UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR EM CINEMA
MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E NARRATIVAS SOCIAIS

RAFAEL MAURÍCIO SILVA

O MELODRAMA NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 70

ORIENTAÇÃO: HAMILCAR SILVEIRA DANTAS JUNIOR

São Cristóvão – SE
Outubro/2026

RAFAEL MAURÍCIO SILVA

O MELODRAMA NO CINEMA BRASILEIRO DOS ANOS 70

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da Universidade Federal de Sergipe como requisito para obtenção do título de Mestre em Cinema e Narrativas Sociais. Orientador: Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior.

São Cristóvão – SE
2026

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Silva, Rafael Maurício
S586m O melodrama no cinema brasileiro dos anos 70 / Rafael Maurício Silva ; orientador, Hamilcar Silveira Dantas Junior.– São Cristóvão, SE, 2026.
117 f. : il.

Dissertação (mestrado Interdisciplinar em Cinema) – Universidade Federal de Sergipe, 2026.

1. Cinema – Brasil. 2. Melodrama no cinema. 3. Negros no cinema. 4. A casa assassinada (Filme). 5. Na boca do mundo (Filme). I. Saraceni, Paulo César. II. Pitanga, Antonio. III. Dantas Junior, Hamilcar Silveira, orient. II. Título.

CDU 791(049.3)(81)

No geral, o cinema dos anos 60 parecia uma viagem espacial. O cinema estava em toda parte, inclusive na África e no Irã. Um grande número de diretores aceitaram que o cinema não era apenas uma janela por onde viam os personagens e histórias; era uma linguagem, uma forma de pensar, relacionada ao espaço, cor e forma. E este foi o maior momento. Seria uma mudança permanente? A partir daí, os diretores sempre pensariam em questão de tempo e abstração tanto quanto em histórias e personagens? A resposta, é claro, era não. Os anos 1970 estavam chegando, o entretenimento ultrapassado do cinema romântico em breve, voltaria.

— Mark Cousins, The Story of Film: An Odyssey, episódio 8, "New Directors, New Form" (2011).

RESUMO

Esta dissertação analisa a apropriação de formas melodramáticas por cineastas vinculados ao Cinema Novo na década de 1970, a partir de *A Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni, e *Na Boca do Mundo* (1978), de Antônio Pitanga. O trabalho investiga como a busca por uma comunicação mais ampla com o público se articulou às preocupações políticas herdadas do cinema moderno brasileiro dos anos 1960. A partir da noção de imaginação melodramática, examinam-se a organização da *mise-en-scène*, a trilha sonora, as relações entre personagens e as recorrências que estruturam os filmes. Em *A Casa Assassinada*, o drama familiar concentra conflitos históricos e sociais no espaço doméstico; em *Na Boca do Mundo*, o triângulo amoroso organiza relações raciais e sociais e aproxima o filme de formas melodramáticas de ampla circulação. Conclui-se que a incorporação do melodrama não significou abandono da dimensão crítica do Cinema Novo, mas uma negociação entre linguagem moderna, representação social e estratégias de comunicação massiva.

Palavras-chave: melodrama; Cinema Novo; Paulo César Saraceni; Antônio Pitanga; A Casa Assassinada; Na Boca do Mundo.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the appropriation of melodramatic forms by filmmakers associated with Cinema Novo during the 1970s, focusing on *A Casa Assassinada* (1971), directed by Paulo César Saraceni, and *Na Boca do Mundo* (1978), directed by Antônio Pitanga. It investigates how the search for broader communication with audiences was articulated with political concerns inherited from Brazilian modern cinema of the 1960s. Drawing on the notion of melodramatic imagination, the study examines *mise-en-scène*, film music, character relations, and recurring elements that structure the films. In *A Casa Assassinada*, family drama concentrates historical and social conflicts within the domestic space; in *Na Boca do Mundo*, the love triangle organizes racial and social relations and brings the film closer to widely circulated melodramatic forms. The dissertation argues that the incorporation of melodrama did not erase Cinema Novo's critical dimension, but reconfigured it through a negotiation between modern film language, social representation, and strategies of mass communication.

Keywords: melodrama; Cinema Novo; Paulo César Saraceni; Antônio Pitanga; A Casa Assassinada; Na Boca do Mundo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 6
1 O MELODRAMA 16
1.1 Melodrama: o drama de Hollywood 21
1.2 O Nacional-popular e o Cinema Novo 28
2 O PRIVADO COMO ESPELHO 39
2.1 O Drama íntimo em Paulo César Saraceni 43
2.2 A Casa Assassinada e o Drama Doméstico 57
3 DO CINEMA NOVO AO MELODRAMA: ANTÔNIO PITANGA 76
3.1 O Protagonismo negro no Cinema Novo 76
3.2 Na Boca do Mundo: Melodrama e Linguagem Popular 82
CONCLUSÃO 97
REFERÊNCIAS 101
APÊNDICE A — FILMES BRASILEIROS CITADOS NA DISSERTAÇÃO 105
APÊNDICE B — DIRETORES E REALIZADORES DO CINEMA NOVO CITADOS NA DISSERTAÇÃO 113

INTRODUÇÃO

Quando, por meio de um golpe civil-militar, em 1º de abril de 1964, foi instaurado no Brasil um regime de exceção comandado pelos militares, chegou ao fim um período de 18 anos de democracia, iniciado com a promulgação da Constituição de 1946. A sensação de derrota e o reconhecimento de um erro na leitura da conjuntura política pelas organizações de esquerda — que apontavam para um cenário de avanço da justiça social, sintetizado nas propostas das reformas de base do então presidente João Goulart — exigiram uma mudança de rota. Essa reorientação também alcançou as organizações que atuavam no campo cultural. No cinema, a mudança de perspectiva dos filmes do Cinema Novo após 1964 refletiu esse novo momento histórico.

