novas são aprendidas, entendendo-se, assim, que cada fase desse cinema corresponde a uma nova força, a uma nova postura e, por isso, a uma nova forma de abordar o mundo como meio de poder concretizar sua meta: interferir positivamente na realidade objetiva, 'provocando' o público no empreendimento de ações para vencer o subdesenvolvimento. Esse pode enfim ser considerado o maior legado do Cinema Novo, ter assumido o risco de enfrentar nossos próprios problemas de maneira ética e sem medo de admitirmos nossa condição de subdesenvolvidos, mas fortes e plenos para vencer essa condição. Tanto é que muitos autores afirmam existir no Brasil o marco zero na história do cinema nacional: antes do Cinema Novo e depois dele, já que lançando um olhar mais detido na cinematografia nacional contemporânea, verificamos o quanto ela tem de 'heranças' do cinema – verdade<sup>77</sup> realizado no Brasil durante as décadas de 50-60, responsáveis pela formação de nossa identidade e que estarão impressas nas páginas de nossa história para sempre.

## **2.2. O Cinema Novo e o seu Público ou, Que Público para o Cinema Novo?**

A criação de um novo cinema brasileiro, nos anos 50-60, comprometido com a transformação social do país e como expressão legítima de sua cultura, consistia no principal objetivo do Cinema Novo. Seus mentores eram basicamente jovens estudantes, artistas, jornalistas, professores, profissionais liberais e intelectuais, diletantes, interessados pela cinefilia, e freqüentadores dos cineclubes espalhados pelos mais diferentes recantos do país.

Esses amantes do cinema, na maioria das vezes, estavam profissionalmente ligados ao trabalho com a *sétima arte* pela atividade da crítica, pois o fato de se interessarem por cinema, freqüentando espaços de discussão sobre filmes, aliado à inexistência de cursos superiores de cinema no Brasil, não havendo, portanto, naquela época, profissionais formados nessa área, os

---

<sup>77</sup> Cinema-verdade aqui é usado como um equivalente à noção de Cinema Novo. Um cinema voltado para a discussão de problemas sociais e de experimentação estético-lingüística.

levava quase sempre ao exercício da crítica, através da colaboração em suplementos literários e revistas especializadas.

Também havia aqueles profissionais já engajados na atividade cinematográfica, trabalhando nos estúdios do cinema corrente no país, desempenhando múltiplas tarefas, os quais, por caminhos diversos, também chegaram à proposta de consolidação de um cinema mais autêntico e em sintonia com as transformações e problemas da sociedade brasileira. Nelson Pereira dos Santos pode ser citado como exemplo: ele foi o primeiro cineasta a utilizar a estética neo-realista italiana em seus filmes, e acabou influenciando muitas das produções que se seguiriam depois de *Rio, 40 graus* (1955).

Esses idealizadores, conscientes de nosso subdesenvolvimento e, acreditando poder contribuir para a sua superação através da arte, buscaram introduzir uma nova prática cinematográfica no país, não medindo esforços para atingir seus objetivos. Formados pelo cineclubismo, conheciam bem as cinematografias européias e hollywoodiana, além do processo pelo qual atravessava a indústria cinematográfica brasileira. Sabiam que o cinema nacional, o de ‘boa qualidade’, encontrava dificuldades de inserção nas salas de exibição, por motivos óbvios: não davam lucro ao exibidor, se restringindo a um pequeno público; também o filme brasileiro de matiz comercial, no contraste com o filme-entretenimento estrangeiro ou na contraposição à televisão, passava pelas mesmas dificuldades de afirmação no mercado interno de exibição, e essa situação se já era ruim internamente, no mercado internacional era ainda pior.

Até a década de 1950 interessava à indústria cinematográfica brasileira apenas a produção dos filmes, ficando relegadas ao segundo plano as tarefas de distribuição e exibição, que eram passadas às empresas estrangeiras, normalmente norte-americanas, a quem não interessava evidenciar o filme nacional em detrimento de seus produtos. Foi assim que dentro desse panorama se estabeleceu a política de lotes, ou seja, querendo o exibidor adquirir determinado filme acerca do qual se acreditava haver grande apelo popular, ele era forçado a aceitar todos os filmes que o acompanhavam. Nessa matemática, os filmes nacionais integravam sempre os lotes ‘desinteressantes’, já que os filmes que os acompanhavam, na grande maioria das vezes, não chamavam à atenção do público, e esse era um prejuízo que os exibidores não estavam dispostos a abraçar. Dessa forma, consistia-se essa numa clara política de boicote ao filme nacional e, ao mesmo tempo, de imposição do produto estrangeiro em nosso país.

Também a televisão, recém implantada, promovia um relativo esvaziamento de público nas salas de cinema, pois sua existência substituía as idas ao cinema pela comodidade do sofá.

Com o advento da televisão e sua inserção cada vez mais crescente junto à população, nas décadas de 50-60, novos hábitos culturais se constituíam, e o cinema sofreu diretamente com esta concorrência. Depois dela as pessoas passaram a não ir mais ao cinema simplesmente, para assistir a qualquer filme, iam assistir àquele filme, o qual já tinham ouvido falar e por esse ou aquele motivo as interessava, mas essa é uma outra discussão, a qual devido ao direcionamento temático deste estudo, não se pretende tratar.

De todo modo, o que se pontua aqui é que as relações entre o produto cinematográfico nacional e as políticas de circulação dos filmes, ou por causa da concorrência com o produto estrangeiro e da ineficiência do Estado, ou por causa da existência e tomada de espaço da TV, enquanto um bem simbólico, cada vez mais evidenciava apenas a fragilidade e a desarticulação existente entre a tríade produção-distribuição-exibição do filme nacional, fosse no mercado interno ou externo.

Assim, diante da grave situação em que se encontrava o cinema nacional, pelos motivos já expostos, os idealizadores do Cinema Novo – que ainda não tinha esse título, atribuído só mais tarde por Ely Azeredo, crítico de oposição a essa renovação da cultura cinematográfica – começaram por desenvolver uma série de ações, como forma de dinamizar a cena cultural brasileira e de promover este novo cinema nos âmbitos nacional e internacional.

Todos os passos postos em ação pelos cinemanovistas a fim de dar visibilidade para o movimento podem, neste sentido, ser considerados formas de relacionamento com o público espectador, pois é a partir dessas ações que se constata, por exemplo, a eficácia ou não do projeto de transformação social pretendido por este cinema que surgia. Não se pode desconsiderar que o principal intento do Cinema Novo era o de desalienação das massas frente o projeto imperialista posto em prática historicamente pelos países ricos europeus e pelos Estados Unidos. Com o Cinema que se inaugurava, engajado à realidade social, esperava-se ‘educar’ a massa espectadora acerca do processo de espoliação que sofria o Brasil, bem como diversos outros países colonizados durante séculos pelo Velho Mundo e pelos Estados Unidos, o que os colocava, na época, em estado de subdesenvolvimento econômico-social e cultural. Seria concomitante a essa conscientização do povo, no contato com os *filmes novos*<sup>78</sup>, que se ergueria uma cultura cinematográfica própria, original e autêntica, além, é claro, da construção de uma sociedade mais justa, igualitária e fraterna.

Porém, afirmar que as ações empreendidas com o propósito de dar visibilidade ao Cinema Novo consistiam numa forma de relacionamento com o público, não é o mesmo que

---

<sup>78</sup> *Filmes novos* referem-se aos filmes constituídos em conformidade à proposta cinemanovista.

pressupor uma platéia dócil, amistosa e sem conflitos em relação a essa nova proposta cinematográfica. E é justamente a isso que nos propomos nessa parte do estudo: analisar como eram as relações entre o Cinema Novo e o seu público.

Primeiramente faz-se necessário destacar as ações, os caminhos buscados pelos cinemanovistas para dinamizar a cena cultural em torno do movimento que surgia, para depois analisarmos como o público recebia as obras advindas dessa nova proposta. Esses agitadores culturais realizavam reuniões para exibição e discussão de filmes nos cineclubes, promovendo a partir daí, uma série de eventos que tinham como foco o debate sobre o cinema contemporâneo nas décadas de 1950-1960, em particular o cinema que estava sendo feito no Brasil, tanto àquele que nomeavam como cinema arte, cinema estético, como o cinema comercial. Foi, inclusive, a partir desses encontros que circulou uma série de materiais impressos, manifestos, cartas, crônicas, enfim, em torno do cinema nacional.

Sidney Ferreira Leite, em seu livro *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*, evidencia esse processo inicial de debates e discussões acerca do cinema brasileiro e a necessidade de que se constituíssem formas para vencer o quadro de inanição no qual se encontrava. Ele diz:

A rigor, o período [meados de 1950] pode ser considerado pela tentativa de discutir o cinema brasileiro, seus caminhos e descaminhos, extraindo as lições da falência do modelo industrial que, elaborado nos anos 1920, alcançara o ápice com a Vera Cruz e com os sucessos da Atlântida e de suas chanchadas.

[...]

[...] os anos de 1950 e 1960 testemunharam a passagem dos projetos industriais, notadamente a Vera Cruz, ou a comédia popular (típica da Atlântida) para uma postura mais agressiva de diretores, produtores e intelectuais, que se manifestou com mais nitidez no Cinema Novo [...].<sup>79</sup>

Ayêska Paulafreitas e Júlio César Lobo, em seu livro *Glauber: a conquista de um sonho os anos verdes*, também mostram como os cinemanovistas tinham consciência de que para fazer o movimento consistente era importante toda uma movimentação no sentido de fazê-lo possível e real. Referindo-se ao papel destacado de Glauber Rocha, na Bahia, enquanto ativista em prol do Cinema Novo nascente, eles afirmam:

Para Glauber, o ano [1959] estava começando bem. Tinha feito muitos contatos e já se falava em criar um movimento por um novo cinema brasileiro, que fosse independente da mentalidade de Hollywood e de outros grandes centros de produção. Sabiam que teriam de vencer uma grande batalha para conquistar um lugar no mercado, que importava

---

<sup>79</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit. p. 90.

indiscriminadamente o produto estrangeiro, mas o cinema brasileiro precisava de uma expressão de nossa cultura. Bem diferente das chanchadas e da Vera Cruz.<sup>80</sup>

Dessa forma, para esses agitadores culturais, era importante a participação de seus representantes, como também dos filmes que se encaixavam nessa nova proposta cinematográfica, em festivais, encontros e congressos. Só assim poderiam chamar a atenção de intelectuais, da mídia e também do cinema artístico europeu, o qual admiravam; bem como pleitear uma participação mais efetiva do Estado, com políticas protecionistas e de incentivo mais eficientes em relação ao filme nacional.

Paralelo aos debates, sessões e reuniões, os adeptos à criação de uma cultura cinematográfica engajada e genuína passaram a utilizar os meios de comunicação de massa, em especial os suplementos literários e as revistas especializadas para difundir a idéia do novo cinema. Os *novos críticos*<sup>81</sup> franqueavam a discussão a respeito de cultura cinematográfica de um modo geral, e em particular no Brasil, e o seu estágio industrial; defendiam o cinema enquanto arte, condenando sua faceta comercial presente nas produções da Vera Cruz e da Atlântida; vislumbravam também o papel educador da *imagem em movimento*, segundo o qual, um cinema didático poderia se constituir através do vínculo cultura-sociedade. Ou seja, através do filme, o espectador seria esclarecido sobre os eventos relacionados com a sua realidade imediata, tendo condições, a partir daí, de exercer melhor seu poder enquanto povo<sup>82</sup>; além de aproximarem a *sétima arte* das questões político-sociais e culturais, colocadas em pauta pelos acontecimentos testemunhados no Brasil e no mundo naquele momento histórico. Como se pode observar, a imprensa escrita desenvolveu papel importante na divulgação das idéias acerca do novo cinema, que a esta altura já reclamava seu espaço.

Maria do Socorro Silva Carvalho em seu livro *A Nova Onda Baiana: cinema na Bahia 1958-1962*<sup>83</sup> deixa entrever o papel da mídia para os cinemanovistas percorrendo as inúmeras atividades desenvolvidas pelo grupo baiano, as quais, em sua grande maioria, contavam com publicações de livros, de artigos de jornais, roteiros de filmes, resenhas, etc., todas com destaque para o cinema emergente.

---

<sup>80</sup> PAULAFREITAS, Ayêska e LOBO, Júlio César. Op. Cit. p. 240.

<sup>81</sup> A expressão 'novos críticos' é utilizada aqui se referindo aos críticos e cineastas adeptos à proposta do Cinema Novo.

<sup>82</sup> O termo 'povo' é utilizado a partir do significado atribuído por algumas correntes marxistas - teoria de grande influência nos movimentos sociais e culturais brasileiras na década de 60. Opõe-se à expressão 'massa'. Segundo essas correntes, a 'massa' constitui-se num conjunto de pessoas desprovidas de consciência político-social, enquanto que o 'povo' tem essa consciência.

<sup>83</sup> CARVALHO, Maria do Socorro Silva. Op. Cit. pp.60-63.



A partir desse primeiro momento de marcação de territórios e da divulgação dessas novas idéias para o cinema, vai, aos poucos, surgindo uma filmografia em conformidade com aquilo que pregavam os cinemanovistas. Após *Rio, 40 graus*, dois anos depois, vem *Rio, Zona Norte*, do mesmo autor-diretor e *Um dia na rampa*, de Luis Paulino; em 1958, *Pátio*, curta-metragem de Glauber Rocha; em 1959, vários filmes são lançados: *Redenção*, de Roberto Pires; *Bahia de Todos os Santos*, de Trigueirinho Neto; *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni; em 1960, *Mandacaru Vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos; *Aruanda*, de Linduarte Noronha; *Couro de Gato*, curta-metragem de Joaquim Pedro de Andrade; em 1961, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte; *A Grande Feira*, de Roberto Pires; *Barravento*, primeiro longa de Glauber Rocha; em 62, *Tocaia no Asfalto*, de Roberto Pires; *Cinco Vezes Favela*, dos cineastas Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues e Joaquim Pedro de Andrade, estes últimos ligados ao CPC da UNE; além de *Garrincha*, *Alegria do Povo*, documentário de Joaquim Pedro de Andrade; *O Assalto ao trem Pagador*, de Roberto Farias; *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra;. Daí em diante vários filmes circularam no Brasil e no exterior, consolidando, desta forma, o movimento cinematográfico surgido desde a década de 50 e ganhando também projeção nos circuitos de cinema europeu e latino-americano.

Ao passo que os filmes iam sendo feitos e exibidos nos circuitos de exibição dos cinemas comerciais e das convenções cinematográficas, participavam também dos festivais e congressos nacionais e internacionais. Na verdade, seus produtores movimentavam bastante os espaços de circulação desses filmes, e tinham, além da crítica nacional como um espaço para troca de idéias e debates acerca dos filmes, a crítica especializada internacional. Havia um grande interesse e uma rápida identificação da crítica especializada estrangeira, principalmente a francesa, com o Cinema Novo. Suas revistas especializadas, como a *Positif* e a *Cahiers du Cinéma*, além de diversos órgãos coadjuvantes de peso, como *Image et Son*, *Cinéma*, *Études Cinématographiques*, *Téléciné*, entre outros, traziam constantemente matérias sobre os filmes do Cinema Novo ou sobre seus autores, sempre num tom elogioso.

Sobre essa questão, Alexandre Figueirôa no trabalho sobre a recepção do Cinema Novo pela crítica especializada francesa, o qual deu origem ao livro *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*, afirma:

As revistas eram um espaço propício para a descoberta de novas visões para o cinema e permitiam a seus redatores promover uma ação cultural na difusão dos filmes que lhes conviessem. Isso era possível graças à politização dos intelectuais, ao desgosto da crítica francesa com os

caminhos ideológicos tomados pela *nouvelle vague* e, principalmente, à devoção de um grupo de críticos pelas cinematografias emergentes. Entre as revistas independentes, os *Cahiers du Cinéma* concentravam-se pela sua sustentação à política dos autores e *Positif* pelo seu apoio a um cinema de ação política.

Nos anos 60, o Cinema Novo ocupou na França um lugar particular entre os novos cinemas. Isso foi possível pela promoção orquestrada por certos críticos de revistas cinematográficas.<sup>84</sup>

Assim, como se percebe, além da grande movimentação realizada pelos cinemanovistas dentro do país, através dos mais diversos meios de comunicação, eles contaram também e, sobretudo, com o forte apoio da crítica especializada e de cineastas estrangeiros como forma de referendar o movimento. Era como se um discurso mais autorizado endossasse a cinematografia que se fazia no Brasil para que a partir daí, o público nacional, o Estado e os patrocinadores pudessem valorizar o movimento e seus filmes.

Esse assunto é abordado por Ayêska Paulafreitas e Júlio César Lobo, os quais falando a respeito das temporadas de Glauber Rocha no exterior, como forma de movimentar o Cinema Novo, apontam:

Se queria fazer um cinema fora dos padrões, precisava conviver com os que estavam abertos para o novo. Estava bem claro: o novo cinema brasileiro percorria um caminho tortuoso. Só era aceito pelo público depois de legitimado pela crítica especializada e pelos festivais internacionais.

- Por incrível que pareça, a gente tem que vencer primeiro lá fora, pra depois ser reconhecido aqui – dizia [Glauber] aos que se queixavam de sua ausência, numa camuflada acusação de estar abandonando a Bahia.<sup>85</sup>

Nessas condições era que se encontrava o Cinema Novo no Brasil. De toda forma, os cineastas novos buscavam inflar o debate e a inserção dos seus filmes no mercado nacional, junto ao público, junto às empresas patrocinadoras e junto ao Estado. As condições de produção dos filmes eram difíceis, pois os produtores encontravam dificuldades para fazer um filme, mesmo de modo alternativo, pois um filme, ainda que de baixo orçamento, é um investimento caro e, portanto, é necessário haver injeção financeira considerável para a sua execução. Por outro lado, alguns filmes do Cinema Novo encontravam boa acolhida junto ao público, mas isso não era uma regra, o que significa que nem toda produção que chegava ao mercado conseguia se pagar.

<sup>84</sup> FIGUEIRÕA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Pápirus, 2004, p. 17.

<sup>85</sup> PAULAFREITAS, Ayêska e LOBO, Júlio César. Op. Cit. p. 311.

Múltiplos eram os motivos que levavam o afastamento do público em relação a esse cinema, apesar de todos os esforços e das diversas estratégias de divulgação do movimento. E será sobre esses motivos que nos deteremos a partir de agora.

Numa tentativa nada exaustiva para tentar compreender porque os filmes do Cinema Novo, em sua maioria, não atraía o público o qual buscavam, procuraremos analisar os fatores que levaram a esse estado de afastamento entre os espectadores e os filmes cinemanovistas. *Grosso modo*, podem ser apontados seis fatores principais para isso: problemas do ponto de vista técnico; filmes de difícil compreensão tanto para o espectador mediano como para aquele mais intelectualizado; falta de identificação entre os fatos representados e a realidade objetiva; política precária de distribuição e exibição; isolamento produtivo<sup>86</sup> na feitura dos filmes; além da censura, que exerceu papel importante na obliteração dos filmes junto ao público.

Diversos autores já apontaram o problema da técnica como um fator de afastamento entre o público e o Cinema Novo. Ismail Xavier e Jean-Claude Bernardet são alguns deles, ao passo que reconheceram a capacidade criativa dos cinemanovistas em transformar a pobreza e a escassez dos meios em invenção estilística, também souberam observar o *primitivismo* dessas produções como um fator para o afastamento do público em relação ao cinema nacional. Acostumado à gramática hollywoodiana e às paródias de seus filmes, empreendidas pela comédia popular da Atlântida, o espectador brasileiro tinha dificuldades em enxergar mérito em produções tão defeituosas.

Como diria o próprio Bernardet: “o uso do material escasso para a montagem; a fotografia ora insuficiente, ora excessivamente exposta; a faixa sonora apresenta[ndo] defeitos [...] era uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido”<sup>87</sup> que levava ao improvisado.

Cacá Diegues também, em entrevista para a compilação dos Extras do filme *Terra em transe* (1967), remasterizado em 2006, afirmou que muita gente dizia que os cinemanovistas não davam ‘bola para técnica’, pelo contrário, ele afirma, davam sim, inclusive teriam sido eles, os cinemanovistas, os primeiros, no Brasil, a utilizar a câmera na mão para acompanhar

---

<sup>86</sup> Refiro-me a *isolamento produtivo* no mesmo sentido com que o faz Gustavo Dahl em seu texto *Cinema Novo e Estruturas Econômicas Tradicionais*, publicado em 1967 pela Revista Civilização Brasileira, pp. 193-204. A partir da consideração de que os diretores do Cinema Novo privilegiavam o processo da feitura do filme, ou seja, sua produção, não criando laços e até mesmo estando muitas vezes alheio às etapas de distribuição e exibição. Essa postura perdurou durante alguns anos sendo modificada um tempo depois, a partir da criação de distribuidoras próprias, como a Mapa Filmes e a Difilm. Entretanto, já era tarde, no mercado cinematográfico brasileiro já estava arraigada a desconsideração do porte pecuniário que o filme cinemanovista potencialmente poderia render.

<sup>87</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Op. Cit. p.38.

melhor os movimentos dos atores e as seqüências cênicas; introduziram o uso do gravador *Nagra* para captação do som direto, porém tudo isso teria sido não em função da modernidade, nem do espírito de vanguarda, mas sim porque tinham dificuldades de filmar em estúdio por causa dos custos com aluguel do espaço, com a cenografia, etc. e também problemas orçamentários para mixar o som. Assim, improvisavam formas alternativas para fazer o filme acontecer.

