

Metáforas ou alegoria do real: Cinema Novo, a ficção documentada

Metaphors or allegory of the real: Cinema Novo, documented fiction

Gabrielli Zanca

Graduada, História/UFSC
gabizanca@hotmail.com

Larissa Chagas Daniel

Graduada, História/UFSC
Graduada, Artes Visuais/UDESC
larissachagasdaniel@yahoo.com.br

Resumo: Com intensas modificações no cenário brasileiro, muitos artistas e intelectuais tiveram que desenvolver sua função de artistas e militantes em apoio ao processo revolucionário e questionador inserido pelo contexto da ditadura militar. Desta maneira, o cinema, por meio de transformações políticas e sociais, caracterizou-se como um dos principais expoentes da produção intelectual e artística no Brasil tendo como resultado um debate esclarecedor sobre a sociedade do período de existência do Cinema Novo.

Palavras-chave: História, cinema novo, crítica e sociedade

Abstract: In Brazil, the military dictatorship resulted in a revolutionary way of thinking the conceptions of arts and cinema. Because of that, many artists, intellectuals in the Brazilian scenario had to develop their own way of making the art conception. Thus, the cinema, through a political and social transformation, was characterized as one of the leading exponents of intellectual and artistic production in Brazil and has achieved their goal: the discussion about films in a criticism point of view, know as Cinema Novo.

Keywords: History, cinema novo, critical, society

As bases para um Cinema Novo

Entre o governo de Juscelino Kubitschek e Getúlio Vargas o quadro político e social brasileiro sofreu intensas modificações. A constante modernização, e a mudança da capital federal para o centro-oeste figuram em um contexto da promoção de um nacionalismo protuberante, incentivado por diversos meios de comunicação, e que juntamente com o início da ditadura militar, formam algumas das muitas influências que se mostraram por meio das mais diversas manifestações artísticas.

Desde a filmagem da baía de Guanabara por Afonso Segreto em junho de 1898, a

produção do audiovisual no Brasil passou por muitas fases que acompanharam as mudanças e a modernização da sociedade e cultura brasileira. As diversas influências diretas da produção incessante do cinema mundial dentro de contextos do pós-guerra, e da crescente produção hollywoodiana, propuseram inúmeras vertentes a ser seguidas. Entre elas a que se tornou mais requisitada pelos cineastas brasileiros do período de 1950 a 1970 foi o Neorealismo Italiano.

Em um breve retrospecto do cinema nacional é possível observar que após um início promissor, os filmes passaram a ser restringir-se por produções caracterizadas pela ficção e busca de rentabilidade. Segundo Ferreira Leite (2005,p.34), nos cinejornais e na propaganda o cinema encontrou uma continuidade, que se viu balançada pelo surgimento de películas voltadas ao popular que mudou a forma de fazer e pensar cinema no Brasil.

Muitos intelectuais, ao se verem inseridos em significativas mudanças sociais, passam a projetar impulsos que refletem nas artes uma busca por uma identidade nacional, esta que, encontrou na música, literatura e cinema importantes aliados na produção intelectual engajada e representante de um processo histórico. Em outros casos, essa busca era mais balizada por levar à crise os modelos identitários existentes, gerando saturações de seus estereótipos nos personagens. Em todos os casos, buscavam identidades nacionais afastadas de ideais que apontavam como burgueses e urbanos.

Analisando o cinema como fonte histórica – sobretudo através de estudos sobre seus estilos narrativos – encontra-se nele uma forma de ampliar as abordagens historiográficas referentes a um determinado período. Desse modo, por meio de acontecimentos culturais e sociais, o cinema reflete imagens de uma época e constrói um panorama no qual a ficção pode surgir de uma realidade, onde a narrativa fílmica pode ter muito mais a dizer se analisada dentro de uma conjuntura que envolve acontecimentos factuais, cultura e sociedade.

Processos de representação tomados como um ato de projeção permitem, a partir de análises e críticas do movimento Cinema Novo, vislumbrar retratos ficcionais de um Brasil não ficcional, vistos e contados por cineastas cansados dos padrões narrativos que agradavam o público, mas não possuíam uma identidade nacional pertencente a uma realidade estética e social do país.