Contextualizo nessa abertura o momento pós-golpe, porque foi essa mudança de tom e de foco do Cinema Novo, que me fez refletir a primeira vez academicamente sobre o cinema brasileiro, ainda no Curso de História. E esse é o fio que sigo para continuar pensando os temas e as propostas pautadas pelo cinema brasileiro, que não só sobreviveu, mas que atingiu marcas expressivas de produção durante o período militar.

Em 1967, ao escrever sobre os filmes do Cinema Novo realizados até aquele momento, Jean-Claude Bernardet (2007) identificava a classe média como a "grande responsável pelo movimento cultural brasileiro". Para o autor, em contraponto ao universo representado na primeira fase do movimento, os valores nele inseridos partiam do ponto de vista da classe média e repercutiam suas preocupações. Situada entre uma elite aristocrática ou burguesa, "incapaz de manter qualquer forma de parnasianismo", e uma classe operária cuja falta de instrumentalização a impedia de formular, com consistência suficiente, uma cultura que não fosse folclórica, a classe média fazia com que "todos os valores culturais, todas as obras, da música popular à arquitetura" fossem, naquele momento, produzidos a partir de sua perspectiva.

Após o impacto do Golpe Civil-Militar, esses mesmos valores, passaram a ser mobilizados em resposta a questões inscritas, de modo mais específico, nos espaços urbanos. Essas respostas se orientaram tanto para a avaliação do impacto do Golpe Civil-Militar de 1964 sobre a intelectualidade de esquerda, como em *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, quanto para a crítica mais frontal a essa mesma intelectualidade, mediante formas

ainda mais experimentais, como em *Fome de Amor* (1967), de Nelson Pereira dos Santos, e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Também se voltaram à exposição da alienação da classe média e à explicitação do grotesco no conjunto de suas relações, como em *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor.

Detive-me, na minha formação em História na Universidade Federal de Sergipe, a analisar a leitura proposta por Jabor, que, através do uso das novas técnicas do som direto que chegavam ao Brasil, se aproxima dos vários grupos que compunham a classe média carioca, para encontrar neles a desconexão com os valores emancipatórios que vinham sendo elaborados por essa geração de cineastas. Com uma linguagem moderna e temas relacionados à miséria do povo brasileiro, se buscava nas classes médias, público de cinema, uma associação de classe contra a injustiça social que completaria o ciclo de um cinema que, radical na forma, se pretendia revolucionário no âmbito social.

Neste trabalho (Silva, 2013), busco perceber, como a experiência do filme de Jabor diagnostica a falta de repercussão das teses da esquerda política nos setores mais amplos da sociedade. Consequentemente, a falta de comunicação das propostas cinemanovistas, mesmo com o setor social considerado como o público de cinema; o misticismo que de fato conduz massas; a estruturação da família como uma conformação das teses do novo estado; mas também como o filme conduz a uma percepção de uma conexão do gosto popular com uma espécie de grotesco que se formula dentro da indústria do entretenimento afoita pela grandiloquência em detrimento da consistência teórica que propunha o Cinema Novo.

E é justamente nesses múltiplos motivos que compõem o documentário de Jabor, que começo a encontrar os caminhos aos quais julgo prementes para continuar pensando o percurso do cinema brasileiro no período militar; porque é na manipulação destes temas, e na continuidade da reflexão sobre a comunicação com o público, que vão se estruturar as mudanças nas propostas e nos modelos de produção responsáveis por atingir na década de 70 o maior pico de produção e exibição do cinema nacional até aquele momento. Esta pesquisa se sustentará na compreensão de que a assimilação de modos narrativos mais vinculados ao consumo massivo foi parte fundamental desse processo.

A década de 70 representará também para a cinematografia brasileira a entrada nunca antes vista do Estado nos negócios de cinema, impulsionada pela criação do INC (Instituto Nacional de Cinema) ainda em 1966, e da Embrafilme, em 1969, o que, junto a um processo de asfixia do modelo de produção cinemanovista, aproximará o Cinema Novo do Estado

Militar, no objetivo de produzir um cinema mais afeito ao gosto popular. Essa geração de cineastas, que já vinha questionando a forma como lidava com a cultura popular, ainda deveras pautada no binômio consciência-alienação, buscará um modo menos taxativo, e também mais comercial, de contato com o público.

Essa parceria significava, de diferentes modos ao longo da década, a associação com uma Política Nacional de Cultura, que se estruturava aos poucos, mas que colocava o Estado à frente da "questão nacional", agora como um elemento unificador, não mais como uma trágica herança que urgia a aliança de classes para resolvê-la. Nesse sentido, a arte de caráter nacional-popular, levada à frente pelo Cinema Novo, que pretendia uma hegemonia cultural a partir da procura das raízes dos marginalizados e distanciada dos interesses da classe dominante, agora precisava se ajustar às iniciativas do Estado militar.