Na composição técnica de um filme há a questão da linguagem, que está intimamente ligada à estética e ao estilo cinematográfico perseguido dentro de qualquer proposta cinematográfica, mesmo a hollywoodiana. Sabe-se que a inventividade artística utilizada diante da pobreza dos meios é uma das marcas do Cinema Novo, entretanto, a linguagem também pode ser considerada uma dessas marcas, tão importante ou talvez mais importante até que os aspectos técnicos propriamente ditos. O rompimento com a linguagem típica do cinema naturalista norte-americano foi uma investida consciente dos cinemanovistas. A quebra da temporalidade, da linearidade e a forma de expressão, que, aliadas às imagens, buscavam o choque do espectador diante de sua própria realidade, podem também ser considerados um fator de afastamento. Era inevitável o estranhamento diante de cenas tão expressivas.

Sidney Leite, analisando as contribuições do Cinema Novo para o cinema que se seguiu depois dele, fala sobre o papel da linguagem como sintetizadora da força dramática que os filmes do Cinema Novo buscavam imprimir sobre o público. Entretanto, era justamente essa dramaticidade que chegava pelas imagens e pela linguagem utilizadas que impedia o melhor acesso do público às chaves de interpretação dos filmes. Leite afirma:

Os cineastas investiram em uma linguagem mais elaborada e vanguardista, aspecto raro na cinematografia nacional. As películas causavam - como ainda causam até hoje - uma relação de estranhamento no público brasileiro, acostumado, em geral, com a gramática dos filmes norte-americanos, isto é, narrativas melodramáticas, fundadas num estilo naturalista que esconde a intervenção do diretor.

[...]

Assim, apesar do respeito alcançado junto à crítica cinematográfica nacional e internacional, a linguagem hermética e na maioria das vezes sem concessões afastou os brasileiros do cinema. Em outras palavras, o Cinema Novo não trouxe alteração na situação do mercado de filmes no país, que continuou dominado pelas produções oriundas dos Estados Unidos.<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit. p.104.

Como se vê, pela citação de Leite, a técnica diferente e a linguagem mais elaborada e hermética promoviam uma espécie de estranhamento no público. De uma forma geral, as pessoas não entendiam os filmes do Cinema Novo. Há quem defenda, inclusive, que ainda hoje os problemas de compreensão e interpretação dos filmes do Cinema Novo persistem, a exemplo do próprio Leite.

Esses fatores, técnica alternativa e linguagem hermética, que contrastavam enormemente com o modelo hollywoodiano, geravam um estranhamento no público, pois normalmente era necessário um maior esforço no sentido de compreender o filme, mas que nem sempre surtia efeito, pois com todo esforço e atenção as pessoas continuavam não entendendo as mensagens trazidas pelas obras, isso fazia com que classificassem os filmes como de difícil compreensão.

Além disso, os brasileiros não se identificavam com aquele povo retratado nos filmes. Como o próprio Glauber Rocha assume em sua tese-manifesto *Uma Estética da Fome* (1965), proferida por ocasião da retrospectiva da Resenha do Cinema Latino-americano, em Gênova, em janeiro do mesmo ano. No seu texto, ele afirma:

[...] Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida não é compreendida.

De *Aruanda* a *Vidas secas*, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras: foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria.<sup>89</sup>

Essa questão da acolhida do público para com as obras do Cinema Novo era algo que os cinemanovistas julgavam simples. Acreditavam que ao tomar contato com a nova proposta cinematográfica, sem conflitos, o espectador passaria a ser consciente do processo de exploração dos países ricos para com os países pobres. Despertá-lo seria uma tarefa fácil de executar. É o que se observa, por exemplo, em *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*, de Alexandre Figueirôa. Discorrendo sobre as características do Movimento Cinemanovista, o autor comenta sobre o modo como os cineastas novos viam o público até ali. Para Figueirôa: “O grupo iria, portanto, procurar produzir um cinema que, a

<sup>89</sup> ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome*. In: GOMES, João Carlos Teixeira Gomes. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, pp. 594-599.

despeito de todo academicismo e de uma encenação tradicional, pudesse tocar o público e vencer a alienação na qual eles pensavam que esse público estava encerrado”.<sup>90</sup>

Gustavo Dahl também toca nessa questão. Analisando as relações entre o Cinema Novo e o seu público, no texto de 1966-1967, publicado pela revista *Civilização Brasileira* e intitulado *Cinema Novo e Seu Público* e tendo já um balanço dos primeiros anos, ele afirma:

No primeiro momento, estabeleceu-se a ilusão de que bastaria colocar o povo diante dos filmes, como frente a um espelho, para que ele tomasse consciência de sua alienação. A experiência demonstrou exatamente o contrário: quanto mais se reconhecia em seus aspectos menos elogiosos, mais o público brasileiro protestava. É perigoso afirmar que o público nem sempre tem razão[...]<sup>91</sup>

Como se vê, a experiência mostrou que o espectador brasileiro não estava tão dócil assim a essa forma como era visto. E não se aceitava feio, faminto e miserável. O texto de Glauber, *Uma Estética da Fome*, é uma boa demonstração disso. A partir dali, Glauber Rocha se faz consciente de que este público recusara o reconhecimento com essas personagens, não se aceitando subdesenvolvido. Mas, apesar dessa consciência por parte do autor, ele achava que esse seria um processo de educação que o movimento deveria empreender para com esse público, já que o achava alienado. Exposto durante séculos a um processo de ‘domesticação’ é claro que não se aceitaria feio, nem faminto e nem miserável.

É a partir desse momento que novas estratégias de comunicação com o público passam a ser desenvolvidas. Entretanto, essa proposta de reorientação comunicativa não se faz unânime em todo movimento. É nesta seqüência que os diretores começam a tomar rumos diferenciados.

A discussão sobre o problema de comunicação entre o Cinema Novo e o público foi, nesse aspecto, um divisor de águas para o movimento, pois, para além de toda dificuldade encontrada para a afirmação de suas produções no mercado nacional – conseqüências da opção ideológica em se manter à margem dos esquemas industriais de produção e distribuição – o único público que esses diretores conseguiam atingir era o público jovem, engajado nos movimentos sociais e amante da cinefilia. Inclusive, este não seria um problema exclusivo do Cinema Novo brasileiro. “[E]ste cinema que todos deseja[va]m participante e ao alcance do povo, absolutamente não o e[ra], da mesma forma que o melhor cinema francês, italiano,

<sup>90</sup> FIGUEIRÔA, Alexandre. Op. Cit. p.31.

<sup>91</sup> DAHL, Gustavo. Cinema Novo e o Seu Público. In: FELIX, Moacir. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. Ano I, nº 11-12, dez. 1966 – mar. 1967, p. 199.

tcheco, soviético, etc., etc. Exatamente como no exterior, o único público que o acompanha[va] e[ra] a juventude.”<sup>92</sup>

Foi a partir desta problemática acerca da comunicação que a abordagem temática e também as propostas para a composição dos filmes do Cinema Novo começaram a mudar. É muito conhecida de todos a estratégia utilizada por Joaquim Pedro de Andrade, em *Macunaíma*, filme de 1969, para atrair o público. Tendo em seu elenco Norma Bengell, musa do cinema; Grande Otelo, astro reconhecido ao ciclo das chanchadas da Atlântida, que fez tanto sucesso popular e, a partir de um roteiro irreverente, até engraçado, e uma linguagem mais acessível, com esse filme, o cineasta busca a simpatia do público.

Nem todos os cinemanovistas, como já se disse, seguiram na mesma linha. Houve quem radicalizasse profundamente o projeto estético de outrora e mergulhasse na completa ‘desordem’ narrativa. Outros relativizaram a linguagem e produziram obras mais acessíveis – há quem diga que essas perderam o melhor de seu conteúdo -, no entanto, o ciclo do Movimento parecia estar se esgotando, tendo sido essa ‘cisão’ um elemento importante, entre outros de grande peso também, para o fim do Cinema Novo, que começa a declinar, sem retorno, no início da década de 70.

Somado a esses fatores não se podem negligenciar os problemas de ordem estrutural de mercado. Firmes na ideologia de que o Cinema Novo seria uma expressão da rebeldia e da violência sofrida pelos colonizadores, seus realizadores acreditavam na negação do filme comercial. Propunham um esquema marginal de distribuição, a partir de mostras, convenções, semanas de cinema, como forma de atingir o público. Com isso sofreram enormemente pelo fato de manterem-se restritos a um público específico e, quando podendo dele sair e entrar em contato com o espectador comum, serem mal compreendidos.

O Cinema Novo funcionou à margem dos esquemas industriais de produção e distribuição. Tal fato se deu em grande medida por opção ideológica. Os diretores cinemanovistas não acreditavam que filmes concebidos segundo os paradigmas da indústria cultural tivessem a capacidade de levar às telas seus projetos revolucionários, tanto do ponto de vista político como estético, pois os dois projetos implicavam, entre outros aspectos, a experimentação de uma nova concepção de tempo e de uma outra lógica para o pensamento, estranhas ao filme de apelo comercial, voltados em sua maioria para a gratificação e o entretenimento. As produções do Cinema Novo, por sua vez, tinham perspectivas mais ambiciosas. Em vez de propor ligações racionais entre planos ou dimensões distintas típicas do cinema hollywoodiano, os diretores filiados direta ou indiretamente ao Cinema Novo investiram na linha marginal, que paradoxalmente une e separa esses

---

<sup>92</sup> Ibidem, p.198.

mesmos planos. Os filmes eram realizados por pequenas produtoras e exibidos em poucas salas.<sup>93</sup>

Assim, primeiramente por questões ideológicas e depois pelas próprias dificuldades de inserção no mercado, tanto o realizador como o filme do Cinema Novo viam-se isolados produtivamente. As articulações pra produzir eram precárias, o capital necessário para rodar e montar um filme, na maioria das vezes, era levantado por meio de empréstimos pessoais que o autor fazia em bancos ou por outras vias e que, no final, acabava encontrando dificuldades para honrar, pois não possuía uma estratégia eficiente de distribuição desses filmes para o mercado exibidor.

De acordo com Sidney Ferreira Leite:

A rigor, as questões de mercado foram colocadas em um plano secundário ou completamente desconsideradas pelos diretores. Nesse aspecto, [os cinemanovistas] atuaram muito mais como intelectuais, militantes de uma causa, do que como profissionais de cinema, concebido como indústria cultural.<sup>94</sup>

Para pôr fim a esta problemática, no entanto, era preciso abrir mão de alguns princípios, como tentativa de salvar o Cinema que se havia construído até ali. Abrir mão do amadorismo e do diletantismo, passando a enxergar a *imagem em movimento* como uma indústria cultural que era, talvez fosse a mais cara das ações necessárias à tentativa de dar sobrevida ao Movimento. Era preciso haver uma consolidação do setor, de fato, a partir da coesão das partes produtivas e com a injeção de investimentos privados e públicos também, se se quisesse vencer o estado de isolamento em que se encontrava o setor cinematográfico nacional e preservar sua indústria.

No entanto, além desse estado crítico em que se encontrava a indústria cinematográfica, a situação se agravava cada vez mais por conta da ação da censura, que nos anos 60 – *os anos de chumbo* – implantou uma verdadeira cruzada contra o filme nacional, principalmente aquele com forte teor ideológico. A censura ocupa um capítulo à parte na história do cinema nacional, pois foi responsável direta na mudança de rumos que se operou em nossa cultura cinematográfica. Como diria Inimá Simões em seu livro *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*: [Os censores eram ‘especialistas’] em desvendar as técnicas utilizadas pelos cineastas para emitir mensagens subliminares (aquelas que levariam os

---

<sup>93</sup> LEITE, Sidney Ferreira. Op. Cit. p.103.

<sup>94</sup> Ibidem, p. 104.



espectadores desatentos a aderir inconscientemente à causa do comunismo internacional)”<sup>95</sup> e isso prejudicou sobremaneira o desenvolvimento de nossa indústria.

Dessa forma, como se pôde observar até aqui, referente aos problemas de comunicação entre o Cinema Novo e o público, para fins didáticos, eles podem ser subdivididos em duas categorias: a primeira diz respeito à natureza conceitual mesmo do Cinema Novo, que o define enquanto movimento cultural e o caracteriza no panorama das cinematografias subalternas emergentes. Essa primeira categoria está relacionada com a técnica e a linguagem, consideradas bases do movimento, e levam diretamente ao problema do entendimento e da identificação; a outra é relativa ao esquema estratégico de circulação do filme nos espaços cinematográficos nacional e internacional. É a tríade produção-distribuição-exibição. O que de certo modo se aproxima da primeira categoria, pois os problemas enfrentados com relação à tríade são consequência da opção ideológica do movimento em se manter à margem dos esquemas industriais.

Os fatores que apontamos como sendo responsáveis pelo problema da comunicação entre o Cinema Novo e o público dificultaram muito a circulação dos filmes. O exibidor relegava a exibição da fita nacional somente dentro da proporcionalidade que a lei obrigava, burlando-a quando possível, isso porque via a técnica desse cinema como deficiente e também porque acreditava que assim como ele, as pessoas não se identificariam com aquelas histórias ‘complicadas’ e ‘difíceis’. Tudo isso, somado à ação da censura, obliterou sobremaneira a circulação das obras cinemanovistas, dificultando de todas as formas o contato do público com os filmes desse movimento cultural.

Assim, envolvido nesse estado de coisas em que era preciso vencer quase que diariamente os obstáculos interpostos entre o seu amor à *sétima arte* e o seu desejo de transformar a realidade através dela, retomamos o pensamento de Gustavo Dahl quando ele afirma ser “o realizador do Cinema Novo [naquela época, uma] espécie de albino numa sociedade negra. [Era] recusado pelos seus sem ser aceito pelos brancos.”<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC, 1999, p.14.

<sup>96</sup> DAHL, Gustavo. Op. Cit. p. 201.

### 3. *Terra em transe* Ontem e Hoje

*Qual o sentido da coerência?  
Dizem que é prudente observar a história sem sofrer  
até que um dia a massa, pela consciência,  
tome o poder.*

(Paulo Martins)<sup>97</sup>

Iniciamos esta parte do estudo a partir da epígrafe acima, que se constitui num poema-fala do poeta-jornalista Paulo Martins, personagem do filme *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Essa sua assertiva delinea bem a proposta de fundo do movimento cultural cinemanovista. A partir da arte, no caso, a arte cinematográfica, os idealizadores-diretores do Cinema Novo acreditavam na possibilidade de intervenção social e de transformação da realidade de modo positivo, o que aconteceria, inicialmente, através dos filmes. Por isso, os seus realizadores investiam no papel de desalienação do espectador cinematográfico que, pelo contato com a obra fílmica, poderia ser despertado para a condição de subdesenvolvimento do país e para a sua própria condição também. A partir daí - do contato com o filme e de sua conseqüente desalienação - segundo os propósitos do movimento, o povo passaria a se organizar de diversos modos, para enfrentar a realidade.

Dentro dessa perspectiva, os filmes do Cinema Novo, propunham como projeto estético: o rompimento com a gramática cinematográfica hollywoodiana; a composição de uma nova linguagem, inventiva, fragmentada e hermética e; sobretudo, o efeito de choque do espectador<sup>98</sup>, que o expunha a uma abordagem agressiva da realidade, deixando-o chocado, incomodado com as cenas fortes de miséria, de pobreza e de desigualdade político-social. Sob esse efeito de choque, o qual já teve seu funcionamento detidamente explicado por Ismail Xavier em seu livro *Cinema Brasileiro Moderno*, o espectador teria condições de refletir, tomando consciência do estado de coisas no qual estava inserido e se mobilizaria, fazendo algo para vencer tal situação. Acreditar-se-ia que esta seria a maior contribuição do Cinema Novo, qual seja, poder, a partir de uma linguagem estética, interferir positivamente na realidade objetiva.

*Terra em transe*, neste sentido, é forjado dentro dessa proposta de intervenção social e de desalienação espectral, sendo considerado um dos filmes mais expressivos e também mais conhecidos do Cinema Novo, tanto dentro do país como internacionalmente. Foi lançado

<sup>97</sup> *Terra em Transe* (1967). Glauber Rocha. Salvador: Remasterização - Paloma Produções, 2006.

<sup>98</sup> Cf.: XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2003. passim.

em escala comercial no dia 08 de maio de 1967, no circuito Lívio Bruni, no Rio de Janeiro. O filme aborda, através da trajetória do poeta-jornalista Paulo Martins, a filogênese social e política do país. Narrada por ele em flashback,

a história [é ambientada] em Eldorado, país imaginário da América Latina, onde o poeta e intelectual burguês (...) vê frustrar-se a sua esperança de que o Governador da Província de Alecrim e líder político, Dom Felipe Vieira, seria uma alternativa política ao conservador Dom Porfírio Diaz, ditador fascista que apela ao misticismo para preservar o poder. Entre estes se interpõe a figura do capitalista Julio Fuentes, que apesar de se declarar de esquerda, acaba se aliando ao ditador Diaz. Ao lado de Sara, uma intelectual comunista, Paulo Martins não vê outra solução a não ser a violência revolucionária suicida.<sup>99</sup>

Assim, por conta do engajamento impresso no filme pelo movimento cinemanovista, bem como pelas inovações na linguagem, pelo conteúdo da película e, sobretudo, pelo seu forte teor político, esta obra cinematográfica foi detentora de grandes prêmios nacionais e internacionais, tendo reconhecido o seu valor enquanto expressão cinematográfica de qualidade. O filme *Terra em transe* recebeu, em 1967, os seguintes prêmios: FIPRESCI - Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica e Prêmio Luis Buñuel, no XX Festival Internacional do Filme, em Cannes; Golfinho de Ouro para melhor filme, no Rio de Janeiro; Coruja de Ouro para melhor ator coadjuvante (José Lewgoy), no Rio de Janeiro; Prêmio Air France de Cinema para melhor filme e melhor diretor, no Rio de Janeiro; Prêmio da Crítica, Grande Prêmio Cinema e Juventude, em Locarno, na Itália; Prêmio da Crítica, melhor filme, em Havana, Cuba; e Melhor Filme Menção Honrosa, Melhor Roteiro, Melhor Ator Coadjuvante, e o Prêmio Especial a Luiz Carlos Barreto pela fotografia e produção, em Juiz de Fora, Minas Gerais.

Porém, apesar da reconhecida importância enquanto expressão cinematográfica, *Terra em transe* não foi unanimidade nos espaços em que foi assistido, o filme foi alvo de uma calorosa polêmica no tocante ao que a obra queria passar como mensagem, ao que o seu diretor quis dizer e também à sua proposta enquanto expressão de um movimento de renovação cinematográfica.

Sendo assim, reconstituir o contexto sócio-político em que o filme se manifestou torna-se uma boa estratégia para entender as polêmicas geradas em seu redor.

---

<sup>99</sup> Sinopse do filme *Terra em transe*, colhida do site *Tempo Glauber*. Disponível em: [www.tempoglauber.com.br/glauber/filmografia/terra.htm](http://www.tempoglauber.com.br/glauber/filmografia/terra.htm). Acesso em 08 ago. 2009.

Em primeiro lugar, lembramos que *Terra em transe* foi produzido em 1966 e lançado em 1967, ou seja, em plena ditadura militar, período em que estava instaurada a censura, o cerceamento dos direitos políticos e civis, enfim, esse foi um momento de nossa história de grande repressão à liberdade de pensamento e também de expressão. Foi nesse contexto que o referido filme surgiu. Mas, apesar da genialidade de seu criador, de seu notório reconhecimento e de sua grande capacidade de aglutinação, a censura não passou alheia a essa obra até hoje considerada explosiva.

Inimá Simões, em seu livro *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*<sup>100</sup>, afirma que esse tipo de censura, a cinematográfica, surgiu no país quase que simultaneamente a chegada do próprio cinema no Brasil. Em 1908, Francisco Serrador, jovem e promissor empresário do ramo cinematográfico, mantinha uma sala fixa de exibição, alugada em um dos galpões pertencentes aos padres salesianos de São Paulo. E lá, toda e qualquer fita antes de ir a público, era exibida em sessão privada aos padres, que se encarregavam de apreciar o conteúdo das obras e a conseqüente moralidade destas. Em uma dessas exibições privadas o ‘fiscal de batinas’<sup>101</sup> teria considerado uma das fitas imprópria para projeção por causa de algumas passagens, então Francisco Serrador, num *insight*, explicou-lhe que bastava cortar aquele trecho sem haver necessidade de suspender a atração. “O que pareceu um mero *insight*, tornou-se uma ação sistemática. Ali no Largo Coração de Jesus, os padres aprenderam o manejo da tesoura e a maneira de emendar os cortes.”<sup>102</sup>

O advento da censura significando *grosso modo* o cerceamento à divulgação de obras artísticas de qualquer natureza, pode-se concluir, desde tempos remotos, sempre esteve presente nas sociedades. No Brasil, particularmente referindo-se à censura cinematográfica, o episódio descrito acima, segundo Inimá Simões, pode ser considerado os primórdios da censura cinematográfica em terra pátria. Desde então, com maior ou menor rigor, a censura no campo da *sétima arte* sempre esteve presente no caminho dos diretores e exibidores cinematográficos.

Para se ter uma idéia dos percursos da censura no Brasil, basta consultar rapidamente os arquivos públicos do país. Neles podem ser localizados leis e decretos que regulamentam órgãos censores tanto nos estados como na esfera federal. O primeiro desses órgãos regulamentados se constituiu na década de 1920, no estado de São Paulo, e se restringia

<sup>100</sup> SIMÕES, Inimá. Op. Cit. p. 21.

<sup>101</sup> ‘Fiscal de batinas’ é expressão utilizada por Inimá Simões em seu livro *Roteiro da Intolerância* (...) para se reportar ao padre responsável pela apreciação das fitas que seguiriam para exibição pública em seu galpão por Francisco Serrador, o empresário cinematográfico brasileiro do início do século XX, de que fala o autor. Idem. Op. Cit. Loc. Cit.