Através dos “cinemanovistas”, os gestos de ver e fazer cinema assumiram novas concepções estéticas. De seus primeiros passos influenciados pelo neorealismo italiano até seus – então – novos rumos voltados para o cinema marginal, a notoriedade que a cinematografia brasileira encontrou na crítica cinematográfica mundial, se forjou na

simplicidade da idéia amplamente difundida por seus idealizadores: “uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” (MASCARELLO, 2006, p.290).

Para compreender mais amplamente os processos do Cinema Novo é preciso compreender também que, dentro da história do cinema brasileiro, os estilos cinematográficos apontam variados intentos de seus realizadores. Entre as décadas de 30 e 40, observado por Getúlio Vargas como instrumento pedagógico, grande parte da produção de audiovisual foi guiada por uma finalidade propagandística, como uma função tendenciosa preestabelecida. Os filmes ressaltavam o país dentro de um aspecto nacionalista – que exaltava e negligenciava fatos fundamentais – para que o Brasil fosse visto como um país em constante crescimento e modernização, representando um discurso proferido por Getúlio que evidenciava as diretrizes que moviam o cinema deste período.

O cine será o livro das imagens luminosas em que nossas populações praieiras e rurais aprenderão amar o Brasil. Para a massa de analfabetos, será a disciplina pedagógica mais perfeita e fácil.(VARGAS IN: FERREIRA LEITE,2005, p.35).

Por contraste, quando falamos de movimento cinemanovista, é fácil perceber os elementos que motivaram seus discursos com a necessidade de ruptura com uma realidade construída através de um cinema tradicional, tendencioso e pouco inovador.

Impulsionada por jovens que não estavam interessados em fórmulas narrativas tradicionais ao audiovisual brasileiro e que possuíam, em relação a ele, maiores liberdades de criação e uma consciência social permeada por ideais emergentes, a onda do Cinema Novo possibilitou, através de um movimento engajado, a projeção do cinema brasileiro como expoente cinematográfico. Com sua experimentação, a exposição de proficiências técnicas ficou comprometida, mas a narrativa ganhou força ao englobar subsídios do cotidiano e das relações humanas. O “novo” do “Cinema Novo” esteve presente tanto na abordagem, quanto no conteúdo e na forma de construir as imagens de uma sociedade cultural, política e socialmente esquecida.

O Cinema Novo, tanto em conteúdo quanto em forma, realizava uma narrativa incomum aos padrões hollywoodianos. Tratando-se de uma vanguarda cinematográfica que tinha em seus filmes uma baixa qualidade técnica e um grande envolvimento com o cotidiano e a realidade, que se torna o eixo principal de um grupo de criadores que não se importaram

em aprender a fazer cinema ao mesmo tempo em que faziam cinema. Portanto, a filmagem de documentários e curta-metragens se tornou uma prática essencial para que a realidade almejada fosse injetada com maior clareza de consciência social e cinematográfica.

Francisco Luiz de Almeida Salles, diretor da Cinemateca Brasileira por várias gestões, exemplifica o momento em uma de suas críticas:

Como realização, apresentam prejuízos e falhas, não possuem suficiente unidade, demonstram insegurança no compromisso, e que dessa atitude pode nascer uma renovação do nosso cinema de longa-metragem, alienado na intriga, no pastiche, na influência, na preocupação do cinema de fruição, técnica, cenografia, fotografia ou estética. (ALMEIDA SALLES, 1988, p.20)

O objeto em cena agora era aquilo que fosse transparecer a realidade e com ela as indagações de um país submerso na industrialização e modernização, e sob um olhar limitador do regime imposto pela ditadura militar. A intenção era se expressar, discutir e mostrar o pensamento que rondava os intelectuais e os jovens cineastas.

Nunca a gente pensou que o cinema devia ser uma profissão burguesa, uma arte de consumo ou uma indústria de sucesso. Era apenas um meio de comunicação mais avançado que os intelectuais de esquerda usavam porque todo mundo que fazia cinema novo queria naturalmente fazer militância. (FERREIRA LEITE, 2005, p.89).