O nacional-popular, conceito definido pelo filósofo italiano Antônio Gramsci (2001-6) ao criticar a literatura italiana e a sua relação com o povo, pregava que, a partir de uma revisão das raízes históricas e culturais das classes à margem, se estabelecesse um elo orgânico entre intelectuais e o povo, que permitiria um sistema de compreensão entre ambos, e resultaria em uma arte esteticamente relevante sob um viés popular. No contexto italiano, Gramsci (2001-06) via a necessidade de uma literatura que rompesse com tradições aristocráticas e acadêmicas, aproximando-se da realidade social concreta e contribuindo para a formação de uma consciência coletiva mais ampla.

Já no Brasil, como observa Schwarz (1978), a situação apresentava uma particularidade: mesmo sob o endurecimento político após o Golpe Civil-Militar de 1964 no Brasil, havia uma predominância de valores culturais associados à esquerda no campo intelectual e artístico. Essa "hegemonia cultural da esquerda" indicava que, embora o poder político estivesse nas mãos de um regime autoritário, a produção cultural mantinha uma orientação crítica e, em certa medida, alinhada às classes populares.

Essa hegemonia, no cinema, já não seria tão facilmente percebida nos anos 70. A comédia erótica carioca tornava-se popular por sua capacidade de criar situações que favoreciam a identificação do público e, embora entrasse em conflito com os padrões do gosto oficial, trabalhava essas situações, de maneira geral, de forma reacionária e reiterava preconceitos. Restava aos cinemanovistas buscar uma aproximação com o esquema comercial que não significasse a assimilação da comédia erótica, então uma das preferências dos exibidores.

Será preciso, então, ampliar o conceito do nacional-popular levado à frente na década anterior, assim como o de modernidade, cujo ataque frontal ao cinema narrativo o definia, reabrindo o caminho desses cineastas para a influência do cinema de gênero e das tendências da indústria até então rejeitadas. Como disse Ismail Xavier (2003), a revisão empreendida na década de 1970 "revalorizou o diálogo com os produtos da indústria como estratégia de sobrevivência de um novo cinema político, que se queria mais estável na comunicação com o público" (Xavier, 2003, p. 86).

Uma das formas de se manter crítico e comercialmente viável foi a substituição dos grandes tratados sociológicos sobre a nação pelo drama familiar como metáfora de um país que se modernizava pelas vias de um projeto nacional conservador: Leon Hirszman adapta Graciliano Ramos com *São Bernardo*, em 1972; Joaquim Pedro de Andrade, dialogando com o clima das pornochanchadas, realiza *Guerra Conjugal*, em 1974; Arnaldo Jabor adapta Nelson Rodrigues com *Toda Nudez Será Castigada*, em 1972, e *O Casamento*, em 1976; Carlos Diegues, há muito descontente com certos determinismos e críticas da militância de esquerda, volta-se totalmente a esse campo, tendo toda a sua obra dos anos 1970 um vínculo direto com questões voltadas ao universo íntimo.

Ao ampliar as questões da vida íntima no centro do debate, esses diretores carregavam consigo também uma pedagogia mais sentimental em seus propósitos críticos, em detrimento da pedagogia das consciências do Cinema Novo, em busca de efeitos mais apressados que garantissem, sobretudo, a possibilidade da continuidade da produção. No caminho que significava não abdicar da análise social junto à necessidade de se comunicar comercialmente, serão produzidos, nesse período, também os dois filmes que serão analisados nesta pesquisa: em *A Casa Assassinada* (1971), Paulo César Saraceni, recorre à obra *A Crônica da Casa Assassinada* (1963), do escritor Lúcio Cardoso, para criar uma teia de relações familiares estremecidas em uma opressiva mansão no interior de Minas Gerais; em *Na Boca do Mundo* (1978), Antônio Pitanga estabelece uma narrativa em que sua perspectiva da estrutura racial do país, e do mal-estar das relações entre elas, são resolvidas por meio de desenlaces amorosos, lembrando a forma como temas sérios foram tratados pelos dramas televisivos de grande circulação.

Além das questões mais imediatas da narrativa, que atravessam o destino dos heróis e compõem o que entendemos aqui como uma imaginação melodramática, os dois filmes analisados estruturam-se por elementos cinematográficos que reiteram a centralidade do

discurso emocional — caminho fundamental para o engajamento espectatorial —, ultrapassando o puro interesse sociológico.

Avaliando esse cenário de aproximação dos cinemanovistas com os códigos de um cinema industrial que apostava no engajamento afetivo como forma de ampliar sua comunicação com o público, Xavier (2003) identifica na década de 1970 a reabertura do melodrama, definido pelo autor como "o gênero dramático de massas por excelência" (Xavier, 2003, p. 39). Em sua análise, contudo, o melodramático dos anos 1970 não corresponde necessariamente à simples recuperação dos modelos clássicos, mas à sua reelaboração em diferentes direções. É nesse contexto que Xavier situa o cinema de Arnaldo Jabor, cujas adaptações de Nelson Rodrigues mobilizam os excessos próprios do melodrama para produzir um distanciamento crítico que tensiona a adesão emocional característica da forma.

O melodrama, eficiente na criação de uma produção contínua na América Latina, em especial no México e na Argentina, sendo o gênero cinematográfico mais amado no continente, não alcançou o mesmo efeito na cinematografia nacional no que se refere à capacidade de formar um *studio system* que sustentasse a continuidade das aventuras industriais do cinema brasileiro. Mas sua potência se confirma nos efeitos que produziu, principalmente na estrutura narrativa formatada da indústria do entretenimento televisivo e no seu alcance expressivo de público. Verificaremos como os elementos do modelo melodramático foram apropriados pelos artesãos do cinema combativo da década de 60, que, na década seguinte, irão, por muitas vezes, reposicionar o gênero, formatado, em sua origem, como a narrativa da adequação à moral oficial.