<sup>102</sup> Idem. Loc. Cit.

especificamente à censura cinematográfica. Por incrível que pareça, esse órgão que essencialmente se destinava à apreciação de filmes era dirigido por um homem ligado ao cinema, Antônio Campos. É claro que os seus colegas de profissão não viam essa sua dupla jornada, produtor e ao mesmo tempo, censor de filmes, com bons olhos, mas isso é uma outra história, que não pretendemos abordar no momento.

Um pouco mais adiante, em 1928, surge na capital federal, Rio de Janeiro, já no governo de Washington Luís, a Censura das Casas de Diversões, sob organização do mesmo Antônio Campos. Esta fiscalizava não somente o cinema, mas também os teatros, os circos, os cabarés, etc., e o papel do censor, desta feita, além de apreciar os conteúdos dos espetáculos, impondo-lhes restrições ou vetos, era também o de zelar pelo cumprimento das relações trabalhistas entre artistas e empresários, limitando em oito as horas de trabalho diário e impondo penalidades pecuniárias aos infratores regulamentares.

A partir dessas duas experiências estaduais, no plano federal,

em 1932, estabelecem-se as primeiras disposições orientadoras para o trabalho dos censores, que serão aperfeiçoadas por meio do Decreto-lei nº 1.949, de 30 de dezembro de 1939, já em pleno Estado Novo, quando foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda. Ao DIP cumpria a censura de jornais e de quaisquer publicações periódicas, de transmissões radiotelefônicas e diversas modalidades de diversões públicas.<sup>103</sup>

Ou seja, cada vez mais, o serviço de censura ampliava suas áreas de atuação, reservando ao Estado o poder de aferir conteúdos de moralidade, pedagogia, patriotismo e crescimento cultural; enfim, as qualidades ou os deméritos que lhes aproovessem em relação as obras artísticas. Além disso, cabe destacar que apesar de terem sido criados os serviços de censura com a finalidade primeira de fiscalizar, o que de fato se estabeleceu desde a sua gênese foi a utilização dessas entidades para controlar as diversas programações artísticas, atendendo os interesses dos governos que sucessivamente utilizavam este aparato do Estado como forma de controle.

Assim, desde quando se institucionalizou o primeiro órgão oficial de censura no Brasil, até a década de 1960, período que estamos tratando, a partir de insígnias diferenciadas, a censura nunca deixou de agir no país. Com a instauração da ditadura militar, o regime censório brasileiro buscou cercar de todas as formas e de modo cada vez mais ostensivo as manifestações culturais nacionais e estrangeiras que aqui chegavam, atingindo a radicalização em 13 de dezembro de 1968, com o Ato Institucional nº 5.

---

<sup>103</sup> SIMÕES, Inimá. Op. Cit. p.26.

*Terra em transe*, neste aspecto, foi contemporâneo a uma das formas de censura institucionalizada. Na década de 1960, funcionava no país o Serviço de Censura de Diversões Públicas, o SCDP, criado em 1946, no governo transitório de José Linhares, a partir do Decreto nº 20.493 e ligado ao Ministério da Justiça, cuja estrutura e procedimentos irão vigorar por muitos anos, sobrevivendo ao advento do AI-5, no final de 1968.

O SCDP tinha uma estrutura mais ou menos equânime, pois dele participavam jornalistas, cineastas, promotores culturais, sindicalistas e funcionários públicos do sistema legislativo e executivo. Entretanto, com a mudança da capital federal para Brasília, na década de 1960, o trabalho da censura, assim como os diversos outros setores do governo, encontram dificuldades de funcionamento, já que os funcionários apresentavam resistência em mudar seus domicílios para o planalto central, o que gerou muitos problemas organizacionais para o funcionamento dos serviços na nova capital.

Inimá Simões comenta como foi constituído o corpo de censores em Brasília e a própria estrutura do órgão, SCDP, a partir da mudança da capital federal para o planalto central do país.

A mudança da capital para Brasília determinou o deslocamento de um enorme contingente de funcionários públicos para o Planalto Central do país. A grande maioria não se dispunha a mudar-se do Rio, Belo Horizonte, São Paulo e outras capitais para morar no fim do mundo que era Brasília naqueles tempos. Uma série de vantagens funcionais foram criadas e nem assim os órgãos públicos conseguiram preencher todos os cargos. A censura não foi uma exceção, e em meio às dificuldades para estabelecer um corpo estável para executar os serviços, usou o expediente bem brasileiro de convocar funcionários de outras repartições e ministérios (o Serviço de Censura de Diversões Públicas – SCDP integra o Ministério da Justiça) que se transformaram do dia para a noite em intérpretes de um código ambíguo que decidia o que poderia ser apresentado ou não à população brasileira. Foi assim que esposas de militares, classificadores do Departamento de Agropecuária do Ministério da Agricultura, ex-jogadores de futebol, contadores, apadrinhados, ou meros conterrâneos de autoridades passaram a julgar os filmes nacionais e estrangeiros destinados ao circuito brasileiro.<sup>104</sup>

Observa-se, pelo exposto, que mesmo com todas as mudanças ocorridas nos órgãos de censura até chegar à configuração em que se encontra na década de 1960, ela – a censura – era até então operada por profissionais que detinham o mínimo de trânsito com a área cultural. A partir da mudança dos órgãos do governo e da própria capital federal para Brasília, como aponta o autor supracitado, os funcionários encarregados pelo serviço de censura no Brasil advinham das mais diferentes atividades, as quais, muitas vezes, não tinham a menor relação com questões culturais nem cinematográficas.

---

<sup>104</sup> Idem. Op. cit. p. 76.

Em especial, a censura cinematográfica era realizada por grupos de três pessoas. Todo e qualquer filme, para entrar nos circuitos de exibição do país, precisava obter uma autorização da censura, uma espécie de selo de qualidade para poder compor a programação das salas de exibição do país e também para participar dos festivais e mostras de cinema do Brasil ou do exterior. Desse modo, os diretores ou produtores dos filmes apresentavam suas obras à apreciação do SCDP, que após examiná-las, emitia seu parecer através do *Diário Oficial*. Para a emissão desses certificados de qualidade, os censores assistiam aos filmes numa pequena sala de projeção e, quando percebiam alguma cena ou diálogo que julgavam impróprios para exibição marcavam o ponto exato onde o rolo de filme seria cortado e emendado ao próximo fotograma liberado. Quando o número de emendas era demasiado e os censores julgavam que o filme se tornaria ininteligível, a interdição era recomendada com maior ênfase. Dessa forma, não haviam critérios fixos nem definidos na orientação do que se deveria censurar, ou seja, os critérios eram muito flexíveis e subjetivos, variando de censor para censor as opiniões acerca das obras vistas. Aos diretores e produtores, restava apenas a tentativa de recorrer da decisão ou propor uma negociação como forma de chegar a um consenso acerca do que queriam e do que a censura permitiria.<sup>105</sup>

Quanto à capacitação dos censores, o próprio governo era consciente das limitações destes, e de quando em vez promovia cursos ou os encaminhava a cursos rápidos, como ouvintes, a fim de melhorar a qualidade dos pareceres, bem como de ampliar a compreensão da atividade crítica cinematográfica. Um desses cursos foi o de Apreciação Cinematográfica, oferecido por Paulo Emílio Salles Gomes, na Universidade de Brasília. Entretanto, esses cursos não estavam restritos à atividade crítico-cinematográfica apenas. Outros aspectos deveriam fazer parte da cartilha dos censores, e durante a ditadura militar muitas questões constavam na pauta desses profissionais, como por exemplo, o tema da segurança nacional, o combate ao comunismo, por meio da detecção de propaganda comunista subliminar, que o regime acreditava estar presente nos filmes. Enfim, esses funcionários deveriam ser preparados para além de apreciar conteúdos amorais nas películas, reprimindo-os, também e, sobretudo, deveriam ser capazes de encontrar nos filmes mensagens cifradas e textos subliminares de incitação ao levante à ordem constituída, proibindo com vigor a circulação

---

<sup>105</sup> Esse formato no funcionamento do SCDP vigorava desde a sua criação. O referido órgão foi instituído através do Decreto de nº 20.493, em 1946, no governo de José Linhares, sendo constituído de 136 artigos, onde só um, o 41, falava das proibições do Serviço, ou seja, dos critérios de proibição na divulgação de obras culturais. O artigo em questão era ordenado em oito itens, quase idênticos aos itens constantes nas normas do DIP (órgão de censura da Era Vargas), aproximando-se muito da vagueza versada sobre o texto normativo do órgão anterior quanto aos aspectos de proibição e liberação das obras. No caso do SCDP era necessário, portanto, o uso do bom senso por parte dos funcionários, para poderem avaliar cada situação em particular, algo que gerou, muitas vezes, arbitrariedade no julgamento de certas obras.

dessas mensagens. Dessa forma, o oferecimento de cursos de instrução ao trabalho do censor foi uma prática regular durante toda a ditadura. Eles eram oferecidos pelos agentes da Polícia Federal e ensinavam como ler as entrelinhas daquelas obras cinematográficas que julgavam de caráter subversivo.

*Terra em transe*, não é preciso aprofundar, foi uma dessas obras consideradas perigosas à segurança nacional. Ela era um dos filmes-sínteses do cinemanovismo até aquela época e, aliado a isso, Glauber Rocha já era um cineasta conhecido no país pelas suas idéias e pelo calor com que as defendia, bem como também já havia se tornado um nome de respeito junto ao cenário cinematográfico mundial. Por si só esses já eram motivos mais que suficientes para que a censura desejasse impedir a circulação de seu filme. Não era necessário assisti-lo para deduzirem que a película oferecia perigo à segurança nacional. Assim, quando o filme chega ao SCDP, em Brasília, em abril de 1967, já era aguardado com grande expectativa e cautela. Nessa época, quem dirigia o Serviço de Censura era Romero Lago, o qual destacou, com muito cuidado, um grupo de cinco censores para assistir à fita.

“Três dos censores propuseram a interdição pura e simples do filme. Um se absteve de opinar e o quinto, José Vieira Madeira, de posições mais arejadas, propôs a sua liberação para maiores de dezoito anos, sem cortes.”<sup>106</sup>

O filme demorou-se em mais de uma semana para ter o seu parecer divulgado, o que ocorreu no dia 19 de abril de 1967, em cuja portaria, assinada pelo próprio Romero Lago, foi interditado em todo território nacional, causando, com isso, uma onda de protestos poucas vezes vista no país, não só no campo cinematográfico, mas em toda a intelectualidade brasileira, que se manifestou bradamente pela liberação do filme, além, é claro, das manifestações de apoio por parte dos cineastas e da intelectualidade estrangeira de um modo geral.

A presença desse filme no SCDP para obtenção do certificado de qualidade gerou no órgão grande mal-estar, pois a obra além de requerer licença para exibição em circuito comercial, também tinha sido convidada pela organização do Festival de Cannes de 1967 para concorrer. Isso fez com que se criassem comissões extras para analisar o filme e, ao mesmo tempo, deixou o órgão numa situação difícil perante o Conselho de Segurança Nacional e o alto escalão da Polícia Federal, como também a sociedade civil, que se mobilizara a espera de uma decisão.

---

<sup>106</sup> SIMÕES, Inimá. Op. Cit. p. 88.



O embaixador, Arnaldo Carrilho, comenta sobre a questão em entrevista contida nos Extras do filme *Terra em transe*, versão remasterizada:

*Terra em transe* marcou pela primeira vez, como filme, a impossibilidade dos intelectuais médios brasileiros entenderem o que Glauber queria dizer. A prova disso é que o próprio Itamaraty não queria selecionar o filme pra Cannes<sup>107</sup>. Então, o Itamaraty criou uma comissão... criou uma comissão com intelectuais, e eles ficaram impossibilitados de dar um parecer... O Itamaraty lavou as mãos como Pilatos, entregando à comissão. A comissão desaconselhou a ida do filme pra Cannes, considerando que o filme era primitivo, mal feito, mal montado... contando de maneira desconjuntada, uma história que não tinha conclusão lógica. Não interessava a eles que o Presidente da República fosse coroado pelo Rei Momo... não interessava a eles os cultos sincréticos, católico-macumbeiros do país. Não interessava a eles a análise do populismo e do ridículo ditatorial. Não interessava aquela sexualidade exposta do poder, não interessava a fome, não interessava, sobretudo, o povo.<sup>108</sup>

Em tom de defesa à liberdade de expressão, como já se disse, vários amigos e intelectuais se sensibilizaram diante do impasse que ameaçava não só a ida de *Terra em transe* para o Festival de Cannes, mas também o povo brasileiro de ter acesso a sua própria cultura. Uma dessas defesas esteve na voz do Jornal do Brasil, um dos veículos de comunicação mais combativos da época, que através de seu editorial, *Cultura Proibida*, registrou a seguinte reflexão acerca do ocorrido:

Em contraste chocante com uma tendência liberalizadora adotada pelo governo Costa e Silva, a idéia de Censura, isolada, estanque, prolifera dia a dia em células malignas. Estamos agora diante do fato penoso do filme *Terra em transe*, de um diretor brasileiro jovem mas responsável que vive exclusivamente para a sua arte. As autoridades do Festival de Cannes, o mais importante do cinema mundial, viram e gostaram do filme e querem que ele represente o Brasil, apesar da opinião oficial brasileira. Agora vem a censura do DPF e proíbe a exibição de *Terra em transe* no Brasil. É o sítio, o cerco ao Cinema Novo brasileiro, no País e no exterior. Nós, que não vimos *Terra em transe*, denunciemos essa violência que é menos contra uma fita de cinema do que contra o governo e o País inteiro. (...) Que tribo é essa que trata uma obra de arte que custou esforço mental e dinheiro como se fosse uma cachaça produzida num porão para envenenar o povo? (...) foi publicada uma entrevista de Orson Welles em que se tratava também de Censura. É claro que Welles não apóia nenhuma espécie de Censura governamental. Limitou-se a chamar a atenção para a censura do próprio

<sup>107</sup> O filme indicado pelo Itamaraty para concorrer ao Festival de Cannes de 1967 foi *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos de Oliveira, o qual fora recusado pela Comissão do Festival, que já havia convidado *Terra em transe*, de Glauber Rocha.

<sup>108</sup> *Terra em Transe* (1967). Glauber Rocha. Salvador: Remasterização - Paloma Produções, 2006.

artista sobre a sua obra. “O excesso de tempero não é agradável ao paladar”, disse o entrevistado. Entendam isso os censores brasileiros e deixem por favor que os artistas criem e o povo assista. O equilíbrio está entre o artista, que saberá se censurar, e o povo que sabe o condimento que lhe agrada. Parem com essa tolice de se meter naquilo que o artista prepara e o povo consome(...).<sup>109</sup>

Em meio a toda essa celeuma, o fato consolador era que apesar de ter saído a portaria assinada por Romero Lago proibindo a exibição do filme, esta ainda não havia sido publicada no *Diário Oficial da União*. Dessa forma, ainda havia tempo de conter um problema diplomático que certamente causaria uma ranhura na imagem de país democrático que Costa e Silva gostava de passar ao exterior. Cada vez mais pressionado pelos diversos setores da sociedade civil (a classe teatral, os sindicatos, críticos e cineastas, literatos e intelectuais) e também por cineastas e artistas estrangeiros, além do problema diplomático que estava prestes a ser criado, num clima de dissolução rápida do problema, o próprio ministro da justiça, o professor Gama e Silva, assistiu à fita na companhia de alguns notáveis, liberando, em 1º de maio de 1967, o filme *Terra em transe* sem cortes, com a condição de ser dado um nome ao sacerdote que aparece nele. “Se o padre fosse ‘batizado’, como realmente foi, deixaria de ser uma referência negativa à Igreja como instituição e cessariam os problemas. Os produtores aceitaram imediatamente a exigência (...)”<sup>110</sup> identificando nos letreiros e diálogos o personagem interpretado por Jofre Soares, que recebeu o nome de Padre Gil. Assim, no dia 3 de maio do mesmo ano estava lá em Cannes *Terra em transe*, ganhando o Prêmio Luis Buñuel, conferido pela crítica espanhola, e o FIPRESCI – Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica.

A polêmica gerada em torno de *Terra em transe* pela sua liberação para participar do Festival de Cannes, por si só, pode ser compreendida como de grande importância na divulgação desse filme tanto dentro do país quanto internacionalmente. Não se poderia liberar o filme para o festival e proibir sua exibição nas salas de cinema do país. A mobilização gerada pela sua liberação promoveu no público de um modo geral uma grande curiosidade em conhecer o teor da fita, isso fez com que logo após a sua participação no festival, no qual ganhou dois prêmios importantes, o filme fosse logo estreado em escala comercial. Assim, no dia 08 de maio de 1967, *Terra em transe* foi lançado, sem cortes e sem censura, no Rio de Janeiro, no circuito Lívio Bruni.

<sup>109</sup> *Jornal do Brasil*, 20 de abril de 1967.

<sup>110</sup> SIMÕES, Inimá. Op. Cit. p. 93.

### 3.1. *Terra em transe* na crítica especializada

Antes de adentrarmos às questões relativas à acolhida de *Terra em transe* no Brasil, faz-se importante abrir um espaço para falar da própria importância do Festival de Cannes na promoção desse filme. Sabe-se, isso não é novidade, do relevante papel das instituições francesas para o desenvolvimento do cinema de um modo geral – desde a invenção do cinematógrafo, no final do século XIX, até seu destacado papel na promoção das cinematografias mundiais.

A França, dessa forma, pode ser considerada o berço da arte cinematográfica, e embora tenha sido rapidamente suplantada, ela e outros países da Europa, pela lógica comercial norte-americana, já nos anos de 1920, através da estrutura hollywoodiana, esse país, apesar das dificuldades na constituição de uma indústria cinematográfica rentável na mesma proporcionalidade da gigante ianque, nunca deixou de ter seu valor reconhecido quando o tema era o cinema de caráter artístico<sup>111</sup>.

Neste sentido, o espaço ao debate cinematográfico sempre esteve aberto no meio francês, o que contribuiu para o desenvolvimento de veículos de informação especificamente voltados para a discussão em torno da *sétima arte*.

Como em qualquer outro lugar do mundo, o advento da imprensa e suas rápidas transformações, conseqüências do processo de industrialização típico das sociedades modernas, constituiu nos periódicos, uma espécie de gênero textual padrão, o qual visava informar a respeito das atividades culturais disponíveis para fruição do homem moderno, que a esta altura reconhecidamente compreendia a importância das atividades culturais como uma necessidade das sociedades modernas e desenvolvidas do ponto de vista industrial<sup>112</sup>. Neste sentido, os cadernos culturais e os suplementos literários cumpriam a tarefa de noticiar os aspectos mais diversos ligados à cultura<sup>113</sup>, desde lançamentos de livros, espetáculos de teatro, *vernissages*, listas e relises de filmes em cartaz nos cinemas, enfim, toda uma variedade de atividades culturais que pudesse ser aproveitada pelo homem moderno nos momentos de lazer.

---

<sup>111</sup> O termo ‘cinema artístico’ é utilizado com a mesma significação com que o foi pelos cineastas do Cinema Novo, em oposição ao cinema meramente comercial e de entretenimento. A busca por um cinema artístico refere-se ao empreendimento de uma nova linguagem e a abertura à experimentação estética.

<sup>112</sup> JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997, passim.

<sup>113</sup> LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário, que Falta Ele Faz!*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2007, passim.

Entretanto, na França em especial, pois é dela que estamos tratando, esses gêneros textuais que embora se dedicassem à abordagem dos eventos culturais de um modo geral, tratando ao mesmo tempo de cinema, literatura, artes plásticas, ou seja, de formas de cultura de um modo generalista, não se dedicando exclusivamente a uma única forma de manifestação estética, ganharam, nos anos de 1920, uma nova feição. Desprenderam-se da imprensa corporativa e passaram a tratar exclusivamente de uma única área estética. No caso em particular, passaram a abordar o cinema, agora com mais espaço físico para a escrita e também a partir de uma maior liberdade temática, já que não necessariamente precisavam dividir espaço com os Classificados ou com o Caderno Policial. Na verdade, esses novos veículos que surgem, as revistas especializadas, acreditavam estar a serviço de um público mais experimentado no assunto e, por isso mesmo, davam relativa liberdade de escrita e de espaço para seus colaboradores. Em algumas ocasiões, a pauta era livre, assim como a extensão dos textos e o tom das análises.

Foi como consequência desse descolamento com a imprensa generalista, por exemplo, que mais tarde surgiu no meio cinematográfico francês uma série de revistas especializadas na *sétima arte*, as quais contribuíram sobremaneira para o desenvolvimento e a divulgação de culturas cinematográficas distintas tanto dentro da França como fora do país, repercutindo nos lugares mais longínquos os novos rumos que tomavam a imprensa cinematográfica. A *Positif*, a *Cahiers du Cinéma*, *Image et Son*, entre diversas outras, são algumas dessas revistas que tinham como foco principal a discussão acerca dos aspectos mais diversificados relacionados ao cinema.

Elas se subdividiam, na década de 60, em revistas independentes, como a *Cahiers du Cinéma* e a *Positif*, que, ligadas à cinefilia, tinham um conteúdo denso e se reportavam aos iniciados na *sétima arte*; e em revistas ligadas aos cineclubes, como a *Télé-Ciné*, *Jeune Cinéma* e *Image et Son*, as quais tinham um papel mais informativo e visavam levar ao espectador mediano as recentes discussões do meio cinematográfico.

Na visão de Alexandre Figueirôa, essas revistas especializadas exerceram forte influência no rumo das cinematografias modernas. Ele reconhece que não somente elas foram capazes de exercer essa transformação no meio, credita também ao desenvolvimento tecnológico do período essas mudanças. Contudo, salienta a importância delas na divulgação dos fatos e dos rumos que estavam tomando as técnicas e propostas cinematográficas da época, principalmente nos meios cinéfilos. Seriam elas, as revistas, animadoras de uma certa cultura cinematográfica.