Um panorama da extensão que o Cinema Novo atingiu no que diz respeito a história do cinema é necessária para analisar a visão crítica, e o pensamento dos intelectuais envolvidos nas produções e no movimento do cinemanovista, partindo deste aspecto de análise, um reflexo político e social se apresentam naturalmente dentro dos discursos e na estética de uma imagem construída por um cinema que não representa, e sim reflete um período. Da inserção na realidade social, do uso de uma linguagem metafórica, em alguns casos alegóricas, as produções do Cinema Novo buscam uma crítica consciente.

Os experimentos do movimento se encaixam perfeitamente na seguinte afirmação de Paulo Emilio Salles Gomes (1988, p.26), “Espíritos teimosos insistem em falar em erro, pois ainda não compreenderam que o único erro fatal é não existir”.

Os Principais nomes dos entusiastas deste cinema foram: Glauber Rocha, Paulo César Saraceni, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Nelson Pereira dos Santos, Eduardo Coutinho e

Joaquim Pedro de Andrade. Os ideais realísticos que foram investidos no processo de concepção do gênero se direcionam para a problemática social de realidade, caracterizada por um país subdesenvolvido. Filmada de um modo primário e experimental, a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiram os traços gerais do Cinema Novo.(MASCARELLO, 2006, p.290).

A partir de uma análise de caso do movimento cinemanovista é possível fazer um retrato da História do período, quando fragmentamos o olhar por sobre os filmes e percebemos que aspectos fundamentais daquela sociedade são abordados. Como consequência, a mentalidade acerca de questões sociais como violência, política, trabalho e religiosidade, forma um importante panorama analítico de traços políticos e culturais ainda crescentes e que são observados pela ótica dos filmes e de seus idealizadores.

Separando em fases, em um primeiro momento, o Cinema Novo se mostra com um aspecto crítico bastante contundente e, que, “o nacionalismo projetado é ligado a uma preocupação com o popular, ambientado em um Brasil agrário e religioso”. Segue por um momento mais representativo historicamente, “dado à herança do golpe militar, o cenário do rural se muda para as grandes cidades, e recai na própria autocrítica” (FERREIRA LEITE, 2005, p.98), no qual os cineastas contestam seu próprio papel no cenário nacional, como divulgadores de um pensamento que simboliza uma época importante para conscientização dos intelectuais sobre o povo brasileiro em seu papel atuante dentro de uma sociedade.

Manifestos: produção teórica e visual de quem faz o cinema

O Cinema novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se exprimiu igualmente através da música, do teatro e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de amplíssimo fenômeno histórico cultural. (SALLES GOMES, 1996. p.100)

A Estética da Fome é o manifesto escrito por Glauber Rocha que apresenta o movimento, através de uma tese defendida pelo pensamento caracterizado pela não alienação da situação social. Para isso, se buscava nas imagens de pobreza, fome, injustiças e religiosidade a representação do Cinema de Novo, para um cinema que falava do povo, mas que na maioria das vezes não chegava ao povo.

A possibilidade de mudança na sociedade estava, desta maneira na mão de cineastas, intelectuais e críticos, que projetariam o pensamento engajado socialmente por meio do cinema e seus reflexos da realidade.

Glauber Rocha justificava a força de “uma estética da fome” diante do que seria “nossa maior miséria” - a impossibilidade limitação imposta por essa fome, justamente assumindo a condição de faminto. Por isso, o cinema novo haveria descrito, poetizado, discursado analisado e excitado os temas da fome pela representação de uma “galeria de famintos”, que comiam terra e raízes, roubavam, matavam e fugiam para comer, “personagens feias e sujas, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras”. (ROCHA, MASCARELLO, 2006, p.296).

Em um período pré-golpe, com as delimitações do DIP- Departamento de Imprensa e Propaganda, órgão do governo que delimitava a liberdade de expressão em nome da preservação da ordem e dos bons costumes, com o estreitamento das manifestações políticas e a atual situação do povo brasileiro, o movimento teve que encontrar brechas que possibilitassem a discussão, e exposição da realidade como expressão de uma obra provocadora e coerente com os ideais cinemanovistas.