Assumindo a perspectiva proposta por Peter Brooks (1995), identificaremos aqui o surgimento do melodrama como uma resposta do campo da arte à perda do sagrado resultante das revoluções burguesas do século XVIII, em especial a Revolução Francesa. O universo moral, antes estabelecido imperativamente (pelo rei ou pela Igreja), é deslocado para o terreno da instabilidade, e a noção de verdade e de ética é posta em xeque na sociedade, mas, na disputa política diária, busca-se a repactuação de uma moral a se estabelecer. Nesse sentido, o melodrama, para Peter Brooks (1995), ultrapassa o seu status de gênero e transforma-se em uma imaginação que se confunde com o próprio projeto de modernidade.

Essa imaginação explode como linguagem no teatro popular do século XIX e será profundamente apropriada pelo cinema no século seguinte, com sua capacidade técnica de extrapolar os impactos já obtidos na linguagem teatral. Com enredos grandiosos, estruturados

por meio do confronto de polaridades, utiliza o exagero formal para alcançar o espectador em seu nível mais emocional e, na resposta sentimental, trazer a mobilização necessária a favor de uma "moral oculta", que se articula por meio de seus elementos estéticos.

O estudo sobre a reapropriação do melodrama em um cinema de características diversas do cinema clássico é um campo bastante visitado academicamente. Cito, por exemplo, o trabalho do pesquisador Sampaio (2014), que investiga a capacidade do diretor alemão Rainer Werner Fassbinder de realocar a moral no gênero como um elemento a ser ponderado pelo espectador, e não simplesmente seguido de forma irrefletida; e a tese de Canassa (2018), que analisa a criação, na obra do diretor espanhol Pedro Almodóvar, de um drama feminino — tão caro ao cinema hollywoodiano —, mas que desloca o papel convencional da mulher assumido na perspectiva clássica.

Quando falamos sobre a cinematografia nacional, encontramos trabalhos fundamentais, porém em número reduzido, com amplo espaço aberto para a continuidade da investigação de uma matriz que se estabeleceu, por sua capacidade de engajamento, nos mais variados veículos de comunicação.

Ismail Xavier (2003) inaugura estas observações com os textos reunidos no livro exemplar *O Olhar e a Cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*, que, dentre outras coisas, reflete tanto sobre o percurso do cinema brasileiro para o drama de família no mesmo período aqui estudado, quanto sobre a utilização dos códigos emocionais do melodrama no cinema que tematiza a própria ditadura: a brasileira, caso de *Lúcio Flávio: O Passageiro da Agonia* (1975), de Hector Babenco, e a argentina, com *A História Oficial* (1981), de Luis Puenzo; não coincidentemente, o primeiro filme latino-americano premiado com um Oscar.

Seguindo esse fio, a tese de Guedes (2016), além de apresentar a trajetória do diretor Roberto Farias — o que inclui a direção da Embrafilme e a censura à qual foi submetido o seu filme "Pra Frente Brasil" (1981) —, analisa também como o reposicionamento dos artífices do cinema moderno brasileiro incluiu, em seus filmes, mesmo os mais políticos, características do cinema clássico.

Já a tese de Cid Vasconcelos (2007) apura como, nas entrelinhas da "comunidade imaginada", evocada em uma produção "notadamente melodramática" dos anos do Estado Novo, nos filmes *Aves sem Ninho* (1939), de Raul Roulien; *Argila* (1940), de Humberto Mauro; e *Romance Proibido* (1944), de Adhemar Gonzaga, aparecem questões mais

complexas na relação entre classes, na representação das raças e na abordagem sobre a mulher.

Lima (2012), em sua dissertação de mestrado, percebe como, nos anos 90, o filme *O Que é Isso, Companheiro?*(1997), adequado ao cinema industrial e produzido em um modelo próprio do período, foi responsável por criar uma memória da ditadura pautada na matriz melodramática. Freitas (2015) defende como a apropriação da imaginação melodramática fez o cinema lidar com temas do cotidiano, em especial na sua representação da marginalidade, a partir dos filmes *Pixote: A Lei do Mais Fraco* (1981) e *Linha de Passe* (2008). Segundo o autor, essa avaliação reflete como o cinema brasileiro, ao longo de sua história, se relacionou com os temas da pobreza e da desigualdade social.

O livro de Baltar (2019), continuação do pensamento desenvolvido em sua tese de doutorado, já aparece como um lugar fundamental de reflexão sobre a matriz do excesso e sua relação com o engajamento afetivo do público. Nele, a autora percebe como, em certo documentário brasileiro dos anos 2000, foram tecidas narrativas que estabelecem um pacto de intimidade com o espectador. No imbricamento entre vida privada e vida pública, ressignificam o status adquirido dessas duas categorias no campo do cinema, criando as bases para "uma teia dialógica que se sustenta em especial na força melodramática da comoção ante as exposições públicas dos dramas íntimos das personagens" (Baltar, 2019, p.18).

Seja em obras realizadas diretamente pelos cinemanovistas, seja em obras de novos autores, como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto — filme brasileiro mais visto no cinema até 2010, quando perdeu o posto para *Tropa de Elite 2 - O Inimigo Agora é Outro*, de José Padilha — a preocupação com a vida íntima se fortaleceu de uma forma geral no cinema brasileiro. As formas de articulação desse universo com as preocupações políticas dessa geração nos guiarão a responder ao problema desta pesquisa: Como os egressos do Cinema Novo incorporaram formas clássicas do melodrama em seus filmes dos anos 1970, e que relação essa incorporação estabelece com a questão da comunicação com o público?