Segundo Figueirôa:

A importância dessas revistas foi notável, apesar de seu público restrito e de sua pequena influência sobre a exploração comercial de um filme. As revistas especializadas desempenharam papel decisivo na aceitação e na divulgação do cinema de arte e de experimentação. Além do mais, foi uma revista – a *Cahiers du Cinéma* – um dos personagens chave no aparecimento da *nouvelle vague*, acontecimento que seguramente, estendeu sua influência aos novos cinemas. Assim, pode-se atribuir a essas revistas a responsabilidade de ter ajudado a modificar a paisagem cinematográfica nos anos 60, graças à preocupação em promover e estudar cinemas pouco conhecidos, incluindo aí o cinema brasileiro.<sup>114</sup>

Como se vê, a imprensa especializada francesa construiu, através de suas revistas, bem como de seus colaboradores, que formavam um time respeitável de cineastas, críticos de arte e jornalistas, uma forte tradição como divulgadora das cinematografias emergentes na década de 60. Seus textos, entrevistas e dossiês serviram à divulgação e fomentação da cultura cinematográfica de países subdesenvolvidos, como o Brasil, por exemplo. E como não poderia deixar de ser, a respeitabilidade dessa imprensa influenciava diretamente a divulgação dessas cinematografias em seus países de origem como também no mundo todo, numa espécie de ato político.

Levando esse aspecto em consideração, pode-se, por isso, afirmar que a importância da imprensa francesa não reside apenas na fomentação do cinema de países periféricos em solo francês. Além de fomentar, ela também influenciava de maneira positiva a sua inserção nos circuitos do cinema-arte, como era o caso do Festival de Cannes, e isso acabava gerando uma boa repercussão, pois ao passo que o filme ganhava lugar nos espaços consagrados da cinematografia mundial, que eram os festivais, as mostras e os congressos organizados em torno dessas obras, ao mesmo tempo chamava o interesse dos espectadores e das instituições de cinema dos países os quais esses filmes se originavam, passando, assim, a circular com maior facilidade. Foi graças às constantes coberturas da imprensa francesa sobre o Cinema Novo brasileiro e sobre a figura do cineasta Glauber Rocha, por exemplo, que *Terra em transe* foi convidado a concorrer no Festival de Cannes de 1967.

Este fato, aliado ao problema gerado pelo serviço de censura do país, terminou por despertar um interesse que talvez fosse incapaz da imensa repercussão que teve na época, se não fosse o empenho francês na divulgação dos novos cinemas na década de 60.

Assim, o fato de o filme ter sido indicado pelo Festival francês junto ao momento histórico que vivia o país na época, gerou uma repercussão tão grande, como já dissemos, que

---

<sup>114</sup> FIGUEIRÔA, Alexandre. Op. Cit. pp.51-52.

após a liberação do filme pela censura, já em circuito comercial, uma massa de espectadores foi atraída aos cinemas para assisti-lo. E, associando a grande polêmica criada em torno da película pelo SCDP ao que se via de fato no filme, o debate em torno dele, pela sociedade civil brasileira, tornou-se praticamente inevitável.

*Terra em transe* entrou em circuito comercial no dia 08 de maio de 1967, no Rio de Janeiro, estando presente nas telas dos cinemas Bruni Flamengo, Coral Caruso, Festival e outros cinemas do circuito Lívio Bruni. Entretanto, foi rapidamente retirado de cartaz devido à acolhida polêmica que teve junto ao grande público e também junto aos intelectuais brasileiros que teceram múltiplas interpretações sobre a película. O filme também foi distribuído para São Paulo e outros estados e não se pode dizer que foi um sucesso de bilheteria, já que os espectadores medianos não estavam acostumados a histórias tão herméticas, construídas sob uma linguagem fragmentada e de difícil penetração. Como se sabe, até os intelectuais mais ambientados à fruição cinematográfica observaram questões que certamente o autor não pretendeu na obra.

Apesar disso, Glauber afirma que o filme não foi um fracasso. Para ele, o filme teve boa saída, ou seja, foi bem distribuído no Brasil e também no exterior, rendendo bastante dinheiro.<sup>115</sup>

Comentando sobre a recepção desta película em entrevista concedida a Frederico Cárdenas e René Capriles, na revista *Hablemos de Cine*, no ano de 1969, ele afirma:

[...] quando se exibiu [*Terra em transe*], a maior parte da esquerda “oficial” atacou-o, acusando-o de fascista. Foi uma polêmica social, cultural e política enorme; hoje *Terra em transe* há dois anos de lançado, continua permanente e atual: a imprensa continua ocupando-se dele, discutindo-o e o público, tanto o que foi ver o filme e não o entendeu como o que viu e reagiu contra, tomou consciência dele. A realidade é que o filme, agora que está sendo relançado e circulará cinco anos no Rio, São Paulo e estados, começa a ganhar seu lugar.<sup>116</sup>

Durante o período que o filme esteve no SCDP à espera de uma resolução favorável à sua liberação, principalmente por causa do Festival de Cannes, apesar da censura, o assunto foi sistematicamente tema das colunas dos jornais da época. Os intelectuais utilizavam a mídia de todas as formas - rádio, televisão, jornais - para dar visibilidade ao fato e, conseqüentemente pressionar o governo na liberação da obra. Quando enfim o filme foi

<sup>115</sup> *Terra em Transe* (1967). Glauber Rocha. Salvador: Remasterização - Paloma Produções, 2006.

<sup>116</sup> ROCHA, Glauber. O transe da América Latina. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp.170-192.

liberado, sem cortes e sem censura, a imprensa não o esqueceu, ao contrário, havia muita curiosidade como já se disse, em conhecer o teor da película que ocupou durante tantos dias espaço nos jornais. Porém, à medida que as pessoas conheciam a fita, o mesmo espaço que foi utilizado na campanha contra a censura, agora servia de tribuna para o debate sobre as interpretações acerca do filme, configurando-se em arena para a exposição das mais diversas opiniões.

Enquanto setores da esquerda política do país e pessoas ligadas ao governo militar atacavam o filme, claro que por motivos diferentes, outros nomes mais expressivos da sociedade, como escritores e intelectuais, alguns ligados ao cinemanovismo, buscavam defendê-lo.

Nelson Rodrigues, por exemplo, foi uma dessas pessoas, que para surpresa de todos, saía em defesa do filme no *Jornal Correio da Manhã* de 16 de maio de 1967:

Durante as duas horas de projeção, não gostei de nada. Minto. Fiquei maravilhado com uma das cenas finais de *Terra em transe*. Refiro-me o momento que dão a palavra ao povo. Mandam o povo falar, e este faz uma pausa ensurdecadora. E, de repente o filme esfrega na cara da platéia esta verdade mansa, translúcida, eterna: o povo é um débil mental. Eu e o filme dizemos isso sem nenhuma crueldade. Foi sempre assim e será eternamente. O povo morrera para mim (...) sentia nas minhas entranhas o seu rumor. De repente no telefone com Hélio Pellegrino, houve um berro simultâneo: ‘Genial!’ Estava certo o Gilberto Santeiro (...) nós estávamos cegos para o óbvio. *Terra em transe* era o Brasil. Aqueles sujeitos retorcidos em danações hediondas somos nós. Queríamos ver uma mesa bem posta, com tudo nos seus lugares, pratos, talheres e uma impressão de Manchete. Pois Glauber nos deu um vômito triunfal. *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, também foi o Brasil vomitado. E qualquer obra de arte, para ter sentido no Brasil, precisa ser essa golfada hedionda.<sup>117</sup>

Outra voz que calorosamente defendeu o filme nos espaços a ele franqueado foi Hélio Pellegrino, numa tentativa de explicá-lo aos mais insensíveis ante a opção estético-narrativa de Galuber. No texto de maio de 67, período em que o filme circulava pela primeira vez após a sua liberação, e escrito no calor das discussões, Pellegrino faz uma espécie de resenha cinematográfica de *Terra em transe*:

(...) Porfírio Diaz, napoleão de opereta, alma de escorpião e fariseu empunhando o crucifixo e a negra bandeira fascista serve de corpo inteiro à Companhia de Explotaciones Internacionales, sob pretexto de servir a Cristo. O senador Diaz, odiando o povo, pretende coroar-se imperador de Eldorado para impor aos sub-humanos eldoradenses sua toda poderosa vontade de super-homem. Vieira, governador de Alecrim, província de Eldorado, é um

<sup>117</sup> *Correio da Manhã*, 16 de maio de 1967.

demagogo populista que se elege à custa do voto dos camponeses e operários para depois, no poder, ordenar o fuzilamento de seus líderes. Don Julio Fuentes é a expressão máxima da burguesia progressista de Eldorado. Dono de tudo – minério, petróleo, siderurgia, imprensa, televisão – sente-se, em determinado momento, esmagado pela concorrência da Companhia de Explotaciones Internacionales e, num furor impotente, admite aliar-se às forças populares para chegar ao poder (...)

Há o poeta (...) Paulo Martins, homem dividido por uma faca (...) [ele] é a consciência em transe de Eldorado (...)

Há um momento em que Paulo Martins está só. Arma-se o golpe da morte nas derradeiras possibilidades democráticas de Eldorado, o imperialismo desfere sobre o crânio de um país uma porretada que o fende, Vieira renuncia à luta, o povo, perplexo e manietado, não sabe o que fazer, os burocratas, articuladores abstratos de uma estratégia inviável, usam suas jaculatórias como quem recita um exorcismo impotente. (...)

Eis que o poeta – consciência em vigília – decide assumir, ao preço da própria vida, a situação limite que o dilacera, dilacerando Eldorado. Sozinho, sozinho, tão só como quem nasce – ou como quem morre – o poeta, com o povo, pelo povo e para o povo, lança seu peito de encontro aos fuzis que encontram Eldorado ao papel de um país que se agacha. Em nome de todos, encarnando o direito de todos à vida, à liberdade, à dignidade humana, o poeta arromba as barreiras da polícia e tomba crivado de balas.<sup>118</sup>

Nos dias que se seguiram à liberação do filme pela censura e à exibição pelos cinemas, o assunto *Terra em transe* foi tão comentado pelas pessoas que a ele tiveram a oportunidade de assistir, que no dia 18 de maio de 1967, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro promoveram um debate sobre o filme. Na mesa estavam Fernando Gabeira, Alberto Salvá, Luiz Carlos Barreto, Sérgio Augusto, Ronald Monteiro, Maurício Gomes Leite e Hélio Pellegrino, além de uma platéia numerosíssima de pessoas que foram ver a fita ou estavam curiosas com o debate suscitado em seu redor. Um dos temas da pauta era o problema da comunicação de *Terra em transe*; o diálogo com o público, sob acusação de que o filme era muito confuso e de que Glauber não sabia exatamente o que estava fazendo. Paulo Martins foi o personagem centro do debate além, é claro, da própria estrutura narrativa da película, uma vez que era considerada fragmentária e hermética, para não dizer confusa, o adjetivo mais utilizado para referir-se a esta obra naqueles dias.

Abaixo, algumas das opiniões acerca do filme:

[Hélio Pellegrino] Se nós tivermos que medir o valor de alguma coisa pela receptividade que tem essa coisa junto ao público, então, nós teremos que

<sup>118</sup> *Jornal do Brasil*, 30 de agosto de 1981.



eleger o Chacrinha Presidente da República. Porque ele tem uma receptividade fantástica.

[Luiz Carlos Barreto] Dizem que o filme é caótico e ininteligível. Se o fosse Cannes não o teria indicado para concorrer no Festival. Segundo a comissão organizadora, *Terra em transe* foi o filme atual que mais contribuiu para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica.

[Maurício Gomes Leite] Eu quero resumir minha opinião a dez proposições iniciais, que depois poderão ser colocadas em debate: Eu acho que *Terra em transe* foca uma verdade desagradável de maneira desagradável. Ou seja, *Terra em transe* fere idéias prontas de pensamento ordenado, dos conceitos sólidos da direita, e alguns slogans imutáveis da esquerda. O cinema de Glauber Rocha, como todo bom cinema da década de 60, é um cinema provocante, polêmico, ou seja, poético. *Terra em transe* oferece num país em crise uma feroz interrogação e muito desencanto. Paulo Martins, o poeta, oscila entre o intervalo romântico. Ele ama sua obra, ele ama Sara, respeita Diaz, constrói Vieira. Eldorado, país em crise, é também um país em transformação onde tudo oscila: homens, fatos, mulheres, idéias. Cada plano de *Terra em transe* significa a imagem de uma atitude moral ou de uma dúvida política. *Terra em transe* é o retrato de um povo da América Latina: entusiasmo e preguiça. Aspiração mística da liberdade. A forma de cada um para salvar a nação ao seu modo. Glauber recorre a emoção antes da inteligência. Seu filme é violento, patético, desequilibrado (...) como Eldorado. *Terra em transe* não é bem um grande filme político. É um filme sobre a agonia da política.

[Fernando Gabeira] (...) eu acredito que *Terra em transe* não oferece nenhuma interrogação. Eu acredito que o Paulo Martins é apenas um candidato a super-homem que ia fatalmente desaguar naquelas teorias reacionárias que no final acabou defendendo. E acredito também que ele simplesmente, eludiu o problema dele e mergulhou nos problemas da história. Ou mergulhou em busca da beleza e da poesia, sem que tivesse realmente se reconhecido. Portanto, eu acho que o filme não lança nenhuma interrogação. Ele lança uma afirmação errônea. Ou, se existe uma possibilidade de revolução (...) ou a possibilidade de um homem pegar numa metralhadora, esse homem, nesse momento, está afirmando o máximo

da singularidade dele. É preciso que ele entre inteiro numa revolução. Uma posição dessa não se toma mutilado.

[Hélio Pellegrino] O filme tem uma imensa importância cultural. Porque o filme é uma honrada confissão de um impasse. Eldorado caiu num impasse e nós, provavelmente, conhecemos bem esse impasse. E, dentro de uma estratégia de acomodação não foi possível solucionar o problema de Eldorado. Essa é a vivência do personagem, que é contraditório, que é deletério (...) O personagem dialetiza a Explint, dialetiza os blocos, porque ele teve esperança em Diaz. Ele pretendeu, exatamente, através de uma comissão reformista, ou de uma comissão de compromisso (...) resolver o seu problema existencial e o problema de Eldorado. E essas soluções e compromissos faliram. Eu creio que neste sentido, o poeta é um símbolo. Contraditório. Ele é um homem que reflete bem a dialética deste país em impasse dos líderes populares e tudo o mais.

[Joaquim Pedro de Andrade] O filme de Glauber dá inclusive uma abertura para a poesia, e a poesia resulta, por isso, retórica. Porque é uma poesia inserida no contexto de um filme. É uma poesia gritada para as massas. Esse povo alquebrado, que não tem capacidade para reagir, precisa da morte mais do que possa suportar. Isso pode parecer uma coisa inaceitável. Mas, a meu ver, é uma verdade extremamente atraente. Quer dizer, tem um excesso de verdade apaixonante. Os grandes líderes, os grandes progressos da história, na verdade, têm sido feitos à custa de sangue e morte. A morte como fé e não como temor é que seria o caminho da abertura que o Paulo Martins encontra não para ele próprio, porque a morte dele não passa de um martírio.

[Hélio Pellegrino] Se a linguagem do filme estivesse errada, se a poesia do filme não fosse uma poesia viva, como é que essa poesia atinge tão intensamente? O filme, quando muito é alegórico o que é muito diferente de ser simbólico.

[Eduardo Escorel] A plurissignificação do filme não é um defeito; é uma das características mais encontradas em toda obra de arte contemporânea.<sup>119</sup>

Como se pode observar pelo registro das opiniões acima, *Terra em transe* levantou muitas idéias em seu redor, muitas delas até diferentes daquilo que o autor pretendeu ao fazer o filme. Muitas questões chamaram a atenção nessa obra, desde as questões políticas de um país subdesenvolvido, os dramas e angústias pessoais da burguesia intelectualizada face ao impasse da nação, a luta pelo poder e a manipulação, enfim. As múltiplas interpretações foram a tônica dos discursos sobre o filme.

A película foi rodada num período difícil da história brasileira, que foi a ditadura militar, mas não pretendeu referir-se diretamente a ele, e Glauber já comentou sobre isso muitas vezes nas diversas entrevistas que costumava conceder à imprensa. Gilberto Felisberto Vasconcellos afirma, por exemplo, em seu livro *Glauber Pátria Rocha Livre*<sup>120</sup>, que *Terra em transe* representa o período imediatamente anterior ao Golpe, no qual João Goulart, considerado um político populista, é deposto. Entretanto, Glauber afirma reiteradamente que *Terra em transe* é a radiografia histórico-política da América Latina, com seus dramas e suas contradições, ou seja, de seu subdesenvolvimento. Uma prova disso é que os planos do filme não denunciam nenhum lugar conhecido do Brasil, apesar de ter sido rodado em Duque de Caxias e em Copacabana, no Rio de Janeiro<sup>121</sup>. Então, a proposta de não identificação dos espaços do filme se encaixa mais como uma tentativa de analisar aspectos da política e da história de processos comuns da América Latina e não especificamente de falar da queda de João Goulart e da instauração da ditadura militar.

Raquel Gerber discute esse aspecto de modo muito apropriado em seu livro *O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente*, no qual afirma ser *Terra em transe* a filogênese da política no Brasil e na América Latina. Ela diz:

Em *Terra em Transe* se faz, em menos de duas horas, a síntese de um processo vivido pelo Brasil durante anos e a antevisão de anos de silêncio político, com um povo morto e passivo [...]

<sup>119</sup> Essas opiniões constituem-se em falas do debate promovido sobre *Terra em transe*, ocorrido no Museu da Imagem e do Som, em maio de 67, e incluídas nos Extras do filme, versão remasterizada.

<sup>120</sup> VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: SENAC, 2001, passim.

<sup>121</sup> Luiz Carlos Barreto afirma em entrevista contida nos Extras do filme *Terra em transe*, versão remasterizada, que Glauber intencionava ‘esconder’ que o filme era rodado no Rio Janeiro, para isso, pedia-lhe a adequação de uma luz e de uma fotografia que desse conta de subtrair possíveis identificações espaciais. Ele explica que para conseguir esse efeito foi necessário ‘estourar’ a luz nos ambientes externos e utilizar o mínimo possível de luminosidade nos ambientes internos, aproximando-se muito da luz jornalística.

*Terra em Transe* coloca a consciência alucinada do poeta-político revendo a história, resgatando através da memória um impasse político existencial. E narra muitos anos de luta política, de oscilação entre diversas formas de liderança política.<sup>122</sup>

Nesse sentido, acreditamos que o filme não busca necessariamente explicar o populismo no país ou a ditadura militar de um modo geral, mas sim propõe analisar o populismo, o processo histórico-político das ex-colônias latino-americanas e as camadas sociais frente às transformações históricas. E esse entendimento é fundamental para compreender como e por que a intelectualidade brasileira se dividiu tanto em relação à recepção dessa obra no seu tempo.

Assim, para encerrar essa etapa do estudo, ter acesso à opinião do autor sobre sua obra é uma boa maneira de entender melhor o que *Terra em transe* representou naqueles dias, marcando fortemente a trajetória do Cinema Novo até ali. Glauber Rocha, em entrevista a René Capriles e Frederico Cárdenas, fala sobre o filme:

*Terra em transe* é um filme sobre o que existe de grotesco, horroroso e pobre na América Latina. Não é um filme de personagens positivos, não é um filme de heróis perfeitos, que trata do conflito, da miséria, da podridão do subdesenvolvido. Podridão mental, cultural, decadência que estão presentes tanto na direita quanto na esquerda. Porque nosso subdesenvolvimento, além das febres ideológicas, é de civilização, provocado por uma opressão econômica enorme. Então, não podemos ter heróis positivos e definidos, não podemos adotar palavras de beleza, palavras ideais. Temos que afrontar nossa realidade com profunda dor, como um estudo da dor. Não existe nada de positivo na América Latina a não ser a dor, a miséria, isto é, o positivo é justamente o que se considera como negativo. Porque é a partir daí que se pode construir uma civilização que tem um caminho enorme a seguir. Essa é minha opinião sobre o filme.<sup>123</sup>

### **3.2. 40 anos depois: o espectador de *Terra em transe***

Compreender o espaço ocupado por *Terra em transe* na cena cultural brasileira e o papel desempenhado por ele na época de seu lançamento, na década de 60 - ainda que seja por meio de amostragens do material impresso circulado no período - é de fundamental importância

<sup>122</sup> GERBER, Raquel. *O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 1982, p.102.

<sup>123</sup> ROCHA, Glauber. Op. Cit. p.172.

para proceder a uma investigação que vise perceber como o espectador atual, extemporâneo à obra, interage com ela.

É desnecessário apontar a relevância e o legado do Cinema Novo na formação da identidade cultural brasileira. Desse modo, aproximar alguns de seus filmes à geração atual é uma forma de contribuir para que esse legado não se dilua nas ‘coisas’ da pós-modernidade. E para isso, entender como o contato com filmes tornados clássicos pela força do tempo pode ajudar na preservação dessa identidade cultural, constitui-se na proposta inicial deste estudo.

Para tanto, escolhemos *Terra em transe*, um dos filmes mais conhecidos desse movimento cinematográfico. Considerado difícil, hermético e inovador, assim como muitos dos filmes construídos sob a égide cinemanovista, essa película despertou, como já vimos, enormes polêmicas em seu entorno. E hoje, será que o que foi válido para ela na década de 60 também o é agora? É isso que iremos analisar daqui por diante.

Entretanto, algumas considerações acerca do que já foi visto até aqui, se fazem importantes para que possamos mergulhar no novo estágio desta pesquisa.