O gênero cinematográfico intitulado de Cinema Novo procurava nas mais variadas temáticas a diferenciação daquilo que já havia sido feito, e que tinha recaído na produção sem propósito. Para isso buscou no urbano, no rural, no popular e no misticismo o quadro necessário para a incitação de uma realidade filmada com a principal finalidade de ser questionada e projetada. Como consequência era esperado que causasse no povo brasileiro, a insatisfação que o faria repensar seu lugar na sociedade, e assim consolidar um pensamento que represente o povo ativamente e não passivamente.

Dentro deste contexto o papel do crítico se torna essencial, porque é através deste que a projeção do cinema direciona as tendências, e conforme as necessidades recorrentes da sociedade determina correntes estéticas e tendências cinematográficas. A influência do Neorealismo italiano aqui no Brasil refez a trajetória do cinema brasileiro, e possibilitou que mesmo dentro de uma ficção, todo um processo de amadurecimento do pensamento crítico e social fosse alcançado.

No cinema novo existe uma verdade, e esta corresponde, a um olhar daqueles que criaram um cinema para enaltecer acontecimentos ignorados e que representassem uma realidade esquecida. O ponto de vista destes cineastas pretendia que o cinema fosse

representação da verdade e que tivesse influências de caráter documental para assim, ser um retrato de um país pouco visitado pelo cinema. Mas com a prática a realidade se tornou uma metáfora e/ou uma alegoria da realidade sobre óticas variadas, a representação da realidade passou a ser um reflexo projetado na tela do cinema.

O papel de divulgação dos conceitos do Cinema Novo estava nas mãos dos críticos, mas a matéria prima estava nas ruas, esquinas e no sertão. O intelectualismo se une então ao povo para que a desigualdade tomasse a cena de maneira mais efusiva e aparente. A história era apresentada e suas nuances narradas.

O conceito de história do cinema que se usou no Brasil está mais vinculado à vontade dos cineastas e dos historiadores que à realidade concreta. Dependentemente o cinema brasileiro e sua história, dependentemente a metodologia com que se estuda essa história. (BERNARDET, 2009, p.44)

“Baseada na idéia de amizade e nas constantes trocas de experiências entre os cineastas, o aprendizado, sensibilidade, capacidade de realização, e idealismo” foi a energia propulsora de um “grupo que consolidou um movimento cinematográfico de extrema importância para a cultura brasileira”.(MASCARELLO, 2006, p.307). Como por consequência realizaram uma obra que direta ou indiretamente, forjou uma grande variedade de materiais para estudo histórico do período entre final de 1950 e final de 1960, que se utiliza do cinema para construir um referencial diferenciado.

As origens mais profundas do Cinema Novo estão na “auto-suficiência do brasileiro, fator perigoso que às vezes como no caso presente, age de maneira positiva”; a coragem, e o amor ao cinema, “em sentido não pejorativo, a lei do menor esforço”, como forma de expressão eleita (NEVES,1966, p.25).

Obras como Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Cinco vezes favela (1962), Terra em Transe (1967) e Vidas Secas (1963), são os exemplos que refletem a realidade social e política de um Brasil em constante crescimento. Colocá-los na dicotomia cinema e história permite a projeção de aspectos sociais e políticos, o cinema nestes casos vão a história não como um filme de um caráter histórico, mas como uma metáfora de um contexto social que através dela se torna imprescindível analisar a conjuntura em que os filmes foram feitos, e de como eles foram recebidos por uma crítica que se deparou com a realidade vista através de um roteiro.

O período anterior ao golpe de 1964 é de grandes transformações, o impulso destes cineastas cansados da alienação, e de modelos de cinema distantes da real situação da arte cinematográfica no Brasil, que conviviam com a experimentação, a falta de preparo e o pouco incentivo para se limitar o cinema naquilo que fosse mais histórico e menos artístico dentro de um processo político limitador. Apreciadores do cinema que viram as intensas inserções em temáticas mais engajadas e experimentais fora do circuito nacional, avistaram um caminho diferenciado para o cinema brasileiro que aquele que estava sendo percorrido por meio do Departamento de Imprensa e Propaganda, pelo governo de Getúlio Vargas e seus sucessores até a implantação da ditadura.