O objetivo geral desta dissertação é analisar, a partir dos filmes *A Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni, e *Na Boca do Mundo* (1978), de Antônio Pitanga, como a reapropriação da forma melodramática por cineastas vinculados ao Cinema Novo, na década de 1970, articulou a busca por uma comunicação mais ampla com o público às preocupações políticas herdadas do cinema moderno brasileiro dos anos 1960, através de conflitos familiares, sociais e raciais

Em consonância com essa pretensão central, os objetivos específicos desta pesquisa são: caracterizar o melodrama como um modo de expressão artística popular na modernidade e descrever sua oportuna assimilação pelo cinema; analisar a construção da noção de nacional-popular no Cinema Novo e suas implicações para a representação social; examinar as transformações do projeto estético do Cinema Novo entre as décadas de 1960 e 1970, identificando os deslocamentos que permitiram a incorporação de novas formas narrativas e a busca por uma comunicação mais ampla.

Esta pesquisa não pretende demonstrar, assim, a existência de um único modelo de assimilação do melodrama pelos egressos do Cinema Novo. Ao contrário, parte da hipótese de que essa incorporação assumiu formas distintas conforme os problemas estéticos e políticos enfrentados por cada cineasta. Em Paulo César Saraceni, ela se realiza pela centralidade do drama familiar; em Antônio Pitanga, pelo romance como estrutura de representação da sociedade.

No primeiro capítulo, partindo do conceito de "imaginação melodramática" de Peter Brooks (1995), será caracterizado o melodrama desde sua origem nos teatros populares do século XIX até sua apropriação pelo cinema. Aprofundando a análise de suas representações no cinema americano, nos ancoraremos nos estudos de Williams (1998), Singer (2001), Xavier (2003) e Baltar (2019), para analisar o uso de seus elementos e sua fixação como cinema popular de massas, bem como a forma como esses códigos foram utilizados para lidar narrativamente com os problemas do cotidiano. Em seguida, a partir da caracterização de cinema moderno apresentada por Ismail Xavier (1997), e ancorado nas percepções de Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão (1983) e Ramos (1983), apresentaremos a utilização do conceito de nacional-popular no cinema brasileiro dos anos 60 e como sua relação com a construção de uma visão do popular vinculada ao engajamento político negava a *mise-en-scène* hollywoodiana como modelo possível e procurava refletir a realidade brasileira junto à criação de uma forma nacional de expressão.

No segundo capítulo, refletiremos sobre a cinematografia brasileira da década de 1970 e seu deslocamento em direção a formas narrativas em que o espaço privado se torna o lugar escolhido de elaboração das contradições sociais. Para isso, recuperaremos a reavaliação crítica da obra de Douglas Sirk, sobretudo a partir das formulações de Thomas Elsaesser (1987) e Ismail Xavier (2003) acerca do melodrama doméstico. Esses estudos servirão de base para a análise de *A Casa Assassinada* (1971), de Paulo César Saraceni, percebendo como esse

drama familiar, ao mesmo tempo que dialoga tematicamente com preocupações presentes na filmografia do diretor desde a década anterior, percorre caminhos distintos daqueles predominantes no Cinema Novo. Argumentaremos que a assimilação consciente do melodrama por Saraceni representa uma forma de negociação entre a autoria moderna e uma tradição narrativa de ampla circulação.

No terceiro capítulo, refletiremos sobre o percurso do Cinema Novo ao tratar de questões raciais, observando a presença recorrente de Antônio Pitanga, buscando compreender, a partir das percepções de Bernardet (1967), Stam (2008), Avellar (2001) e Xavier (2007), de que maneira a presença de seu corpo e de seus personagens contribuiu para redefinir as formas de representação do popular no cinema brasileiro. Em seguida, analisaremos *Na Boca do Mundo* (1978), sua estreia na direção, demonstrando como parte dessas preocupações é reelaborada por meio de uma narrativa melodramática.

Tendo como horizonte metodológico o modelo proposto por Pierre Sorlin (1985), conduziremos as análises em diálogo com a produção dos cineastas oriundos do Cinema Novo na década de 1970. Desse modo, buscaremos compreender os filmes analisados em relação à trajetória de seus realizadores, ao modelo de produção cinematográfica consolidado durante o regime militar e às transformações que esse contexto impôs às formas de representação do popular. Partimos, assim, do pressuposto defendido por Sorlin de que "para um historiador, a análise fílmica só é interessante na medida em que, partindo de um dado isolável, amplia sua perspectiva para incluir séries de filmes, o meio cinematográfico, toda a fração intelectual, o grupo dominante etc." (SORLIN, 1985, p. 129).

Nesse percurso, partiremos das recorrências identificadas no interior dos filmes — através de repetições, alusões, insistências da imagem e efeitos de construção —, observando de que maneira esses elementos permitem reconhecer aquilo que Sorlin denomina "pontos de fixação". Sua identificação, quando relacionada a uma série de filmes, pode orientar a investigação de questões particularmente significativas de determinado momento histórico. Essa perspectiva não implica, contudo, a aplicação de uma grade fixa aos dois filmes, mas a adequação dos instrumentos de análise aos problemas colocados por cada obra.