Observamos a importância dos modos de recepção no contato do espectador com o filme, questões contextuais, como cultura, identidade e subjetividade têm um peso crucial na forma como o espectador vê um filme e, a partir disso, assume posturas de negação, aceitação ou negociação diante da obra. Hoje esse é um fator do qual, imagina-se, nenhuma proposta estética de cinematografia pode prescindir.

O Cinema Novo, contudo, secundarizou essa questão. Vimos isso no capítulo II deste texto. No passado, de um modo geral, o Cinema Novo teve problemas de acolhida de suas obras junto ao espectador, principalmente o espectador ‘desatento’<sup>124</sup> quanto às intenções estético-políticas desse movimento. O próprio Gustavo Dahl afirma que o público real do Cinema Novo era um público restrito a uma parcela mais intelectualizada da população, ligada de alguma forma à cinefilia.<sup>125</sup>

O cinema, mesmo o cinema *cult*, está inserido no espectro da indústria cultural. Sendo assim, o filme faz parte da cultura de massa, mesmo que não esteja a ela dirigido. O cinemanovismo, por sua parte, propunha romper com a indústria cinematográfica de entretenimento, aquela que era voltada para as massas, com um único objetivo: entreter, obtendo lucro. Esse movimento queria algo diferente: dirigindo-se às massas, ele ambicionava instruir, educar e, para atingir tal objetivo, buscava movimentar a cena cultural brasileira de

---

<sup>124</sup> A expressão ‘desatento’, aqui, tem sentido figurado e refere-se àquele espectador sem maiores informações teóricas a respeito da prática cinematográfica.

<sup>125</sup> DAHL, Gustavo. Op. Cit. pp. 197-198.

diversas formas; porém, como já se disse, buscando um cinema diferente daquele que estava dirigido às massas até então. Nisso, tardou em considerar a opinião do público diante dos filmes que fazia. Ignorou sua opinião e por isso, entrou para a história como um movimento cultural hermético no qual o público para o qual se dirigia não se identificava.

As condições históricas, todavia, se transformaram e hoje, questiona-se se o público tem elementos para compreender os filmes do Cinema Novo de um modo diferente do que o foi há 40 anos. Então, fica a pergunta: como o público hoje vê esses filmes? Ou melhor, como vê *Terra em transe*?

Diante da questão levantada, percebemos que a melhor estratégia para investigar esse processo de interação entre espectador e obra fílmica, algo eminentemente subjetivo, era através da captação de dados coletados pelo pesquisador, por meio da observação e do contato direto com o objeto investigado no espaço da audiência. Mas, como fazê-lo?

Para entender como o espectador de *Terra em transe* o assiste hoje, conferindo-lhe sentidos, ancoramo-nos teoricamente nos postulados dos Estudos Culturais, que como já se disse, levam em consideração os condicionantes contextuais para o estudo da realidade. E optamos, neste sentido, pela realização de uma pesquisa etnográfica, que “originalmente surgida na antropologia, propõe-se a descrever e a interpretar ou explicar o que as pessoas fazem em um determinado ambiente [...], os resultados de suas interações, e o seu entendimento do que estão fazendo”<sup>126</sup>.

Certos da aplicação da metodologia da pesquisa etnográfica neste estudo, como a melhor forma para captar aspectos tão subjetivos e difusos, restava escolher o arsenal que o pesquisador deveria lançar mão para dar cabo ao estudo. E em meio a técnicas tão variadas de uso da etnografia – entrevistas informais, observações gravadas em vídeo, diários de bordo, questionários, depoimentos, enfim - era preciso ter clareza de qual seria a mais útil para alcançar nossos objetivos.

A utilização da técnica de grupos focais (GF), que privilegia essencialmente a fala em debate, promovendo de modo mais direcionado a observação e a coleta de dados, pareceu a mais adequada neste caso em particular.

Constituída pela formação de “um grupo [ou vários grupos] de discussão informal e de tamanho reduzido, com o propósito de obter informações de caráter qualitativo em

---

<sup>126</sup> Watson-Gegeo *apud* Vera Helena Gomes Wieliwick. A pesquisa etnográfica como construção discursiva. In: *Acta Scientiarum*, Maringá, ano I, nº 23, 2001, pp.27-32.

profundidade”<sup>127</sup>, sua principal característica é a valorização das reflexões dos participantes, expressas através da fala.

As vantagens para a utilização dessa técnica são inúmeras: Como sua essência é a formação de grupos para discussão, essa situação de aproximação em uma vivência, favorece a interação entre as pessoas, as trocas, as descobertas, além de gerar um maior comprometimento com o que se está dizendo, já que há uma audiência interessada no que se está falando. Essa técnica também facilita a formação de idéias novas e originais, gera possibilidades contextualizadas pelos próprios participantes; oportuniza a interpretação de crenças, valores, conceitos e pontos de vista e ainda possibilita entender o estreitamento em relação ao tema, no cotidiano. Para o pesquisador, a utilização de GF permite não só examinar as diferentes análises das pessoas em relação ao tema. Também proporciona explorar como os fatos são articulados, censurados, confrontados e alterados por meio da interação grupal.<sup>128</sup>

A técnica de Grupos Focais foi

descrita e publicada no ano de 1926 em um trabalho de Bogartus, nas Ciências Sociais, como entrevistas grupais. Depois, em 1946, durante a 2ª Guerra Mundial, foi usada por Merton & Kendall, para investigar o potencial de persuasão da propaganda de guerra para as tropas. E, em 1952, Thompson e Demerath estudaram sobre fatores que afetavam a produtividade de trabalhos em grupo. Na área de marketing, a mídia utiliza largamente a mesma técnica, valorizando-a pelas condições de baixo custo para a sua operacionalização e pela rapidez em obter dados confiáveis e válidos.<sup>129</sup>

Assim, como se vê, a técnica de GF teve berço no campo das Ciências Sociais, porém permaneceu à sua margem durante vários anos, pois nesse período em que foi criada, havia uma hegemonia nessa área do conhecimento pela abordagem da observação participante e pela entrevista semi-estruturada. No campo da Antropologia Social, todavia, atraiu a atenção de pesquisadores, que passaram a utilizá-la em estudos culturais e pesquisas da área de saúde. Mais recentemente, por volta do final dos anos 80, ela vem sendo retomada por seus próprios precursores, dando origem a uma infinidade de trabalhos sob essa abordagem. Isso se deve basicamente às pesquisas da área de comunicação, que vêm revitalizando de maneira muito positiva a pesquisa pela técnica de GF. Resgatando esse procedimento das Ciências Sociais e conjugando-os às modernas tecnologias e paradigmas da mídia em geral, trouxeram novas

<sup>127</sup> GOMES, E. S. e BARBOSA, E. F. *A técnica de grupos focais para obtenção de dados qualitativos*. Instituto de Pesquisas e Dados Educacionais – Educativa 30 de agosto de 2000. Disponível em: [www.educativa.org.br](http://www.educativa.org.br) acesso em 19 jun. 2009.

<sup>128</sup> Cf.: RESSEL, Lúcia Beatriz et. al. O uso do grupo focal em pesquisa qualitativa. In: *Texto Contexto Enferm.* Florianópolis. Ano 4, nº 17. Out-Dez. 2008, pp. 779-786.

<sup>129</sup> RESSEL, Lúcia Beatriz et. al. Op. Cit. p.780.

perspectivas à essa modalidade investigativa e estabeleceram uma prática muito eficaz de pesquisa de mercado, conseguindo em seus estudos captar os anseios dos consumidores e definir padrões a serem seguidos pelas empresas e seus futuros lançamentos. Diante desses avanços, o trabalho a partir de GF espalhou-se pelos diversos segmentos da pesquisa social e vem se consolidando como uma abordagem de rápida operacionalização e com resultados válidos e confiáveis.

No Brasil, o trabalho com GF, empreendido por meio da pesquisa etnográfica no campo das investigações da audiência de um modo geral - leitores, ouvintes de rádio, telespectadores – se faz, já desde a década de 90 uma realidade, dando origem a uma série de trabalhos que têm a inserção do pesquisador no *lócus* em que se dão as diversas formas de recepção um modo de trabalho em franco desenvolvimento. Todavia, a mesma observação não pode ser estendida à pesquisa da recepção cinematográfica. Além de não se ter exato um painel a respeito do andamento das pesquisas etnográficas empreendidas neste setor, as quais, presume-se, sejam escassas, devido à escassez de notícias dessa área, a técnica de GF constitui-se um ineditismo. Das pesquisas empíricas envolvendo a espectralidade cinematográfica, até hoje só se tem notícia de um único estudo, o de Odinaldo da Costa Silva, ao qual já nos referimos, que pôs em prática a pesquisa etnográfica com o uso da técnica de GF. Isso por si só não quer dizer nada, mas se considerada a aridez em que se encontram as propostas de estudo que buscam compreender como e porque os espectadores atribuem sentidos ao texto fílmico, a questão se torna problemática.

[A]ssim como quaisquer outras técnicas, a de grupos focais não é capaz de iluminar por si própria os caminhos metodológicos de uma pesquisa social, nem tampouco condicionar ou influenciar a escolha de seus objetos e objetivos. Ao contrário, sua escolha encontra-se condicionada à orientação teórico-metodológica da investigação, do objeto de investigação e da real necessidade de dados e informações a serem coletados.<sup>130</sup>

Neste sentido, considerar que o volume de pesquisas etnográficas a fazerem uso da técnica de GF no campo dos estudos da espectralidade cinematográfica seja um avanço, isso por si só seria um equívoco. Torna-se desnecessário lembrar que o circuito metodológico de uma pesquisa é utilizado como forma de se chegar aos objetivos traçados no estudo do objeto. Dessa forma, ele não é um fim e sim um meio para se chegar da melhor maneira

---

<sup>130</sup> NETO, Otávio Cruz et. al. *Grupos Focais e Pesquisa Social Qualitativa: o debate orientado como técnica de investigação*. Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, realizado em Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil de 4 a 8 de novembro de 2002. p. 3 Disponível em [www.abep.nepo.unicamp.br/.../com\\_JUV\\_PO27\\_Neto\\_texto.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/.../com_JUV_PO27_Neto_texto.pdf). acesso em 23 jul. 2009.



possível onde se deseja. Assim, é preciso considerar onde se quer chegar e qual o caminho mais indicado a seguir. Do mesmo modo que o percurso metodológico não pode ser considerado um fim em si mesmo, ele também não pode ser encarado com desleixo, prescindindo de um estudo metuculoso para dar validade à pesquisa científica. Por isso, não há mérito em afirmar que existem poucos estudos espectraloriais a partir da utilização de GF, é relevante, nesse contexto, considerar que esta seja a melhor técnica dentro de um plano de estudo específico em que seu uso se faz consistente. Que é o nosso caso.

A técnica de GF pode ser empreendida de várias maneiras, sendo mais comum a formação de vários grupos de tamanho reduzido, como já se disse acima, contendo no mínimo 3 ou 4 participantes e no máximo 12, cuja tarefa primordial é a realização do debate acerca de um tema em particular, esse debate é dirigido e estimulado apropriadamente por parte do mediador, que via de regra é o próprio pesquisador. Também é muito utilizada nessa técnica de GF a formação de apenas um grupo, onde ao invés de serem trocados participantes para a formação de grupos diferentes, mantêm-se as mesmas pessoas, porém há modificação ou aprofundamento do tema em debate. Neste segundo tipo de linha de ação, a observação é retida por meio de outros critérios e a opção por uma ou outra linha de ação é determinada pelos objetivos que se buscam atingir.

Diante do exposto, GF podem ser definidos como

uma técnica de Pesquisa na qual o Pesquisador reúne, num mesmo local e durante um certo período, uma determinada quantidade de pessoas que fazem parte do público-alvo de suas investigações, tendo como objetivo coletar, a partir do diálogo e do debate com e entre elas, informações acerca de um tema específico<sup>131</sup>.

Assim, considerando que trabalhar com grupos focais seja privilegiar a fala colhida em debate, afirmamos que esse foi o caminho escolhido como forma de compreender a recepção de *Terra em transe*. A partir da formação de três grupos pequenos, focando o filme *Terra em transe* num debate orientado, a partir de sua assistência, a fala do espectador sobre o filme tornou-se o aspecto primordial desta pesquisa.

Porém, antes de empreender a formação dos grupos focais enquanto cerne metodológico do trabalho, era preciso cumprir algumas fases, sem as quais não obteríamos êxito no processo da coleta de dados.

---

<sup>131</sup> Westphal, M. F.. Participação Popular e Políticas Municipais de Saúde: Cotia e Vargem Grande Paulista. Tese apresentada ao Departamento de prática de Saúde Pública, da Faculdade de Saúde Pública da USP, para concurso Livre Docência. USP. São Paulo.

Era preciso, em primeiro lugar, concentrar-se no filme para depois dirigirmo-nos ao espectador. Assim, conhecer a obra, contextualizá-la, analisá-la, interpretá-la, construir perguntas em torno dela era indispensável. “Era necessário fazer o filme falar, para poder falar sobre ele, inclusive com [o]s participantes do estudo de recepção”.<sup>132</sup>

E foi isso que fizemos ao assisti-lo reiteradas vezes, buscando compreendê-lo sempre a partir de ângulos diversos e utilizando as ferramentas do textualismo para pensar seus personagens e a própria narrativa da obra. Delinear o percurso do Cinema Novo no Brasil, enquanto um projeto estético de transformação social; e mapear como o filme *Terra transe*, sendo resultado das propostas desse movimento, repercutiu junto ao público de sua época, levando em consideração, é claro, o contexto sócio-político e cultural daquele momento, foram também fundamentais para propor questões e mediar o debate acerca das formas de assistência possíveis na interação com ele.

A partir disso, foram levantadas estratégias de abordagens para o filme, através das temáticas presentes nele e também nos debates ocorridos em seu redor na década de 60, e elaborada uma pauta prévia para auxiliar as discussões nos cine-fóruns<sup>133</sup>, que se seguiu à formação dos grupos focais.

A realização desta etapa empírica da pesquisa foi procedida no município de Bom Jesus da Lapa – BA, cidade do oeste baiano, com população de 62.199 habitantes e distante 777 km da capital, Salvador<sup>134</sup>. Na microrregião em que está localizada Bom Jesus da Lapa, esta se constitui no município de maior desenvolvimento econômico e social. A população de lá tem laços culturais muito estreitos com Brasília, Salvador, Vitória da Conquista e Guanambi, localidades a que recorrem os moradores para encontrar produtos e serviços considerados por eles de difícil acesso, como saúde, educação, determinados gêneros comerciais, etc. E suas principais atividades econômicas estão baseadas na agricultura, no comércio e no turismo<sup>135</sup>. Também é importante destacar que o município não dispõe de muitas opções de lazer e entretenimento. Essa observação ganha relevância porque sendo a ida ao cinema considerada como uma atividade de lazer, percebe-se que esta não se faz possível em Bom Jesus da Lapa.

---

<sup>132</sup> SILVA, Dácia Ibiapina da e SILVA, Odinaldo da Costa. *Domésticas – o filme: um estudo de recepção com empregadas domésticas do Distrito Federal*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal-RN, 2 a 6 de setembro de 2008, p.2.

<sup>133</sup> ‘cine-fórum’ é termo tomado de empréstimo a Odinaldo Costa e Silva que em seu texto *Domésticas – o filme: um estudo de recepção com empregadas domésticas do Distrito Federal* faz uso dessa expressão para referir-se à técnica empregada por ele na condução de uma pesquisa empírica envolvendo a presença de sujeitos-participantes na análise da audiência do filme *Domésticas*.

<sup>134</sup> Índice de Municípios. In: *Mapa do Estado da Bahia: Político, Rodoviário, Turístico e Estatístico*, 2009. Disponível em [www.multimapas.com.br](http://www.multimapas.com.br)

<sup>135</sup> Fonte: <http://www.ibge.gov.br/cidadesat/topwindow.htm> acesso 20 de ago. 2009.

A prefeitura, associações de moradores ou qualquer outra entidade social, por sua vez, não possuindo a cidade nenhum cinema ou espaço propício à exibição de filmes, não desenvolvem nenhuma atividade relacionada à projeção de filmes. Dessa forma, os seus habitantes só têm acesso a filmes por meio de locações em locadoras de fitas e DVD's da cidade ou através do acesso às TV's por assinatura ou até mesmo aos canais de televisão aberta. Esta cidade foi escolhida como *locus* para o empreendimento desta etapa da pesquisa devido ao fato de ser lá onde residia a pesquisadora no momento da execução do estudo. Os encontros que fizeram realidade os grupos focais ocorreram entre os dias 07 e 14 de julho do ano de 2009.

Ao todo, foram sujeitos-participantes deste estudo de recepção cinematográfica 12 pessoas. O referido estudo, como já se disse, propunha analisar a atividade receptiva do filme *Terra em transe*, produzido no ano de 1967 pelo cineasta baiano Glauber Rocha. Para empreender tal tarefa, foram organizadas audiências do filme, ocorridas na casa da pesquisadora, por três vezes, com públicos diferentes. Esse público foi separado em grupos focais. Três grupos: o primeiro contendo três participantes; o segundo cinco; e o terceiro quatro.

Proceder a uma pesquisa através de uma proposta empírica, é preciso registrar, não é tarefa fácil. E não seria diferente no caso aqui evidenciado. Houve muita dificuldade em encontrar voluntários dispostos a fazer parte de um estudo dessa envergadura. Normalmente, as pessoas sentem muita dificuldade em revelar suas possíveis fraquezas, principalmente se essas fraquezas encontram-se no terreno da atividade intelectual. Por medo de se exporem e serem tachadas de 'limitadas intelectuais' preferem não se arriscar. De imediato, essa foi a primeira dificuldade encontrada para pôr de pé essa parte da pesquisa. Em meio a muitos convites não aceitos, encontramos, enfim, algumas pessoas 'desprendidas' que aceitaram contribuir com a ciência, resumidas, neste caso, a 12 sujeitos.

Do primeiro grupo, que denominaremos de 'grupo focal I', fizeram parte três jovens, advindas da zona rural da cidade de Paratinga – BA, município de 28.347 habitantes<sup>136</sup>, do oeste baiano, a duas horas de viagem de Bom Jesus da Lapa e distante 690 km da capital Salvador. Essas jovens residem há pouco mais de dois anos em Bom Jesus da Lapa e foram atraídas pela falta de postos de trabalho em sua cidade de origem, que vive essencialmente da agropecuária<sup>137</sup>, principalmente a agropecuária de subsistência, constituindo-se, dessa forma, numa rotina a saída de jovens para outras cidades em busca de trabalho.

---

<sup>136</sup> Índice de Municípios. In: *Mapa do Estado da Bahia: Político, Rodoviário, Turístico e Estatístico*, 2009. Disponível em [www.multimapas.com.br](http://www.multimapas.com.br)

<sup>137</sup> Fonte: [www.paratinga.ba.gov.br/files/.../agricultura.htm](http://www.paratinga.ba.gov.br/files/.../agricultura.htm). acesso em 19 ago. 2009.

Em Bom Jesus da Lapa, trabalham como empregadas domésticas, atividade que consideram passageira, até poderem conseguir um trabalho melhor, pois, avaliam, possuem o Ensino Médio completo e também, quando não estão trabalhando, nos dias de folga ou quando saem do serviço, freqüentam cursos para estarem melhor qualificadas para o mercado de trabalho. Uma faz curso de informática, à noite, e as outras duas freqüentam um curso de auxiliar de escritório, aos sábados.

Em Paratinga, cidade onde nasceram e cresceram, não há cinema e a prefeitura também não desenvolve nenhuma atividade de projeção de filmes em praça pública, não há cineclubes ou algo similar, enfim, o contato delas com filmes, quando se dá, é basicamente pelo acesso aos filmes que passam na TV aberta. E que declararam, não têm muito o hábito de assistir, disseram preferir as séries ou novelas.

Foram participantes do primeiro grupo, Suely Rocha dos Santos, 19 anos; sua irmã, Sinelma Rocha dos Santos, 21 anos e Deuza Ramos Nascimento, 21 anos.

O encontro do grupo focal I aconteceu no dia 07 de julho do ano corrente. Foi durante a noite, após o expediente das meninas, por volta das 18 horas. No primeiro momento, houve uma breve explanação sobre a finalidade da experiência, a qual já sabiam tratar-se de um estudo em nível de pós-graduação, o qual visava testar possibilidades de interpretação de um filme relativamente antigo. E elas, muito prontamente, mostraram interesse em colaborar, participando e perguntando quando julgavam necessário. Como as garotas já se conheciam, na verdade, elas moram juntas, o entrosamento com o grupo ficou mais fácil e antes de começarmos a exibição, conversamos trivialidades, como qual a atmosfera da cidade em que cresceram, se gostavam de lá, oportunidades de trabalho, estudos, enfim. Era uma forma de melhor conhecer o grupo, uma vez que elas entre si eram muito próximas e também de estabelecer um clima de cordialidade, deixando-as à vontade para interferir sempre que achassem importante. O clima de relativa descontração é fundamental para deixar os participantes de qualquer grupo focal à vontade para participar das atividades propostas, por isso, acreditamos na validade científica desse primeiro momento.

Na seqüência, foram exibidas algumas partes dos Extras, como forma de ambientá-las melhor ao que iam assistir. Essa foi uma estratégia muito bem pensada, pois acreditávamos que se passássemos o filme sem nenhuma informação adicional, não estaríamos contribuindo para o êxito da experiência, era preciso ter acesso ao contexto em que o filme foi rodado e algumas das pretensões da obra. Dentro dessa proposta, exibimos os seguintes capítulos: *América Nuestra*, *A Busca pelo Ouro*, *Roteiro e Cinema Novo*, discutidos sempre ao final, objetivando lastrear a audiência a partir de um ponto comum e não de qualquer forma, pois aí

elas poderiam ler o filme de modos muito diversos, distanciando-se muito do universo de interpretações cabíveis dentro de uma certa gama de possibilidades permitidas pela obra.