De fato, a leitura da história segundo a ótica oficial ocupou espaço político relevante na propaganda política elaborada pelo DIP: “O presente faz o que o passado não pode realizar” A rigor, o Estado Novo se auto-representou como a fronteira entre o velho e o novo, o que tornou possível “colocar o país nos seus trilhos”. Portanto os filmes históricos idealizados pelo DIP foram portadores de uma concepção do passado que destacou a paz e a harmonia de interesses entre grupos e atores sociais e, simultaneamente, sublinhou o papel do herói como aquele que faz a história (FERREIRA LEITE, 2005, p.46).

Reuniões de cineclubes, críticas cinematográficas produzidas no período, e discussões referentes ao cenário em que se vivia o povo brasileiro, importava para os cineastas que se propuseram a filmar dentro deste contexto, fazer um filme que estimulasse e refletisse toda a conjuntura da realidade através de um cinema verdade e para isso foi essencial o papel dos críticos. Que em uma ação conjunta com esses cineastas traçaram um perfil daquilo que produziu uma referência ao pensamento e a condição da sociedade brasileira no período em que o Cinema Novo surgiu, e que influenciou toda uma estética pertencente ao processo histórico pré regime militar até sua efetiva implantação.

Para Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Walter Lima, entre outros, o Brasil estava em crise, eles ansiavam pelo progresso e por uma mudança que tivesse a preocupação de ser a “resposta contrária ao colonialismo cultural” (XAVIER, 1993, p 269.). A identidade brasileira era construída, e com ela a revolução dentro do cinema mostra o reflexo e preocupação de jovens cineastas com aquilo que eles consideravam essenciais para a consolidação de um estilo cinematográfico tipicamente brasileiro, em forma, conteúdo e ideais.

Estes itens por fim são exemplos daquilo que desejavam para o Brasil, os filmes são projeções de uma realidade, de uma verdade por muito tempo ignorada ou idealizada de forma pouco reveladora. Através da crítica de intelectuais é possível perceber como a recepção destes filmes influenciou o pensamento e a busca de referenciais em movimentos estéticos refletidos no cinema mundial, tem muito a dizer sobre um povo negligenciado pela sociedade. As sátiras encontradas em alguns filmes se colocam como uma crítica direta a uma política que pouco defendia os interesses do povo, o roubo e a manipulação são evidentes em personagens caricatos e muito pouco preocupados com a realidade nada agradável de miséria e violência.

Dentro do Cinema Novo havia grupos distintos no decorrer de sua existência, grupos estes que surgiram por observar que na continuidade do movimento muitas considerações foram sendo experimentadas e redirecionadas conforme a relação que os filmes tinham com o público, e sua repercussão a partir de sua exibição, entre os próprio críticos e cineastas.

(...) um grupo disposto a “falar dos problemas”, mas buscando um estilo capaz de viabilizar um diálogo a rigor não antes alcançado pelo cinema político, e outro disposto a radicalizar a pesquisa cuja a tônica foi exatamente a agressão, a violência endereçada ao gosto do público. O grupo do cinema novo, em particular, se debateu com as tensões entre seu movimento em direção ao mercado – ou seja, a sedução dos estratos médios da sociedade – e impulso de agredir estes mesmos estratos em função do seu apoio ao golpe militar. (SALLES GOMES, 1996, p.267)

Estas características que diferenciam os dois grupos estão visíveis nas telas, nas projeções e montagens de roteiros, que no Cinema Novo tem um caráter de manifesto.

Projeções do real, ou realidade metafórica? Cenas documentadas no Cinema Novo

Os filmes aqui selecionados para uma reflexão são aqueles que tiveram uma maior repercussão tanto no período quanto posteriormente, devido a sua grande visibilidade em diversos campos teóricos e artísticos. Partindo das análises de David Neves, cineasta do movimento com contribuições em um livreto introdutório ao Cinema Novo, ao que se percebe, escrito para ser uma concepção estética e conceitual do movimento, foi produzido,

para ser um olhar contemporâneo sobre o evento.