O percurso metodológico parte, portanto, do próprio filme. Na perspectiva de Sorlin, a análise da construção interna da obra constitui uma etapa inicial da investigação histórica: é a partir da observação de sua organização que se podem identificar relações, recorrências e formas de estruturação capazes de orientar a investigação sobre as séries cinematográficas e

históricas às quais ela se vincula. Não se trata, assim, de aplicar previamente uma grade interpretativa aos filmes para confirmar relações históricas já estabelecidas, mas de partir dos elementos que a própria construção fílmica torna legíveis e, a partir deles, ampliar progressivamente o campo da análise. Nesse sentido, o movimento da pesquisa vai do interior dos filmes em direção às séries nas quais eles se inserem.

Assim, serão observados, de acordo com as particularidades de cada filme, as posições ocupadas pelos personagens e as relações estabelecidas entre eles, a *mise-en-scène*, a trilha sonora e os motivos visuais e narrativos. Sem a pretensão de realizar uma decupagem exaustiva, selecionaremos sequências nas quais essas recorrências e relações se tornem particularmente legíveis para os problemas investigados. Interessa-nos, sobretudo, compreender de que maneira esses elementos constituem sistemas relacionais, organizando posições, aproximações, oposições e dependências no interior da ficção. Essa atenção às relações corresponde à proposição de Sorlin de investigar as regras de funcionamento dos grupos representados e os sistemas de relações constituídos pelo filme.

A partir desses dados internos, a análise será ampliada em direção às séries nas quais cada obra se insere. Em *A Casa Assassinada*, as recorrências serão confrontadas sobretudo com a filmografia anterior de Paulo César Saraceni e com as transformações do Cinema Novo na década de 1970; em *Na Boca do Mundo*, com a trajetória de Antônio Pitanga como ator no Cinema Novo, com as formas de representação racial que atravessam esse percurso e com sua experiência na televisão brasileira. Essa ampliação não pretende tomar os filmes como reflexos imediatos de seu contexto, mas compreender como elementos disponíveis em determinada conjuntura são selecionados e reorganizados pela representação cinematográfica. Da mesma forma, as referências à comunicação com o público dizem respeito às estratégias de legibilidade e mobilização afetiva construídas pelos filmes, e não à comprovação empírica de sua recepção.

1 O MELODRAMA

Brooks (1995) destaca na modernidade um modo de imaginação, que não se resume na representação de elementos meramente estéticos e artísticos, mas que se estende na percepção do mundo nas suas dimensões psicológicas e sociais, e que se funde com o próprio projeto de modernidade inaugurado no final do século XVIII. Para relacionar a forma dos romances do século XIX, de autores como Balzac, Henry James e Dostoiévski, com os teatros populares que se formaram a partir de 1800, Brooks aplica a noção do que ele define como "imaginação melodramática" à composição das obras desses autores, não categorizadas com o rótulo de melodramas pela historiografia literária. Nesse caminho, encontra a potência dessa linguagem na capacidade de construir, sob modos de excessos, um sistema, cujo desvelamento, por vias emocionais, se dará em um encontro com o que Brooks chamará de "oculto moral":

> O oculto moral não é um sistema metafísico; é o depósito dos remanescentes fragmentários e dessacralizados do mito sagrado. Merece comparação com o inconsciente, pois é uma esfera do ser onde nossos mais básicos desejos e interdições estão, um reino que na existência cotidiana parece fechado para nós, mas ao qual devemos ascender uma vez que é o reino de significado e do valor. O modo melodramático existe em grande extensão para localizar e acomodar o oculto moral.(Brooks, 1995, p. 5)

O "mito sagrado" fragmentado citado por Brooks (1995), seria a perda da verdade universalizada, cuja determinação partiria de lugares preestabelecidos, e que se deu a partir das Revoluções do séc. XVIII. A perda do referencial totalizante coloca as perspectivas morais no âmbito social em terreno instável, e na arte se buscará repactuar uma moral que se tornará reconhecível sobretudo a partir dos seus efeitos dramáticos. Gledhill (1991) acrescenta que na perda do poder da aristocracia para a burguesia no século XVIII, se formulou uma hegemonia cultural em favor do drama das pessoas comuns, e no teatro, foram encontradas as "formas estéticas e institucionais" para o desenvolvimento do melodrama.

"Melodrama" possui um sentido, original, de um drama acompanhado de música. A primeira utilização do termo vem de Rousseau, ainda no séc. XVIII, justamente para ressaltar a separação que fazia em sua peça Pigmalião entre a palavra e a música, onde a frase falada é antecedida e preparada pela frase cantada, diferenciando-se assim da ópera italiana. Acompanhando a sua origem musical, o melodrama propõe a simplificação formal e um apelo direto aos sentimentos e a sua compreensão. Para Ismail Xavier (2003), o melodrama tem sido

desde o teatro (século XIX), o cinema (séc. XX) e a TV (desde 1950), a mais contundente manifestação na busca pela expressividade de valores morais, ou psicológicos, a trazer a "verdade" à superfície, por seu conjunto de elementos facilitadores e pedagógicos (Xavier, 1995, p.16).