No primeiro capítulo, fala-se como surgiu a idéia de fazer o filme *Terra em transe*, a construção do roteiro, que ainda não tinha esse nome, era América Nuestra, enfim, tudo através de depoimentos que procuram explicar a gênese do filme; A segunda parte, composta por entrevistas de várias pessoas ligadas a Glauber Rocha e até algumas falas dele, gravadas em momentos outros, que buscam explicar como os envolvidos com o filme conseguiam dinheiro e negativos para rodar a fita; e por último, uma abordagem panorâmica sobre o movimento Cinema Novo, alguns depoimentos de cineastas cinemanovistas e o projeto que visavam construir para o Brasil através da arte.

Daí passamos ao filme, o qual de início estava sendo acompanhado com muito interesse. Em certos momentos, percebia-se que uma consultava as outras para pedir esclarecimentos sobre a história ou trechos do filme ou para comentar algo que julgavam importante. Elas anotavam muitas coisas. Porém, tudo isso de modo muito discreto e quase sem barulho. À medida que o filme prosseguia, foi notado um certo desinteresse da parte delas, que foi logo superado quando as cenas mais fortes começaram a invadir a sala.

O grupo focal II constituiu-se da participação de 5 pessoas: Eduarda Santos Torres, de 16 anos; Luiz Carlos Costa Santos, de 18 anos; Emanuela Lázaro Souza, de 18 anos; Raica Cristina Vieira, de 18 anos; e sua irmã Raice Fernanda Vieira de Araújo, de 17 anos, todos estudantes do Ensino Médio, colegas de sala, no turno matutino de uma escola pública de Bom Jesus da Lapa, e ocorreu no dia 13 de julho de 2009. O referido encontro também se procedeu na casa da pesquisadora, à noite, por volta das 18 horas, após a realização das atividades escolares dos alunos.

Todos os sujeitos-participantes do grupo focal II são moradores da cidade de Bom Jesus da Lapa, nasceram e cresceram na cidade. Apesar de estudarem em escolas públicas, esses adolescentes provêm de famílias com relativo poder aquisitivo e entendem que é importante formar-se num curso superior para galgar melhores posições sociais na vida. Sendo assim, têm intenção de prestar vestibular no final do ano em universidades públicas para áreas diversas. Eduarda, para medicina ou engenharia florestal; Emanuela, para medicina; Luiz Carlos, para engenharia agrônoma; Raice, para educação física e Raica, para enfermagem. Os cursos para os quais esses sujeitos pretendem prestar vestibular não existem na universidade pública de Bom Jesus da Lapa, a qual só conta atualmente com dois cursos: Pedagogia e Administração de Empresas. Dessa forma, pensam em estudar fora da cidade, em Salvador,

Vitória da Conquista ou em Brasília, que são as cidades mais desenvolvidas e que apresentam maior vínculo cultural para as pessoas de Bom Jesus da Lapa.

Esses meninos possuem relações de amizade e/ou parentesco com pessoas residentes em Salvador e Brasília, grandes cidades na concepção deles. Assim, têm o hábito de viajar para lá passar férias escolares e como prática de lazer costumam ir ao shopping, ao cinema, ao teatro, enfim, nas férias, põem a ida aos eventos culturais como parte integrante de sua agenda. Além disso, quando estão em casa, nas horas vagas, costumam assistir a filmes, locados em DVD nas locadoras da cidade ou na TV aberta. Preferem assistir a filmes estrangeiros a nacionais e apreciam mais os seriados, como *Heroes*, *24 Horas*, *Lost*, *CSI*, *Monk* e *Prison Break*.

Essas informações foram colhidas por meio de conversa informal, procedida da mesma maneira e com os mesmos objetivos com que o foi em relação ao grupo focal I, qual seja, estabelecer um clima de cordialidade, deixando-os à vontade para interferir sempre que achassem importante.

Seguindo a mesma dinâmica desenvolvida no grupo focal I, passado o primeiro momento de conversa informal, explicamos o intuito da pesquisa e qual o procedimento a ser realizado a partir da colaboração dos participantes ali presentes. Na seqüência, procedemos à exibição de algumas partes dos Extras, os mesmos capítulos exibidos na reunião anterior para seguir com a assistência ao filme propriamente dito.

Nos momentos de exibição, tanto dos Extras como do filme, não houve nenhum tipo de pergunta acerca dos assuntos abordados. Na verdade, sentimos uma sensação de relativo desinteresse por parte dos participantes, mais de uns, menos de outros. Decorrida mais ou menos uma hora de filme, começam a surgir os primeiros escritos e conversas paralelas, comentários *ao pé de ouvido*, que se vê acertadamente versarem sobre a película. A reação dos sujeitos durante o filme foi, na maioria do tempo, de tédio ou cansaço, a não ser quando de algumas cenas, emblemáticas, as quais lhes chamaram a atenção e eles fizeram questão de pontuar na hora do debate.

O grupo focal III constituiu-se de quatro participantes e a sua configuração estabeleceu-se da forma mais heterogênea possível. Ocorreu na casa da pesquisadora no dia 14 de julho de 2009, por volta das 18 horas, horário consensuado em que os quatro participantes poderiam estar presentes. Foi formado por: Daniele Oliveira Cardoso Lima, 26 anos, odontóloga e funcionária pública da prefeitura de Bom Jesus da Lapa; sua cunhada, Rita de Cássia Fernandes B. Oliveira, 32 anos, empresária autônoma do ramo de doces e salgados para festas; Naiara Santos de M. Rocha, 27 anos, dona de casa e João Carlos Rodrigues, 40 anos, engenheiro civil e funcionário público federal, lotado no Tribunal Regional Eleitoral do

Fórum de Bom Jesus da Lapa. Os participantes desse último grupo focal não conheciam uns aos outros, com exceção a Daniele e Rita de Cássia, que têm uma relação de parentesco. E também exercem atividades profissionais muito diferenciadas, além do grau de escolaridade, dois têm nível superior completo, uma na área de saúde, o outro na área da construção civil, porém trabalhando no campo da justiça eleitoral; As outras duas, com Ensino Médio completo, uma trabalhando para si como autônoma e a outra dona de casa. Sem mencionar também a faixa etária, enquanto os dois primeiros grupos focais, o I e o II, contavam com a participação de sujeitos com idades aproximadas, o grupo focal III apresentou uma maior variação de faixa etária: 26, 32, 27 e 40, respectivamente.

Naiara e Rita de Cássia, apesar de não se conhecerem, nasceram e cresceram em Bom Jesus da Lapa, nunca tendo saído para morar fora. Casaram-se muito cedo e hoje, mães de crianças pré-adolescentes, desenvolvem tarefas ligadas ao espaço do lar. Rita trabalha em sua própria casa na confecção de doces e salgados para festas e Naiara é dona de casa, ocupando-se exclusivamente da manutenção do lar e da educação da filha. Por não se ausentarem com frequência da cidade, acabam vivendo uma rotina cultural pouco movimentada, já que em Lapa não há cinemas, cafés, teatros, etc. Em relação ao seu trânsito com a *sétima arte*, elas afirmam nunca terem ido ao cinema, portanto, não conhecendo o espaço e a *situação cinema* na fruição de filmes. Em consequência, uma delas, Naiara declara não gostar muito de assistir a filmes, preferindo as novelas. Enquanto a outra, Rita de Cássia, diz gostar muito de assistir a filmes, locando DVD's com assiduidade nas locadoras da cidade e também vendo-os por meio da TV aberta. Quando perguntada sobre o seu gênero preferido de filmes, não hesita, dizendo gostar mais de ver filmes românticos. Com relação à nacionalidade deles, prefere ver filmes estrangeiros, completando com o comentário de que os filmes nacionais contêm muitos palavrões.

Daniele, cunhada de Rita de Cássia, é natural de Bom Jesus da Lapa, mas morou em Salvador durante alguns anos para concluir o ensino superior. É odontóloga, funcionária da prefeitura da cidade, solteira, mora com os pais, e talvez pela sua formação e também por ainda não ter constituído sua própria família, parece dispor de padrão de vida econômico razoável, o que lhe permite viajar com frequência para passeios, festas, etc. Afirma gostar muito de ir ao cinema, teatro, shows, enfim, mas diz que ficar em casa lendo um 'bom livro' também é uma atividade que muito lhe satisfaz. Com relação ao tipo de filmes que prefere, declara ser o cinema estrangeiro o seu preferido e normalmente opta por ver filmes românticos e de enigmas e mistérios.

João Carlos Rodrigues é natural da cidade do Rio de Janeiro, tendo lá residido toda a sua vida até chegar em Bom Jesus da Lapa. Funcionário público federal, reside hoje nessa cidade por circunstâncias de trabalho, não tendo com ela, dessa forma, nenhum tipo de vínculo familiar ou afetivo. É solteiro e costuma viajar com certa frequência para Salvador ou Rio de Janeiro, onde possui muitos amigos, em busca de atividades de lazer e também de descanso. Ele diz que, quando viaja para onde quer que seja seu roteiro vai sempre em busca de atividades culturais, gostando muito de ir ao teatro, ao cinema. Quando perguntado acerca de que tipo de filmes mais gosta de assistir, afirma não ser exigente, vê de tudo um pouco e também aprecia muito os filmes nacionais. Gosta tanto de filmes estrangeiros como nacionais. Ele diz; “É preciso apenas ser um filme bom, aí assisto tudo”.

Da mesma forma, como ocorrido com os grupos I e II, essas informações foram coletadas por meio de uma conversa informal e, de modo substancial, delineia o perfil da platéia, seus gostos, afinidades, o que dá ao pesquisador condições de antes de analisar o debate com suas respectivas respostas, perceber aspectos de interpretação do filme, os quais só podem ser percebidos se se reconhece o ‘lugar de fala’ desses participantes.

Cumprido esse momento de conversa informal, foram explicados a natureza e os objetivos do trabalho, com os quais concordaram participar e parecendo entender a sua importância enquanto sujeitos-participantes. Em seguida, procedeu-se à exibição dos Extras, com apresentação e análise dos mesmos capítulos vistos pelos grupos I e II.

Depois, partimos para a audiência ao filme, o qual fora acompanhado com muito interesse e colaboração por sua parte. Em alguns momentos, notavam-se pausas para anotações de aspectos que lhes chamavam a atenção e, num clima de muita concentração, chegaram ao final da película.

Feita a apresentação e explicitados os perfis dos participantes e dos três grupos focais com os quais trabalhamos, passamos agora à discussão de alguns aspectos importantes para a execução dessa experiência.

Em primeiro lugar, como já foi dito anteriormente, a realização de trabalhos de recepção tem uma peculiaridade, qual seja, a recepção é parte integrante de múltiplas e complexas práticas culturais. Dizendo de outro modo, o simples fato de ir ao cinema ou de assistir a um filme em aparelho de DVD no aconchego da própria casa, põe em ação múltiplos mecanismos de comportamento, os quais fazem parte de redes mais complexas de convívio social, e que interferirão diretamente no modo como iremos nos relacionar com as mensagens na tela. Dessa forma, quando pensamos em executar uma pesquisa cujo interesse primordial pairava sobre as formas de recepção de um filme do porte de *Terra em transe*, sabíamos que a tarefa



não seria fácil, devido à história que esse filme traz consigo e que tivemos oportunidade de acompanhar aqui neste estudo.

Então, para proceder a uma pesquisa de recepção hoje com esse filme era imprescindível considerar certos elementos importantes nas formas como essa obra foi vista em seu contexto. Do mesmo modo, considerar aspectos da atualidade utilizados pelos espectadores contemporâneos para compreendê-la também era crucial. O que indica que o caminho da observação precisa e da negociação temporal era a única forma de levar a cabo essa proposta. E isso aumentava muito mais a nossa responsabilidade.

A construção de um arcabouço teórico sobre as experiências da recepção e a elaboração de um roteiro de trabalho dentro dos grupos focais constituiu-se, então como uma ferramenta de norte neste estudo.

Assim, a consideração de que a atividade receptiva é parte integrante de práticas culturais complexas do tecido social nos fizeram pensar sobre a mediação. Ou seja, a mediação enquanto o ponto exato entre o que o receptor aceitará em determinados aspectos da mensagem e outros, os quais recusará. Nessa perspectiva, três elementos se fizeram *gancho* em nosso estudo: a técnica utilizada pelo filme - que podemos entender basicamente como trilha sonora; montagem das seqüências narrativas; enquadramentos e a linguagem do filme - o conteúdo, como os temas tratados; e a mensagem, ou seja, que história o filme conta.

Sendo assim, passamos à análise.

Como já foi mencionado, achamos justo com a memória do Cinema Novo, enquanto movimento cultural de grande expressividade da cinematografia brasileira no país e fora dele, e com o autor de *Terra em transe*, Glauber Rocha, proceder à execução de alguns capítulos dos Extras, contido no DVD 2 do kit. Acreditamos que esta seria uma forma de atualizar o espectador de hoje em relação ao contexto político-social e cultural da década de 60, conhecendo melhor suas idéias sobre as questões suscitadas. Neste sentido, trabalhamos, por meio de seu conteúdo, noções gerais sobre ditadura militar, Cinema Novo e Glauber Rocha.

Os três grupos detinham informações generalizadas sobre a ditadura militar. Porém, os grupos I e II eram os que menos informações possuíam sobre a questão. O grupo I, por exemplo, se confundia quanto aos períodos da ditadura militar e do Estado Novo; Já sobre Cinema Novo e Glauber Rocha, as informações eram ainda mais escassas. O grupo I nunca tinha ouvido falar nem conhecia fatos sobre o Cinema Novo, menos ainda sobre Glauber Rocha. O grupo II já havia ouvido falar sobre o Cinema Novo nas aulas de literatura e conhecia panoramicamente algumas questões a seu respeito, como o fato de ter sido um movimento cinematográfico nacional surgido nas décadas de 60/70, propondo uma indústria

cinematográfica de cunho político, mas nunca ouviu o nome de Glauber Rocha. E o grupo III se dividia quanto à questão: Naiara e Rita nunca tinham ouvido falar sobre Cinema Novo nem Glauber Rocha, Daniele conhecia um pouco sobre o Cinema Novo, sabia que eram filmes proibidos pela censura, mas não conhecia Glauber Rocha e João Carlos detinha informações tanto de um quanto de outro, citando inclusive alguns de seus filmes e também filmes do Cinema Novo em geral.

Essa primeira entrada sobre o trabalho já nos dá uma visão geral acerca de quem seja o nosso espectador. *Grosso modo*, podemos afirmar que unindo o perfil dos participantes traçado nesta pesquisa a esta primeira análise, pode-se inferir que esses espectadores não reconhecem com exatidão o peso histórico do filme a que assistiriam. E além disso, não estando a par das questões que balançaram a cena cultural cinematográfica da década de 60, entraram em desvantagem aos sentidos que o filme foi capaz de imprimir *ontem*, restando-lhes apenas construir novos significados para as partes que só a temporalidade pode tonificar.

Em 1967, *Terra em transe* foi acusado de difícil, acreditava-se que ele tinha uma linguagem hermética a qual levava o espectador a múltiplas interpretações sobre o seu conteúdo. Alguns acreditavam que nele havia um convite à luta armada, por conta do processo histórico vivenciado, como Fernando Gabeira, outros, a exemplo de Hélio Pellegrino e Maurício Gomes Leite, afirmavam que o filme mostrava a falência do projeto utópico almejado para o Brasil. A censura acreditava que o filme trazia uma espécie de linguagem cifrada em sua malha sígnica, com mensagens subliminares de incitação ao questionamento da ordem constituída e de propagação do comunismo. É o que vemos num trecho do parecer emitido por Manoel Felipe de Souza Leão Neto, um dos censores do SCDP, que analisou a película quando de sua submissão ao Serviço de Censura, em 67:

(...) captamos em seu contexto frases, cenas e situações com propaganda subliminar. As mensagens, consideradas negativas e contrárias aos interesses da segurança nacional (...) fazem apologia à luta entre ricos e pobres. Várias mensagens têm origem nos conhecidos chavões da propaganda subversiva. A figura de um padre é colocada em situação comprometedor e até certo ponto ridícula. (...) Concluindo, consideramos o filme portador de mensagens contrárias aos interesses do país, motivo pelo qual deixamos de liberá-lo, aconselhando que seja o mesmo examinado por elementos do Conselho de Segurança Nacional.<sup>138</sup>

<sup>138</sup> SIMÕES, Inimá. Op. Cit. pp.88-89.

A questão da linguagem foi, ao longo da existência dessa obra, o assunto mais debatido. E os grupos focais, por sua vez, também a consideraram complexa. Mas, apesar de a terem considerado complexa e de terem apontado a utilização de palavras “difíceis” nas falas dos personagens, declararam ter conseguido apreender os sentidos da obra de modo objetivo.

Os aspectos relativos ao som, montagem e enquadramento também não passaram despercebidos. Todos os participantes apontaram o fato de o filme ter sido rodado em preto e branco. Sem maiores comentários por parte dos três GF's, as pessoas sinalizaram perceber o fato, porém, acreditando ser o cinema, de um modo geral, nesse tempo, preto e branco, achavam que ainda não havia ganhado cores; Somente o GF III comentou aspectos da montagem do filme. Daniele, em primeiro lugar, comentou que as cenas do filme pareciam atos de teatro, postos em seqüência, abrindo um ponto de discussão que até então não havia surgido em nenhum dos grupos. Todos os participantes desse GF concordaram com a sua assertiva. O que em comparação com GF II nos leva a pensar: o referido grupo não percebeu, ou pelo menos não mencionou que a história era contada em flashback, algo apontado pelos GF I e III, isso pode ter sido atribuído a essa estrutura fragmentada do filme, a qual inconscientemente foi percebida pelo grupo, gerando um problema na compreensão da seqüenciação narrativa; Rita de Cássia, participante do GF III, também trouxe à baila um assunto ainda inexplorado pelos debates anteriores, a questão da poesia presente no filme. Ela considera não só a poesia propriamente dita, mas também o uso da linguagem metafórica nas falas dos personagens. Rita de Cássia afirma ainda que essas poesias parecem deslocadas na trama do filme, e acha que isso se dá porque o autor quis chamar a atenção das pessoas para uma mensagem subliminar sobre a ditadura militar, vivida no mundo real naquele momento; Em compensação, a questão do enquadramento, o personagem olhando direto para a tela como se falasse com o espectador, constituiu-se numa observação feita apenas pelo GF I. As participantes levantaram a idéia de que Glauber Rocha gostaria de passar uma mensagem para o espectador e por isso, colocou seus personagens em posição de diálogo. Assim, para essas participantes, o personagem não fala apenas, dentro do contexto do filme, ele fala conosco, espectadores em contato com as mensagens que se quer passar; Sobre o som no filme, também somente o GF III pontuou comentários. Rita de Cássia diz que o uso da técnica pela cinematografia brasileira, na década de 60, era ainda deficitário, em comparação com os filmes de hoje, por isso revela ter percebido uma falta de sincronia entre o som do personagem e sua imagem, algo que todos concordaram. Para além dessa questão entre o tempo do som X o tempo da imagem, João Carlos aponta aspectos da trilha sonora como tendo sido algo que muito lhe chamou a atenção; Ele comenta: “a trilha sonora chama a

atenção por reunir uma mistura de estilos musicais, que vão de cânticos africanos, passando por música brasileira e clássica, misturadas a seqüências ensurdecadoras de tiros de metralhadora.”, mas não arriscou uma interpretação deste fato.

Essas questões levantadas em torno da técnica do filme não deixam de ser verdadeiras, inclusive Glauber comenta sobre alguns desses aspectos em entrevista concedida à revista *Positif* no ano de 1967.

Falando sobre a herança comportamental das elites brasileiras, como tendo sido advindas dos tempos do coronelismo e do latifúndio, Glauber afirma que o seu maior sonho em relação à essa questão era de poder, em *Terra em transe*, denunciar essas estruturas e mostrar uma estrutura dramática em vias de se destruir. O seu entrevistador lhe pergunta: “Você então tentou também empreender essa destruição do ponto de vista estético?” – ao que Glauber responde:

*Deus e o diabo é um filme narrativo, é um discurso...Terra em transe é mais antidramático, é um filme que se destrói, com uma montagem de repetições.*<sup>139</sup>

Uma enorme variedade temática pôde ser observada pelos participantes de todos os grupos. Questões como: ditadura, política, revolução, violência, sexo e poesia são vistas no filme, algumas chamando mais a atenção de nosso espectador atual do que outras.

De maneira sintética, pinçamos algumas delas: A questão da ditadura é algo muito presente nas discussões. A sociedade brasileira da década de 60 vivia o golpe, a ditadura. No filme, há também essa tomada de poder das mãos das forças populistas por parte dos setores da extrema direita. Isso é o suficiente para que todos os participantes entendam que *Terra em transe* conta, necessariamente, a história do Brasil, denunciando-a. É desnecessário voltar a esta afirmação. Como já se disse páginas antes, Raquel Gerber é quem aborda isso de modo mais esclarecedor. Glauber, segundo ela, conta sim, ou melhor, denuncia a ditadura no Brasil, mas o que está na verdade querendo fazer é pensar o processo filogenético pelo qual não só o Brasil, mas toda a América Latina vivencia desde tempos primórdios.

A política é vista do modo mais desinteressante possível. Comentários do tipo “*os políticos prometem, mas não cumprem*” foi o que mais se ouviu quando da discussão desse tópico. Vista de modo desacreditado e interesseiro, essas pessoas, em suas vidas sociais não parecem ter a mesma visão de política, afirmamos isso com base na conversa informal procedida antes de cada audiência. Teria o filme influenciado essa visão momentaneamente?

---

<sup>139</sup> ROCHA, Glauber. *Positif 67*. In: ROCHA, Glauber. *Op. Cit.* p.118.