Para uma análise crítica é importante ressaltar os textos produzidos por Alex Vianny, Francisco Luiz de Almeida Salles e Paulo Emilio Salles Gomes grandes entusiastas do cinema brasileiro e mundial, que contribuíram para um pensamento crítico que se tornou referência para o processo histórico do Cinema Novo como um possível reflexo da realidade brasileira. Ao cair nesta hipótese é possível recair sobre a questão inicial do projeto Cinema Novo como metáfora ou alegoria do real.

Almeida Salles, no suplemento literário do Estado de São Paulo publicou muitas críticas no período entre 1950 e 1961, onde ele tinha a tarefa de escrever sobre tudo aquilo que fosse ligado a arte cinematográfica, ao que diz respeito “a entrevistas com atores, diretores, relatos de visitas a estúdios e reportagens sobre festivais de cinema e suas premiações aos filmes brasileiros”. (ALMEIDA SALES, 1988, p.18.)

A crítica especializada nada tem a ver com a criação do mercado comercial de uma fita e não exerce influência nele. A sua função é depor, dizer o que uma fita é, o mais aproximadamente possível, sem apriorismos, sem preconceitos, procurando exprimir, em juízos ordenados, o valor da obra, as suas qualidades e os seus defeitos, as suas características de estilo, os fins visados e os resultados alcançados. (ALMEIDA SALLES, 1988, p.275)

Assim ao falar sobre Rio 40 graus (1955), de Nelson Pereira dos Santos mostra que o cineasta registra o cotidiano de maneira muito bem elaborada, onde o distanciamento de preconceitos se torna primordial para se afastar das tendências neorrealistas com abordagens vanguardistas, é possível observar a fita com um olhar que “não possibilita a cópia da realidade mas sim, a construção da realidade sob o viés artístico do cinema”.(ALMEIDA SALLES, 1988, p.277).

A obra de Nelson Pereira dos Santos, filmada em cenários reais mostra dentro de uma ficção cenas que estão no cotidiano do povo e que dialogam com as paisagens em todo seu contraste entre a praia de Copacabana, o Morro, o Pão de Açúcar e a Quinta da Boa Vista. Inovando também, desta maneira na passagem do tempo, delimitada por um domingo de sol, mostrando notoriamente a visualização da pobreza por meio dos meninos vendedores de amendoim, sua mãe que os espera no barraco e é surpreendida pela morte de um deles atropelado, do fuzileiro Naval com uma jovem nordestina, os jogadores de futebol lutando

pelo reconhecimento e uma rainha de bateria com seus pretendentes, um negro e outro malandro. Para entrar em contraste com o trabalho e a sobrevivência dos personagens citados, é possível perceber caricaturas que exaltam o esforço dos personagens envolvidos na pobreza, quando mostra mulheres fúteis, homens esnobes e a politicagem em que a corrupção e desonestidade são o viés procurado pelo cineasta.

Toda essa caracterização do filme só mostra o quão crítico o filme foi ao refletir acontecimentos recorrentes, o papel aqui foi polemizar e mostrar as condições em que se via uma ação questionadora e engajada por parte do cineasta e do filme, assim a sátira, e a comparação entre real e ficção mostra uma tendência semidocumental onde a história é ficção, mas sua narrativa e imagem é difícil de definir.

No entanto para Alex Viany como crítico, *Rio 40 graus* cumpre seu papel ao surgir como uma concepção neorrealista bem delimitada, ao mostrar um país esquecido e colocado para baixo do tapete, onde a participação de classes mais favorecidas são esquecidas devido a pouca importância para com o povo brasileiro.

Enfim, eis um filme que honra não só o cinema, mas a própria cultura nacional; um filme que tem coração e alma e idéias; uma obra de arte que toma partido pelos bons e pelos sofridos; uma obra de cinema que aponta um caminho de verdade – e de verdade brasileira – aos cineastas desejosos de fazer qualquer coisa e sério pela cinematografia de nosso país. (AUNTRAN, 2003, p.94)

Viany percebe uma fita que leva para a ficção uma realidade comovente onde mostra o lado batalhador e sofredor, a medida que a história se desenvolve há exageros e deficiências mas na totalidade da obra ela prossegue com aquilo que um filme realista percorre entre o que “deve e o que pode ser contado em uma história” (AUNTRAN, 2003, p.92)