Parte do que se formou enquanto modelo canônico da estrutura narrativa melodramática, já se processava na tragédia classicista, em especial no que se refere às relações pautadas em intrigas efetivadas dentro da estrutura familiar. Porém, como fruto da própria mudança de contexto pós-Revolução, como observou Oliveira Jr (2012), retirava-se o protagonismo dos palácios reais como elemento espacial dessas histórias, e o Estado como instância de poder regulador, e deslocava o protagonismo para a esfera da burguesia, no ambiente doméstico familiar, e condensava-se os valores burgueses como elementos norteadores dos valores da comunidade:

> "Se as tramas antes giravam em torno de reis, príncipes e outros membros da nobreza palaciana, agora elas se concentram em personagens que pertencem à mesma classe e ao mesmo universo da plateia que frequenta o teatro, gerando um processo de identificação sentimental que Diderot considera crucial para o papel moral do drama (o ensinamento da virtude)" (Oliveira Jr., 2012, p. 49)

Ismail Xavier (2003) também se detém a pontuar a diferença que separava a tragédia clássica do melodrama, dando ênfase aos seus aspectos contextuais que, agora se efetuando em uma cultura de mercado e laica, aproximava os dramas do palco aos dramas da plateia. Para o autor, a vocação do melodrama aos assuntos relacionados aos dramas familiares, que já se verificava como característica da tragédia clássica, se difere pois não necessita de um referencial no âmbito público para obter significância no âmbito privado. Assim, o drama materno, por exemplo, adquire valor sentimental pela sua capacidade de associação imediata aos dramas de cada indivíduo, e não mais por que, materializado em um membro da ordem pública, nutre-se de dignidade suficiente capaz de representar o drama de toda uma sociedade, como na tragédia:

> "Como bem explicou Diderot, o que interessa no lamento de Clitemnestra, ao perder Ifigênia, não é sua condição de rainha, mas sua condição individual de mãe portadora de uma dor que seria igualmente digna numa camponesa. Ou seja, a substância do drama pessoal pode ser semelhante: tensões entre lei e desejo, questões de identidade, falsos parentescos. Mas é preciso considerar as diferenças, no contexto social e na envergadura dos heróis, que separam melodrama e tragédia" (Xavier, 2003, p. 92).

Tanto Oliveira (2012) quanto Xavier (2003), ao explicarem essa passagem da tragédia ao melodrama, recorrem a Diderot para evidenciar no melodrama o que o filósofo já defendia

no que ele apresentava como teoria renovadora do teatro, o “drama sério burguês” do séc. XVIII. O filósofo francês, além de ser partidário de que uma mudança se estabelecesse no teatro, abrindo espaço ao reduto familiar burguês como centro de guarda dos valores morais da sociedade e de resolução de conflitos, em oposição ao espaço público corrompido, Diderot ansiava por um teatro que emulasse no palco as aparências do mundo. Para isso, criticava o excesso de valor destinado à palavra na tragédia clássica, que se ancorava na necessidade da força poética do texto, “queria um método de ‘dar a ver’ as situações, os gestos, as emoções” (Xavier, p. 39).

A minimização da palavra que pregava Diderot, viria acompanhada de uma encenação no palco que retratasse de maneira mais eficaz o que se passa na vida cotidiana: por gestos mais expressivos, e uma elevação do impulso sentimental dos atores; que fosse construído um universo que se destacasse do universo da plateia, e que ignorasse o seu olhar. Para o filósofo da ilustração, o teatro possuía uma função pedagogizante, e deveria utilizar toda a sua capacidade pictórica para estimular um tratado moral na comunidade (Xavier, 2004, p. 67). Brooks (1995) reconhece em Diderot as sementes que irá fundamentar o melodrama na sua capacidade de, na expressividade dramática pautada no mais próximo ao real, tornar a vida cotidiana, o “drama familiar”, atraentes, e expor os riscos verdadeiros na sociedade:

> “Isso não deve ser lido como uma recomendação de "realismo" naturalista. Pelo contrário, Diderot quer explorar o drama e a excitação que podem ser descobertos no real, para intensificar, em gestos dramáticos, as crises morais e as peripécias da vida. O drama é caracterizado por sua forma específica do sublime…” (Brooks, 1995, p. 13).

Nos teatros populares do século XVIII, na França e na Inglaterra, em uma tentativa de controlar o público emergente dos teatros alternativos não ligados à tradição aristocrática, foram executadas diretrizes restritivas das possibilidades dramáticas desses lugares, destacando-se a proibição do uso da palavra. Restava aos chamados “teatros ilegítimos” extrapolar o uso de outros elementos que representassem a situação dramatizada, e o caminho era a utilização máxima da noção de espetáculo, com o uso de animais, acrobacias, palhaçadas e, em especial, canções e músicas de acompanhamento. Brooks (1995) vê, na proibição da palavra, a ascensão do melodrama no século XIX, uma linguagem formada para, por meio de gestos espetaculares, fornecer o componente emocional que não pode ser dito em palavras.

Conforme atesta Gledhill (1991), essa proibição “levou a produções cada vez mais sofisticadas, com figurinos elaborados e variados, cenários exóticos, encenações espetaculares

e efeitos especiais" (Gledhill, 1991, p. 17). Singer (2001) encontra nesses espetáculos o desenvolvimento dos elementos que serão caros ao cinema mudo, como a utilização de contos populares ou eventos atuais que contassem com o conhecimento prévio do telespectador, e a utilização de placas e faixas, precursores dos intertítulos, que explicavam parte da narrativa, ainda que, pelo caráter profundamente popular desses espetáculos, parte dos espectadores fossem analfabetos.