O tempo todo ela é abordada de modo conciliador no filme, mas os sujeitos não questionam por quê.

‘Revolução’ foi um termo surgido nos debates dos GF’s I e II. O primeiro grupo viu essa questão como algo extremamente negativo, como uma idéia “absurda”. Havia algo muito errado na política de Eldorado, mas segundo elas, os problemas deveriam ser resolvidos de maneira democrática, sem conflitos. Já o GF II relacionou o termo ‘revolução’ com socialismo, não a entendendo de modo negativo, e sim como a alternativa buscada pelo poeta Paulo Martins, para vencer a situação de desigualdade social em Eldorado. E o GF III elipsou completamente essa questão de sua rede de interpretações.

A temática do sexo também esteve presente nas discussões, porém, chamando a atenção apenas dos membros do GF I. Para as participantes, o filme sugeria que antigamente, nos anos 60, havia uma certa permissividade da sociedade com a homossexualidade. Entretanto, esta foi uma questão marginal, que não foi capaz de insuflar de modo substancial o debate;

E a violência, questão muito comentada por todos os grupos. A cena em que se mata um homem no meio de um comício foi apontada como algo de extrema violência, e o apelo à vida, naquelas circunstâncias, não fazia nenhum sentido. Em outra passagem, o personagem Álvaro, sugere suicídio, do mesmo modo em que também há somente uma sugestão de assassinato do homem que representa o povo. No filme, o espectador não vê o tiro sendo dado, mas se choca diante da sua sugestão. Isso é muito interessante, porque tendo surgido essa observação por parte de todos os grupos, os participantes parecem esquecer das cenas de violência extrema e de sua espetacularização pela cinematografia hollywoodiana, que invadem nossas casas praticamente todos os dias, encontrando uma massa de espectadores prontos para assisti-las, quase sempre sem choque e sem censura. No caso específico, a violência é apenas sugerida, estando apenas no plano do simbólico.

E, por último, a poesia. A poesia teria sido na década de 60 um tema riquíssimo sobre o qual vários comentários e análises surgiram, a exemplo das análises de Joaquim Pedro de Andrade e Hélio Pellegrino, por ocasião do debate ocorrido em torno do filme, em 67, no Museu da Imagem e do Som, no Rio de Janeiro. Entretanto, apesar de ter sido percebida pelos GF’s, a utilização da poesia e da linguagem poética em trechos do filme, foi um assunto sobre o qual não se aprofundaram discussões. Limitando-se a um comentário rápido na reunião do GF III em que para os participantes, o uso da poesia teria a finalidade de estabelecer uma comunicação direta com o espectador, para dizer-lhe algo que não poderia ser dito abertamente, evidentemente, por causa da censura.

Os temas que o filme suscitou em 1967 parece ter chamado a atenção desses espectadores contemporâneos também. Na época em que *Terra em transe* foi lançado, se falou muito sobre cada um desses aspectos do filme, tanto é que Glauber chegou a comentá-los em entrevista à revista *Positif* nesse mesmo ano.

Vejamos algumas dessas considerações.

Michel Ciment, entrevistador da revista *Positif*, pergunta:

“No fim de *Deus e o diabo* é dito que ‘o mar será sertão’, e o início de *Terra em transe* é também o mar, o oceano: você pensou nisso?”

Glauber responde:

*Sim, é muito claro; eu nem queria fazer uma referência simbólica – acho que Terra em transe é o desenvolvimento natural de Deus e o diabo as pessoas chegam ao mar. Chega-se pelo mar à cidade e, no fim, acabamos num deserto onde não há a música de esperança como em Deus e o diabo, mas o ruído de metralhadoras que se sobrepõe à música do filme. Música e metralhadoras, e em seguida, ruídos de guerra, ou seja, um canto de esperança. Não é uma canção no estilo realismo socialista, não é o sentimento da revolução, é algo mais duro e mais grave.*<sup>140</sup>

Em outra passagem da entrevista, a pergunta:

“Mas qual é a canção do início de *Terra em transe*?”

Glauber, mais uma vez responde:

*A canção de Terra em transe é uma canção africana, cantada em língua africana no Brasil, e sua única finalidade é evocar um certo lugar, certa atmosfera dos mares tropicais, dos palácios barrocos. Esta canção é cantada em vários lugares, inclusive na Bahia; Barravento também começa com uma canção africana. O mar é o mito para o camponês, e é pelo mar que os portugueses chegaram ao Brasil.*<sup>141</sup>

Passando à questão da violência, apontada pelos participantes, Michel Ciment, em mesma entrevista, pergunta:

“Há no seu filme uma impressão muito grande de violência, mas você não a mostra. Vê-se o revólver na boca do camponês e é tudo, ou então o suicídio de Álvaro é sugerido.”

Glauber fala:

*Quando a violência é mostrada de forma descritiva, ela agrada ao público, porque estimula seus instintos sadomasoquistas; mas o que eu queria mostrar era a idéia de*

<sup>140</sup> ROCHA, Glauber. *Positif* 67. In: ROCHA, Glauber. *Op. Cit.* p.119.

<sup>141</sup> *Ibidem.* *Op. Cit.* p. 120.

*violência, a às vezes mesmo uma certa frustração da violência. Devemos refletir sobre a violência e não fazer um espetáculo com ela.*<sup>142</sup>

Essas foram apenas algumas idéias que assim como chamaram a atenção da espetatorialidade de *Terra em transe* ontem, na década de 60, também chamaram hoje.

A respeito da história contada pelo filme, de sua mensagem, nossos participantes, em sua grande maioria, pode-se afirmar, entendeu que o filme estava vinculado à realidade objetiva vivenciada no país naquele momento histórico. Visava denunciar o autoritarismo e sugeria reflexões para pensar a situação político-social e cultural do Brasil. A significação do desfecho do filme, hoje, também não foi unânime. Enquanto os GF's I e II acreditavam que ele falava de transformação social pela revolução - esse entendimento inclusive foi ponto de discordância pelo GF I, o grupo entendeu que o personagem estava propondo uma revolução como forma de atravessar aqueles graves problemas em Eldorado, o que acharam uma idéia absurda. Como pegar em armas e fazer uma guerra?!!, para mudar, é preciso democracia; o GF II, por sua vez, entendeu que o poeta buscava uma sociedade socialista, por isso o caminho pela revolução, não censuraram, apenas pontuaram a questão. - o GF III se fixou apenas na problemática, para eles sem solução, da política brasileira, não aprofundando nenhuma discussão vinculando violência e revolução.

Sobre a mensagem deixada pelo filme, Michel Ciment pergunta a Glauber:

“Mas aliás a significação implícita de *Terra em transe* é que a aliança do intelectual com a burguesia leva sempre ao fracasso.”

Ao que Glauber responde:

*Acho que as respostas às dúvidas de um personagem como Paulo \_ dúvidas que aliás caracterizam toda a minha geração e eu mesmo, é a figura de Guevara. Não estou dizendo isso porque se fala neste momento na sua morte, pois eu já pensei muito nisso e tudo me leva neste momento a fazer um filme a respeito de um personagem como ele, burguês, que se desliga de sua cultura e faz a revolução. Ele dá uma resposta por sua própria existência e agora com sua lenda, ele traz resposta a uma série de problemas da América Latina.*<sup>143</sup>

Michel Ciment continua:

“A morte de Paulo tem aspecto estético. Em si ela não tem nenhuma significação, porque não altera nada.”

Glauber:

---

<sup>142</sup> Ibidem. Op. Cit. p. 125.

<sup>143</sup> Ibidem. Op. Cit. p. 119.

*Sim, porque ele toma consciência; neste momento preciso, ele morre por causa de um acidente, mas ele declara que “não se deve”. Diz que é preciso aceitar a violência, enfrentar o destino num corpo a corpo. Em outro momento do filme, ele dizia a Sara que, quando se tiver consciência clara e completa de tudo só a violência permanecerá, ele diz isso depois do comício político; lembra-lhe que dentro da massa existe o homem, e que o homem é difícil de manipular, mais difícil que a massa. Ele, claro não pode aceitar a violência, por ser impotente, não tem organização para isso. No momento de sua morte, ele sabe que a violência é o caminho da revolução.<sup>144</sup>*

Como se vê, *Terra em transe*, embora seja um filme relativamente antigo, despertou intensas discussões em suas audiências. Diversas temáticas foram levantadas e interpretações foram sugeridas para cada ponto. Olhando as fichas de análise contidas nos anexos, e de um modo bem geral, podemos afirmar que: para o GF I, o filme estava pregando uma idéia “absurda”, a revolução, por isso não foi à cabo e o poeta morreu sem atingir seus objetivos; Para o GF II, o poeta queria a revolução, mas as pessoas não estavam preparadas; e o GF III elipsou completamente a questão da revolução e permaneceu superficialmente falando de política e os diversos interesses nela envolvidos.

Pode-se dizer, com base em toda a discussão, que assim como o foi em 1967, continua sendo hoje considerado difícil ao entendimento do espectador, requerendo-lhe um pouco mais de empenho na tentativa de compreendê-lo, e confuso quanto à sua estruturação e narrativa. Com relação à história tratada no filme, pôde-se perceber também que sua interpretação varia de acordo às formas como se compreende o papel da revolução e da violência na trama. É o que se pode observar pelo exame às fichas de análise aplicadas ao final dos cine-fóruns e contidas nos anexos deste trabalho.

---

<sup>144</sup> Ibidem. Op. Cit. p. 121.



## Considerações finais

Entrar em contato com o filme *Terra em transe* hoje é uma forma de acessar, pela via artístico-estética, o passado histórico e cultural cinematográfico brasileiro. A partir de sua audiência, pode-se ter uma noção da nossa história completamente como ela estava circunscrita na década de 60, com suas fraquezas e suas forças.

Se por um lado, a história sócio-política de nosso país empregou rigor e violência das mais diversas ao povo brasileiro, na década de 60, por outro lado, essa teria sido uma das temporadas culturais mais criativas de toda a nossa história, especificamente do ponto de vista da criação cinematográfica. Ela coincide com a censura, sob o regime militar, e com a drástica interrupção nos planos de industrialização e progresso equacionados aos anseios populares, a partir da construção de uma sociedade mais justa e igualitária que se estava esboçando para o país naquele momento.

Neste sentido, muitas das propostas para a arte cinematográfica que se estavam consolidando nesse instante, tiveram que tomar um rumo alternativo para não desaparecer. Foi assim com o Cinema Novo. Erguido sob o signo do *neo-realismo socialista* e da *nouvelle vague*, esse cinema propunha tocar em questões sociais, transformando a própria sociedade através da arte. Contudo, para manter seu projeto estético intacto, foi preciso buscar caminhos alternativos para dizer o indizível, e as metáforas e as alegorias, no caso específico de *Terra em transe*, serviram a isso. O que não impediu que a censura e o autoritarismo enxergassem o que ali não existia e distorcessem as questões as quais o autor propositadamente queria tocar.

Não foi fácil para o Cinema Novo e para seus diretores se estabelecer. Mas ambos conseguiram deixar o seu legado. Faz 40 anos que o Cinema Novo passou pelo Brasil, e depois dele muita coisa mudou na cultura cinematográfica brasileira. Não se pode falar em cinema nacional sem tocar em aspectos do Cinema Novo, pois de uma forma ou de outra ele influenciou o *fazer* cinematográfico nacional que veio em sua esteira, seja pela adesão a alguns de seus princípios e técnicas, seja pela rejeição àquilo que colaborou para o seu fim, a exemplo dos problemas de comunicação com o público.

Assim, acreditamos, tenha sido relevante analisar como o público de hoje se relacionaria com suas obras, o que teria mudado e o que teria permanecido em relação ao espectador de seu tempo, da década de 60.

Dentro dessa perspectiva, se se pode tirar alguma conclusão do trabalho empreendido, é de que o contexto no qual se estabelecem relações com o filme se torna relevante para tentar entender esse espectador de hoje.

Um bom exemplo disso é o peso semântico que ganha a palavra *revolução* no trânsito entre filme e espectador. *Terra em transe* é um filme com forte apelo revolucionário, em ambos os sentidos. Ele emprega uma forma revolucionária de construção sógnica: fragmentado, enigmático, hermético. Propositadamente, a obra não se apresenta como um texto fluido para o espectador, este se quiser entendê-la precisa operacionalizar esquemas cognitivos diferentes daqueles postos em ação para assistir ao filme entretenimento; Também assume o tema da revolução dentro do filme, colocando como possibilidade para resolver o problema de Eldorado, e por extensão o nosso, do povo brasileiro e da América Latina.

Ao longo dos 40 anos de intervalo entre o contato do público com o filme e hoje, momento em que investigamos sua audiência, se consolidou no Brasil o discurso da democracia, inclusive por causa dos ‘traumas’ da ditadura militar. Dessa forma, o nosso espectador de hoje, identificado com o discurso democrático, não percebe a força que tem o apelo revolucionário na década de 60, o qual encontra acolhida em muitos setores da sociedade civil brasileira naquele momento. Esse apelo à revolução, vista pelos nossos participantes como um gesto de pura e simples violência, na verdade, esse grito por revolução, assusta o nosso espectador, parecendo-lhe um absurdo. Foi o que vimos pelos relatos.

Entretanto, perceber essa proposta de revolução, entre tantas outras, contidas no filme e no próprio projeto cinemanovista, só é possível, acredita-se, pelo acesso à conjuntura sócio-política do período em que emerge o filme.

Nesta pesquisa foi feito um recorte que privilegiou o trabalho com espectadores comuns, ou seja, sem instrução dos trâmites cinematográficos, como, supõe-se, sejam os estudantes de cinema, de audiovisual, cineastas, cinéfilos, pessoas ligadas de alguma forma ao ambiente cinematográfico. Ao contrário, privilegiou-se a análise sobre o espectador que possivelmente iria ao cinema assistir a um filme enquanto uma atividade cultural de lazer. Dessa forma, entender que tipo de mediações ele faria, constituiu-se no problema a ser investigado.

Entretanto, para executar o que quer que seja, é preciso vontade. Vontade no sentido de superar limitações e fazer delas algo positivo. O que se quer dizer é que não foi fácil captar as formas de assistir *Terra em transe*, postas em interação pelo nosso espectador, sujeito-participante desta pesquisa. Sendo as limitações obstáculos temporários, elencá-los não se constitui numa tarefa difícil: A falta de um melhor suporte técnico para registrar o trabalho nos grupos focais é uma delas. Gravar em vídeo os cine-fóruns teria agregado novas possibilidades de análise dos resultados. Sobretudo, no que diz respeito ao não verbalizado, ao que fica nas entrelinhas, nos silêncios. O que foi externado por meio da linguagem gestual e visual ficou por conta da memória da pesquisadora, que normalmente falha.

Outra limitação foi o número reduzido de participantes nos cine-fóruns. Diante da dificuldade de encontrar pessoas dispostas a se deixarem analisar, investigar sem resguardos, tornou-se quase impossível realizar o estudo. Inclusive essa foi uma das impossibilidades em filmar os encontros para melhor analisar as falas dos debates. Ninguém queria se expor de tal forma, por isso é que abrimos mão da confecção de um vídeo ou mesmo da fala registrada em gravador. Por outro lado, se houve limitações em formar os grupos, tendo seus números reduzidos, pelos problemas já mencionados, isso contribuiu na geração de um clima de intimidade entre os participantes, aprofundando de maneira profícua as discussões sobre o filme. Além disso, os problemas com marcação de horários e o local para realização dos encontros foram aspectos bastante complicados de resolver, que no final acabaram sendo sanados, dando corpo ao estudo.

A questão procedimental, por sua vez, foi o lastro principal de execução de nossa proposta. Ela foi muito importante nesse contexto, pois determinou objetivamente os resultados encontrados.

O fato de os grupos focais terem procedido à exibição dos Extras com sua posterior discussão, precisa, neste estudo, ser considerado. Apesar de ter sido um procedimento executado de modo consciente pela pesquisadora, se assim não o fosse, se os espectadores não tivessem a eles tido acesso, com certeza, as interpretações teriam ocorrido sob outros vieses. Nesse sentido, além das questões contextuais ligadas à individualidade e à subjetividade dos participantes, os procedimentos são algo que, no campo da pesquisa etnográfica, repercutem substancialmente nos resultados obtidos.

No caso específico, considerando os procedimentos elencados, chegamos essencialmente a esses resultados: o filme, mesmo hoje, suscita várias interpretações quanto à sua mensagem final, utiliza uma linguagem difícil, sendo confuso em alguns aspectos, mas permite uma certa compreensão do todo, de um modo ‘holístico’, ou seja, geral.

Esta é a primeira pesquisa cujo propósito é a ênfase no espectador contemporâneo concreto, de “*carne e osso*”, na relação com o filme *Terra em transe*, ou melhor dizendo, com um filme do Cinema Novo, mas isso não significa que outros resultados levando em consideração a especiação cinematográfica sobre essa mesma obra fílmica estejam descartados. Devido ao procedimento escolhido e ao tempo de execução do estudo chegamos a esses resultados. Porém, se forem invertidos os padrões, talvez, outras respostas sejam possíveis, ou quem sabe, as mesmas.

Esta é a essência da pesquisa social: ser capaz de produzir resultados relativos, e isto, por si só, já nos impede a generalizações. Os nossos espectadores contemporâneos

compreenderam *Terra em transe* do modo como descrito aqui, mas como já disse reiteradas vezes, esta compreensão não serve a todo e qualquer espectador, ela serve apenas para apontar, como um indicativo, como se pode ver esse filme na atualidade.

Por isso, o que se configura aqui, neste estudo, não é o fim, resultado pronto de uma pesquisa posta em prática, mas sim um dos vários começos possíveis envolvendo o Cinema Novo e a teoria da recepção cinematográfica. É o que sinceramente esperamos após essa longa jornada que buscou evidenciar o espectador de *Terra em transe*.

## Filmografia

*Roma, Cidade Aberta* – Roberto Rossellini, 1945.

*Rio, 40 graus* – Nelson Pereira dos Santos, 1955.

*Um dia na rampa* – Luis Paulino, 1958.

*Pátio* – Glauber Rocha, 1958.

*Acossado* – Jean-Luc Godard, 1959.

*Cruz na Praça* – Glauber Rocha, 1959.

*Redenção* - Roberto Pires, 1959.

*Bahia de Todos os Santos* - Trigueirinho Neto, 1959.

*Arraial do Cabo* - Paulo César Saraceni, 1959.

*Aruanda* – Linduarte Noronha, 1960.

*Mandacaru Vermelho* - Nelson Pereira dos Santos, 1960.

*Couro de Gato* - Joaquim Pedro de Andrade, 1960.

*O Pagador de Promessas* - Anselmo Duarte, 1961.

*A Grande Feira* - Roberto Pires, 1961.

*Barravento* - Glauber Rocha, 1961.

*Tocaia no Asfalto* - Roberto Pires, 1962.

*Cinco Vezes Favela* - Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues e Joaquim Pedro de Andrade, 1962.

*Garrincha, Alegria do Povo* - Joaquim Pedro de Andrade, 1962.

*O Assalto ao trem Pagador* - Roberto Farias, 1962.

*Os Cafajestes* - Ruy Guerra, 1962.

*Vidas Secas* - de Nelson Pereira dos Santos, 1963.

*Deus e o diabo na terra do sol* - Glauber Rocha, 1964.

*Os fuzis* - Ruy Guerra, 1964.

*São Paulo sociedade anônima* - Luís Sérgio Person, 1965.

*O desafio* - de Paulo César Saraceni, 1965.

*A grande cidade* – Cacá Diegues, 1966.

*Terra em transe* – Glauber Rocha, 1967.

*O bravo guerreiro* - Gustavo Dahl, 1968.

*Macunaíma* – Joaquim Pedro de Andrade, 1969.

*Pindorama* - Arnaldo Jabor, 1970.

## **Ficha técnica**

Direção: Glauber Rocha

Roteiro: Glauber Rocha

Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana, Danuza Leão, Jofre Soares, Modesto de Sousa, Mário Lago, Flávio Migliaccio, Telma Reston, José Marinho, Francisco Milani, Paulo César Pereio, Emanuel Cavalcanti, Zózimo Bulbul, Antonio Câmera, Echio Reis, Maurício do Valle, Rafael de Carvalho, Ivan de Souza.

Empresa Produtora: Mapa Filmes e Difilm

Produção Executiva: Zelito Viana

Direção de Produção: Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley, Glauber Rocha

Direção Fotografia: Luiz Carlos Barreto

Operador de Câmera: Dib Lutfi

Fotografia de Cena: Sim

Fotografia de Cena Autor: Lauro Escorel Filho e Luiz Carlos Barreto

Montagem/Edição: Eduardo Escorel

Direção de Arte: Paulo Gil Soares

Figurino: Paulo Gil Soares

Técnico de Som Direto: Aluizio Viana

Edição Som: Aluizio Viana

Mixagem: Aluizio Viana

Descrições das Trilhas: Música original: Sérgio Ricardo; Regente: Carlos Monteiro de Sousa; Quarteto: Edson Machado; Vozes: Maria da Graça (Gal Costa) e Sérgio Ricardo; Música: Carlos Gomes (O Guarani), Villa-Lobos (Bachianas n.3 e 6), Verdi (abertura de Othelo); canto negro Aluê do candomblé da Bahia, samba de favela do Rio.

## **Dados técnicos**

Suporte de Captação: 35mm

Suporte de Projeção: 35mm

Som: Sonoro / Mono

Idioma: Português

**Currículo do filme**

Prêmios: Prêmio da FIPRESCI (Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica) e Prêmio Luis Buñuel no XX Festival Internacional do Filme, em Cannes/1967; Golfinho de Ouro para Melhor Filme - Rio de Janeiro/1967; Coruja de Ouro para melhor ator coadjuvante (José Lewgoy) Rio de Janeiro/1967; Prêmio Air France de Cinema para melhor filme e melhor diretor - Rio de Janeiro, 1967; Prêmio da Crítica, Grande Prêmio Cinema e Juventude - Locarno, Itália; Prêmio da Crítica (Melhor Filme) - Havana, Cuba; Melhor Filme, Menção Honrosa (Melhor Roteiro), Melhor Ator Coadjuvante (Modesto de Sousa), Prêmio Especial a Luiz Carlos Barreto (pela fotografia e produção) - Juiz de Fora (MG).