Outra obra aqui analisada foi apresentada pela crítica de Almeida Salles, que mostra um Alex Viany, para além do crítico e nome respeitado no Cinema, mas também um cineasta, com o filme *Agulha no Palheiro*, de 1953. Não acompanhando o autor em sua grandiosidade como crítico, o filme se mostra com um enredo baseado na “dicotomia entre bem e o mal” que provoca uma caracterização da sociedade por uma “visão limitada onde os pobres são bons, generosos e virtuosos e os ricos inconsequentes e maldosos” (ALMEIDA SALLES, 1988, p.267). Esse dualismo tem por fim influenciar uma concepção de trabalho como essencial, mesmo tendo um caráter neorrealista a valorização do conteúdo pode gerar uma

visão romântica, transformando o contexto ao qual o filme foi composto em uma alegoria da realidade anunciada.

Para Paulo Emilio em *Trajatória do Subdesenvolvimento* (1996) o filme *Vidas Secas* (1963), também de Nelson Pereira dos Santos, introduz o mundo do sertanejo, esquecido na miséria onde a realidade atravessa o subumano e recai nos preceitos neorrealistas como forma de introduzir o processo de aridez física e mental do trabalho rural, adaptando uma obra literária de Graciliano Ramos para refletir sobre um Brasil ainda mais esquecido (SALLES GOMES, 1996, p.80).

Em *Terra em Transe* (1967), o filme percorre um caráter poético que leva a narrativa a nuances, em que o discurso é um divorcio entre este tom poético e os imperativos da militância política, de um lado o exagero, e eloquência representam um lado pessimista do filme e imaginativo, quando este lirismo se esvai nas festas onde o enojamento da personagem principal recua perante a agitação da morte e se torna aliada num processo de ganho de autoridade (XAVIER, 1993, p.53.). *Terra em transe* é uma alegoria e dentro deste conceito permite que mesmo através de uma poesia exacerbada e uma narrativa vertiginosa, as relações políticas sejam mostradas como inconstantes, corruptas e limitadas a ideais utópicos ou pouco corretos.

Ao se colocar os filmes representantes do cinema Novo como alegorias do real ou metáforas é possível perceber que ambas as colocações são válidas, como arte o Cinema busca uma realização que usa imagens como reflexão de um processo social, estética e ou cultural. Particularmente dentro do Cinema Novo este processo se torna ainda mais eloquente e explorador, onde qualquer figura de linguagem se torna essencial para a formação de um processo visual que conduz o pensamento crítico como forma de militância e de consciência social.

Os filmes feitos por Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos são exemplos de como um filme causa uma reflexão nas pessoas. O papel destes além da arte cinematográfica com toda sua questão técnica e teórica, era promover esta discussão de maneira a resgatar raízes brasileiras escondidas pelo descaso e pelo colonialismo cultural tão evidente pela absorção do cinema estrangeiro em terras brasileiras.

A importância do Cinema Novo vai além dos resultados positivos no processo experimental que estes jovens críticos e cineastas buscaram – e, em muitos casos, alcançaram. O “Novo” do “Cinema Novo” está no reflexo de figuras de brasileiros de camadas populares

geograficamente periféricos, bem como na inserção dos intelectuais nestas camadas por meio da crítica e da própria produção. As colocações apontadas para núcleos e personagens populares sua configuração entre a pobreza e a luta diária trazem elementos de um cotidiano distante das teorias sociais. Assim, aproximou-se da realidade os olhos de um movimento cinematográfico que terminou por ser também conhecido como Cinema Verdade.

Referências

- AUTRAN, Arthur. Alex viany: Crítico e historiador. São Paulo: Perspetiva, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. São Paulo: Companhia de bolso, 2009.
- GOMES, Paulo Emilio Sales. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- LEITE, Sidney Ferreira. Cinema Brasileiro: Das origens à retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- MASCARELLO, Fernando. História do Cinema Mundial. Campinas: Papyrus, 2006.
- NEVES, David E. Cinema Novo no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1966
- SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Cinema e Verdade: Marilyn, Bunuel, etc. Por um escritor de cinema. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.