## **Anexos**



## FICHA DE ANÁLISE

Data 07/10/09

(Sobre os participantes)

Nome: Deiza Ramos Marcimato Idade: 21

Endereço: Rua São Vicente s/n João Paulo II

Atividade Profissional: Funcionária de lar Escolaridade: 2º grau

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra sem Tronco

Autor: Glauber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

Um triste conflito ocorreu com pessoas  
de pensamentos diferentes, onde cada um  
procurava manter seus objetivos em prática  
O homem busca a avaliação de  
seu país através de ideias absurdas, como  
perliga uma revolução, onde todos tinham  
o direito de se defender como podia,  
com isso as opiniões dadas por pessoas  
de classe baixa era ignoradas por não  
ter uma estrutura de vida.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão  
 De compreensão mediana  
 De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom  
 Ruim  
 Confuso  
 Entediante  
 Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, faça algumas observações, se julgá-las necessário.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

## FICHA DE ANÁLISE

Data 07/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: Sinelma Rocha dos Santos Idade: 21 anos  
 Endereço: R. São Vicente s/n João Paulo II  
 Atividade Profissional: Funcionária do bar Escolaridade: 2º grau

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra em transe  
 Autor: Glauber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

Políticos que tinham pensamentos diferentes, como Alvaíro e Dias que se punteram e queriam ganhar para enriquecer, sem pensar nas pessoas pobres e humildes que precisava de alguém que olhasse por eles, do outro lado tinha a ideia que a povo considerava a líder, uma pessoa capaz de revolucionar toda aquela violência que ali existia. E com ajuda de Paulo Martins ele consegue se eleger, só que fica incapaz de fazer alguma coisa, pois não tinha o apoio suficiente para impedir o golpe dos outros políticos.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão  
 De compreensão mediana  
 De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom  
 Ruim  
 Confuso  
 Entediante  
 Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, teça algumas observações, se julgá-las necessário.

O filme é muito bom, pois relata uma época difícil de viver, onde a maioria das pessoas não tinham o direito de falar, reivindicar os direitos e muita violência. Então é sempre bom assistir filme que mostra a verdadeira realidade vivida nas décadas passadas.



## FICHA DE ANÁLISE

Data 07/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: Suelly Rocha dos Santos Idade: 19 anos

Endereço: R = São Vicente 5/11 João Paulo II

Atividade Profissional: Funcionária de Lar Escolaridade: 2º grau

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra em transe

Autor: Glauber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

São de pessoas com caracteris  
ticas e pensamentos totalmente diferente  
Onde Vieira se candidata a gover  
nador e é eleito, pois o povo acre  
ditava que ele ia ajudar a sai  
da miséria, mas nem tudo foi  
como imaginava, pois os conflitos  
continuavam, e a cada dia  
surciam novos problemas, e muitas  
vezes sem solução.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão
- De compreensão mediana
- De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom
- Ruim
- Confuso
- Entediante
- Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, teça algumas observações, se julgá-las necessário.

A história que o filme nos mostra relata a história ocorrida na década de 60, mas um pouquinho difícil de entender.

## FICHA DE ANÁLISE

Data: 13/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: Raice Fernando Vieira de Araújo Idade: 17

Endereço: R. Miranda B. Amaralina

Atividade Profissional: Estudante Escolaridade: 3<sup>o</sup> Ensino Médio

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra em transe

Autor: Glauber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

Bom não entendi muito, mas percebi  
que ele quis mostrar como era a política  
de antigamente. O povo ouvia mais os  
políticos do que alguma pessoa que con-  
versava com eles, tanto que, o homem  
foi ~~para~~ morto na frente do povo pelos  
"seguidores do político" e ninguém fez  
nada. Também mostrou que mulher  
com mulher era normal.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão
- De compreensão mediana
- De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom
- Ruim
- Confuso
- Entediante
- Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, teça algumas observações, se julgá-las necessário.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---



## FICHA DE ANÁLISE

Data 13 / 07 / 2009

(Sobre os participantes)

Nome: Eduarda Santos Jesus Idade: 16 anos

Endereço: Rua Costa Pinto - 355

Atividade Profissional: Estudante Escolaridade: Ens. Médio. 3ª A.

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Jana em Franke

Autor: Glauber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

uma época que o Brasil passava por mudan-  
ças políticas. O "povo" (classe baixa) lutava por uma  
vida melhor, até conhecerem Nêiva que se candi-  
data a deputada, faz várias promessas,  
como todos políticos, não as cumpri.

É uma época também que o Brasil cami-  
nava para o comunismo, mais a ditadura  
acaba sendo implantada.

A classe baixa se revolta e vai procurar  
ajuda. É quando um dos revolucionários fala  
que vive na miséria e acaba morrendo

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão
- De compreensão mediana
- De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom
- Ruim
- Confuso
- Entediante
- Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, teça algumas observações, se julgá-las necessário.

Muitos ruídos, cenário pobre, falta de experiência dos atores, e as vezes eles gritam e falam muito alto e atrapalha o entendimento.

---

---

---

---

---

---

---

---

## FICHA DE ANÁLISE

Data 13/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: Luiz Pedro Costa Santos Idade: 38 anos

Endereço: 3º Travessa Manoel Norris - 7

Atividade Profissional: Estudante Escolaridade: Ens. Médio completo

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra em Trance

Autor: Gláuber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

uma época onde a ditadura impunha ordens,  
uma época que não se diferenciava muito da que  
hoje em dia, onde políticos faziam várias prome-  
sas e nada cumpria depois de seu eleito.

Os militares matavam pessoas como se fossem  
um nada, fazendo assim com que a sua posse  
ficasse com medo, mas mesmo assim não desis-  
tindo de lutar por seus direitos e suas terras.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão
- De compreensão mediana
- De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom
- Ruim
- Confuso
- Entediante
- Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, teça algumas observações, se julgá-las necessário.

Apenas o fardo dos militares matarem as  
pessoas na frente de seu povo e ninguém fazer  
absolutamente nada.



## FICHA DE ANÁLISE

Data 13/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: Emmanuel Bazarro Souza Idade: 18 anos

Endereço: Rua 12 de Outubro Bairro Maravilha II nº 54

Atividade Profissional: Estudante Escolaridade: Ensino p

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra em transe

Autor: Glauber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

Glauber Rocha queria passar algo que mudasse a história do país, que fosse por debaixo dos porões e ao mesmo tempo que chegasse aos ouvidos da "elite". Aborda os fatos que estavam ocorrendo naquela época de 1960 especificamente, começou a formar ideias para um Brasil "socialista", mas até hoje vivemos em um mundo cheio de desigualdades.

Para mim não deixou nada a desejar, apesar das palavras serem um pouco pesadas, ou seja, ele conhecia bem as palavras por isso o recado foi transmitido aos telespectadores, só não se sabe se foi bem ilustrado.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão
- De compreensão mediana
- De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom
- Ruim
- Confuso
- Entediante
- Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, teça algumas observações, se julgá-las necessário.

O que mais chamou minha atenção foi em uma cena em que Jerônimo um operário queria protestar seus direitos, mas não conseguiu e logo em seguida um outro homem chegou ao seu lado e disse que ele não deveria falar, pois tinha 7 filhos, logo em seguida ele foi morto com tiro no boca.

## FICHA DE ANÁLISE

Data 13/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: Raíza Priscila Vieira Idade: 18 anos

Endereço: R = Miranda B = Amavelina

Atividade Profissional: Estudante Escolaridade: 3º ensino médio

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra em transe

Autor: Glauber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

Pessoas que querem o poder pra si, que usam  
de política, mas gostam de política  
não para melhorar a cidade, acabar com a  
fome, miséria, defender pessoas que gostam  
deles, mas para ter dinheiro poder e mais  
poder.

também mostra que a política de an-  
tes é igual a política de hoje em dia,  
e que as pessoas ouviam muito os políticos  
acreditavam mais nele do que nos pessoas  
que queriam ajudar.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão
- De compreensão mediana
- De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom
- Ruim
- Confuso
- Entediante
- Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, faça algumas observações, se julgá-las necessário.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---



## FICHA DE ANÁLISE

Data 14/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: Maiara Santos de S. Rocha Idade: 27

Endereço: Rua Botafogo S/N Bairro São João B. J. da Laport

Atividade Profissional: Dona de bar Escolaridade: Ens. médio

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra em Transe

Autor: Glauber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

Um cinema novo cinematográfico que retratava a política, a revolução, a reforma agrária, a religião, cultura de forma não. Onde um pequeno grupo dominante, com o poder oprimia o povo enquanto um poeta romântico, idealizado tentava mudar a história desse país, querendo melhorar a situação daquele povo através de políticas e grandes empresários onde se desapegou com todos eles e acabou se matando perdendo a esperança de mundo mais justo.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão
- De compreensão mediana
- De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom
- Ruim
- Confuso
- Entediante
- Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, faça algumas observações, se julgá-las necessário.

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

---

## FICHA DE ANÁLISE

Data 14/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: Daniela Oliveira Cardoso Lima Idade: 26  
 Endereço: TV. Brocádio Marques - Bom Jesus da Lapa  
 Atividade Profissional: Odontóloga Escolaridade: 3º grau

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra em transe  
 Autor: Gláuber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

Um cidadão, que em defesa do seu idealismo político, vê-se angustiado e em constante busca à política que considera moral e verdadeiramente voltada aos interesses de uma coletividade.

Aborda temas polêmicos, que alicerçam as disputas políticas de uma nação, como os distintos interesses sociais, econômicos, culturais e religiosos presentes na sociedade. Através da dramaturgia e de uma forma poética e muito subjetiva, traz à tona uma rede de interesses, contradições, corrupções imbrutadas na disputa pelo poder político.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão
- De compreensão mediana
- De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom
- Ruim
- Confuso
- Entediante
- Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, teça algumas observações, se julgá-las necessário.

São percebidas ausências de alguns elementos de  
filmagem atualmente empregados como a cor,  
a narração e desenvolver dos fatos não traz uma  
seqüência lógica (traz um ~~caráter~~ aspecto teatral  
em sua estrutura). Em relação ao tema, embora  
não sendo um filme contemporâneo, aborda questões  
presentes atualmente como a corrupção política,  
idealismo social, disputa de interesses (sociais,  
culturais, econômicos e políticos) distintos.



## FICHA DE ANÁLISE

Data 14/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: Peter de Cássia F. B. Oliveira Idade: 32Endereço: Rua Pedro Américo, 468 - Bairro São João / Sem Jesus da Lagoa - BAAtividade Profissional: Autônoma Escolaridade: 2º Grau

(Sobre o filme)

Nome do Filme: Terra em TrânsitoAutor: Glauber Rocha

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

Fala de um homem que sonha em mudar o mundo, sonha com o Eldorado, sonha em acabar com a fome, a miséria, o analfabetismo, que todos tenham um pedacinho de terra p/ viver.

Ele acha que isso se é possível, através da política, e vai em busca de pessoas q/ possam ajudá-lo nessa empreitada, então faz alianças.

1º Com um homem sem caráter e ladrão que vê a política somente p/ benefícios próprios e não do outro.

2º Com um homem que acredita em seus ideais, mas quando se vê o poder na mão, não pode agir, pois tem uma dívida de favores e se vê limitado p/ agir.

3º Tem dinheiro p/ financiar este sonho, mais não leva a política a sério.

É um trase, em busca do sonho. Então o sonho morre.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- ( ) De fácil compreensão  
 (X) De compreensão mediana  
 ( ) De difícil compreensão

Ainda,  
 após ter assistido ao filme, você o considera:

- (X) Bom  
 ( ) Ruim  
 ( ) Confuso  
 ( ) Entediante  
 ( ) Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, teça algumas observações, se julgá-las necessário.

\* Imagens em Preto e Branco, \* Audio sem  
sincronia (imagem e som).

\* Parecido c/ cenas teatrais; \* O uso de  
poesia, e metáforas o filme todo.

\* Temas que estão relacionados com a atualidade:

- A reforma agrária;

- A política de interesses;

- A Privatização;

- A luta contra a corrupção;

- O Enrijimento de interesses: - do Clero, - Da Burguesia  
elose operária, e o povo fazendo papel de "Besta").

## FICHA DE ANÁLISE

Data 14/07/09

(Sobre os participantes)

Nome: JOAO CARLOS RODRIGUES Idade: 40  
Endereço: SRV ERNESTO GEISEL 120 - B.J. DA LAPA - BA  
Atividade Profissional: SERV. PUBL. FED. Escolaridade: SUPCOMPL.

(Sobre o filme)

Nome do Filme: TERRA EM TRANSE  
Autor: GLAUBER ROCHA

Levando em consideração o filme assistido, com suas palavras, faça um breve resumo acerca da história contada, do modo como você a entendeu.

O filme fala de...

UM PAÍS CHAMADO ELBORADO GOVERNADO  
POR FELIPE VIEIRA. UM SENADOR ELEITO  
SONHA TOMAR O PODER DE ELBORADO.  
ENSAE O GOVERNADOR E O SENADOR  
CIRCULA O JORNALISTA E POETA PAULO  
MARTINS, QUE ACABA SENDO MORTO  
NO FINAL DA TRAMA. O GOVERNADOR  
NÃO MORRE MAS TEM O PODER TOMADO  
PELO SENADOR ATRAVÉS DE UM GOLPE.

Na sua avaliação este filme pode ser considerado:

- De fácil compreensão
- De compreensão mediana
- De difícil compreensão

Ainda,  
após ter assistido ao filme, você o considera:

- Bom
- Ruim
- Confuso
- Entediante
- Ótimo

Acerca do tema do filme, de seus personagens, de sua história ou trilha sonora, faça algumas observações, se julgá-las necessário.

A TRILHA SONORA CHAMA A ATENÇÃO  
POR REUNIR UMA MISTURA DE ESTILOS  
MUSICAIS QUE VÃO DE CÂNTICOS AFRICANOS,  
PASSANDO POR MÚSICA BRASILEIRA E  
CLÁSSICA, MISTURADAS A SEQUÊNCIAS  
ENSURDECEDORAS DE TIROS DE METRALHA-  
DORA.



## Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva [1973] – 1993, p. 86.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOBLITZ, K. Sherwood. Where “Movie Playing” needs Reform. In: WALLER, Gregory. *Moviegoing. America – A Sourcebook on the History of Film Exhibition*. Massachusetts: Blackwell, 2002.

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana: cinema na Bahia 1958/1962*. Salvador: EDUFBA, 2002.

COELHO, Teixeira. *O que é Indústria Cultural?*. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, 1980.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DAHL, Gustavo. Cinema Novo e o Seu Público. In: FELIX, Moacir. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira. Ano I, nº 11-12, dez. 1966 – mar. 1967.

DINIZ, Luiz Melo. O Processo de Interdiscursividade entre as Artes: literatura e cinema. In: *Literatura e Cinema: diálogos, textos, contextos. Graphos Revista da Pós-Graduação em Letras UFPB*. Vol 9. nº 01, 2007, João Pessoa: Editora Universitária, 2007.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina e JACKS, Nilda. *Práticas de Recepção Midiática: impasses e desafios da pesquisa brasileira*. Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – COMPÓS, XIII, Salvador – BA, 2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: o minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papyrus, 2004.

GERBER, Raquel. *O Mito da Civilização Atlântica: Glauber Rocha, Cinema, Política e a Estética do Inconsciente*. Petrópolis/ RJ: Vozes, 1982.

GOMES, Itania Maria Mota. *Efeito e Recepção: a interpretação do processo receptivo em duas tradições de investigação sobre os media*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

GOMES, E. S. e BARBOSA, E. F. *A técnica de grupos focais para obtenção de dados qualitativos*. Instituto de Pesquisas e Dados Educacionais – Educativa 30 de agosto de 2000. Disponível em: [www.educativa.org.br](http://www.educativa.org.br) acesso em 19 jun. 2009.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

HOHLFELDT, Antônio. Cinema e Literatura: liberdade ambígua. In: AVERBUCK, Lígia (org.). *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JARDIM, Eduardo. *A Brasilidade Modernista*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

LIMA, Luiz Costa. Comunicação e Cultura de Massa. In: ADORNO ... et al. *Teoria da Cultura de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2005.

LORENZOTTI, Elizabeth. *Suplemento Literário, que Falta Ele Faz!*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2007.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas-SP: Papyrus, 1997.

MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. In: Revista Teorema, 3 de julho de 2003.

MASCARELLO, Fernando. *Os estudos culturais e a recepção cinematográfica: um breve mapeamento crítico*. Encontro Anual da Associação dos Programas de Pós-graduação em Comunicação – COMPÓS, XIV, Niterói – RJ, 2005.

MASCARELLO, Fernando. *Procura-se a Audiência Cinematográfica Brasileira Desesperadamente, ou Como e Por Que os Estudos Brasileiros de Cinema Seguem Textualistas*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação - XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, 5 a 9 de setembro de 2005.

MASCARELLO, Fernando. *Mapeando o inexistente: os estudos de recepção cinematográfica, por que não interessam à Universidade brasileira?*. UNIrevista, nº 01, vol. 03, jul. de 2006.

MASCARELLO, Fernando. *Teorizando a Recepção Domésticas dos Cinemas Nacionais*. 17 dez. 2008. Disponível em: [www.iniciativacultural.com.br](http://www.iniciativacultural.com.br) acesso em 18 abr. 2009.

MENOTTI, Gabriel. *Arquitetura da Espectação: a construção histórica da ‘Situação Cinema’ nos espaços de exibição cinematográfica*. 2007. Disponível em: <http://www.uff.br/ciberlegenda/ciberlegendajulhoartigogabriel.pdf>. acesso em 07/08/2008.

MERRITT, Russel. *The Nickelodeon Theater, 1905-1914*. In: HARK, Ina Rae (org.). *Exhibition, the Film Reader*. Routledge: Londres, 2002.

NETO, Otávio Cruz et. al. *Grupos Focais e Pesquisa Social Qualitativa: o debate orientado como técnica de investigação*. Trabalho apresentado no XIII Encontro da Associação Brasileira de Estudos Populacionais, realizado em Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil de 4 a 8 de novembro de 2002. p. 3 Disponível em [www.abep.nepo.unicamp.br/.../com\\_JUV\\_PO27\\_Neto\\_texto.pdf](http://www.abep.nepo.unicamp.br/.../com_JUV_PO27_Neto_texto.pdf). acesso em 23 jul. 2009.

OLIVEIRA, Marinyze das Graças Prates. ....*E a Tela invade a Página: laços entre literatura e cinema em João Gilberto Noll*. UFBA, Salvador: Dissertação de mestrado, 1996.

PAULAFREITAS, Ayêska e LOBO, Júlio César. *Glauber: a conquista de um sonho\_os anos verdes*. Belo Horizonte, 1995.

PRYSTHON, Ângela. *Entre Mundos: Diálogos Interculturais e o Terceiro Cinema Contemporâneo*. In: *Revista Sociopoética*. Literatura e Mídia. Paraíba – PB: Eduerp UEPB, vol. 1, nº. 01, 2007.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

RAMOS, Fernão. *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

RAMOS, Fernão. O lugar do cinema. In: FABRIS, Mariarosaria et al. *Estudos Socine de cinema*, Ano III, 2001. Porto Alegre: Sulina, 2003.

RAMOS, Fernão Passos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: Pós-estruturalismo e filosofia analítica*. volume 1. São Paulo: SENAC, 2005.

RAMOS, Fernão Passos (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema: Documentário e narrativa ficcional*. volume 2. São Paulo: SENAC, 2005.

RESSEL, Lúcia Beatriz et. al. O uso do grupo focal em pesquisa qualitativa. In: *Texto Contexto Enferm*. Florianópolis. Ano 4, nº 17. Out-Dez. 2008, pp. 779-786.

ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. In: GOMES, João Carlos Teixeira Gomes. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

ROCHA, Glauber. O transe da América Latina. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp.170-192.

SILVA, Odinaldo da Costa. *Domésticas – o filme: um estudo de recepção com profissionais do Distrito Federal*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade de Brasília, 2007.

SILVA, Dácia Ibiapina da e SILVA, Odinaldo da Costa. *Domésticas – o filme: um estudo de recepção com empregadas domésticas do Distrito Federal*. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Natal-RN, 2 a 6 de setembro de 2008.

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Ed. SENAC, 1999.

STACEY, Jackie. Textual obsessions: methodology, history and researching female spectatorship. In: *Revista Screen*, v. 34, nº. 3, San Francisco – Califórnia, 1993.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Campinas: Papirus, 2003.

*Terra em Transe* (1967). Glauber Rocha. Salvador: Remasterização - Paloma Produções, 2006.

XAVIER, Ismail. *Sétima arte: um culto moderno*. Coleção Debates. São Paulo: Perspectiva, 1978.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: le désir de l'histoire. In: PARANAGUÁ, Paulo Antônio (org.) *Le cinéma brésilien*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Pátria Rocha Livre*. São Paulo: SENAC, 2001.

WESTPHAL, M. F.. Participação Popular e Políticas Municipais de Saúde: Cotia e Vargem Grande Paulista. Tese apresentada ao Departamento de prática de Saúde Pública, da Faculdade de Saúde Pública da USP, para concurso Livre Docência. USP. São Paulo.

WIELIWICK, Vera Helena Gomes. A pesquisa etnográfica como construção discursiva. In: *Acta Scientiarum*, Maringá, ano I, nº 23, 2001, pp.27-32.