Quando ao final da Revolução Francesa se restitui o direito a palavra nos espetáculos populares, podendo-se estruturar todos os elementos cenográficos ao diálogo, mais do que permitir se cumprir o que Diderot ansiava no drama sério burguês como aparência do real, o melodrama vai se estabelecer no teatro como a junção de toda a carga da grandiloquência do espetáculo herdado da proibição da palavra. O melodrama, define Xavier (2003), será fundamentado na ação, na aptidão de criar efeitos de ilusão, e também de transformar os sentimentos em "gestos largos, sentimentalismo, a composição de tableaux - que não satisfariam Diderot que se incomodava com a "teatralidade" quando exibicionista" (Xavier, 2003, p. 64).

Guilbert de Pixerécourt, conhecido como definidor do gênero, escreverá cerca de 120 peças, a maioria delas melodramáticas, e será identificado por Brooks (1995) como o maior responsável por estabelecer e codificar os elementos do melodrama, sendo o autor mais aclamado da primeira parte do século XIX. Martín-Barbero (2009), ao comentar sobre o protagonismo do gesto frente a economia da palavra que se dava nos espetáculos populares, e de como o melodrama nasceu apoiando toda a sua dramaticidade na complexificação da encenação e no estímulo a um tipo de interpretação, aponta que "Pixerecourt, que escrevia uma peça em apenas quinze ou vinte dias, precisava de dois ou três meses para sua encenação" (Martín-Barbero, 2009, p. 160). Para Xavier (2003), Pixerécourt e seus seguidores, foram enfáticos na vocação moralizante do melodrama, assumindo a função de conjugar os valores morais de uma época de Revoluções (Francesa e Industrial) para superar a crise de valores posta por estes acontecimentos.

E é natural pensar que os valores assumidos como os valores da comunidade pós-Revolucionária fossem parte dos valores produzidos pelo próprio processo revolucionário. O melodrama também codificará o imaginário desse período em seus termos, como aponta Martín-Barbero (2009), ao analisar a capacidade do melodrama em sintetizar o contexto em um grande espetáculo popular:

> “As paixões políticas despertadas e as terríveis cenas vividas durante a Revolução exaltaram a imaginação e exacerbaram a sensibilidade de certas massas populares que afinal podem se permitir encenar suas emoções. E para que estas possam desenvolver-se o cenário se encherá de cárceres, de conspirações e justiçamentos, de desgraças imensas sofridas por inocentes vítimas e de traidores que no final pagarão caro por suas traições. Não é por acaso esta a moralidade da Revolução? "Antes de ser um meio de propaganda, o melodrama será o espelho de uma consciência coletiva” (Martín-Barbero, 2009, p. 158)

Além de comunicar uma moral, o melodrama surge, para Martín-Barbero (2009), como mediador de grandes paixões. E com isso naturalmente se opunha estruturalmente a contenção que se formava na cultura burguesa nascente, que retinha os arroubos emocionais ao ambiente privado. Singer (2001) observa que o surgimento do melodrama ainda que tenha se estabelecido como a emergência da cultura burguesa contra os resquícios do feudalismo, ela não o reconhecia pelos seus modos vulgarmente populares. Para o autor: “O melodrama era uma expressão cultural da ideologia populista da democracia liberal, mesmo que os defensores burgueses dessa ideologia não tivessem sensibilidades para estéticas populistas” (Singer, 2001, p. 132).

O melodrama foi capaz de se aliar a uma memória da cultura popular, cuja exacerbação do gesto já fazia parte do seu arcabouço, e interpretou do seu jeito, no século XIX, as questões que irrompiam na sociedade em uma nova fase do capitalismo, e assumia nas suas narrativas questões que contemplavam o mal-estar das classes populares: pobreza, desemprego, perda de imóveis, empréstimo de dinheiro. Questões, lembremos, que se amplificavam com a perda da imediatez da resolução de questões derivadas da simplicidade da fé ou da proteção patriarcal aristocrática. Com essa aproximação de memória coletiva e espetáculo visual, que já era também memória, Martín-Barbero (2009) vai encontrar o elo que particularmente nos interessa nessa pesquisa, que é “situar o melodrama no vértice mesmo do processo que leva do popular ao massivo” (Martín-Barbero, 2009, p. 159).

Além da identificação temática, que se processava de maneira reconhecível também na forma, já que nos palcos se verificava o modo de encenação das ruas, das praças, como as pantomimas que ridicularizavam a vida social e a nobreza, conforme Baltar, o produto mais destacável do modo excessivo da narrativa melodramática é justamente o engajamento produzido, fundamental para se tornar uma linguagem de massas. Estar localizada na matriz de excesso ligou o melodrama as principais narrativas populares ao longo do tempo, dos espetáculos de feira ao folhetim. Para que se consiga a mobilização sentimental necessária é preciso que haja um estado de suspensão da realidade, que se acredite fielmente no que se

passa na narrativa. Esse é o movimento do engajamento, e o cinema narrativo clássico, como observa Mulvey (2008), operará ao máximo na tentativa de representação como repetição da percepção do espectador, em uma tática ilusionista que consiste em, ao negar o olhar da câmera, criar um mundo convincente que simule o olhar do sujeito.

1.1 Melodrama: o drama de Hollywood

Já se encontrava no teatro a separação da "quarta parede", lugar em que se construía a cena, do universo da plateia. Mas o que Xavier (2003) chama de "geometria do olhar", vai encontrar no cinema uma maior capacidade de composição do drama como universo independente de onde parte esse olhar: "condição para que a cena se dê como uma imagem do mundo que, delimitada e emoldurada, não apenas dele se destaca mas, em potência, o representa" (Xavier, 2003, p. 17). Os elementos de aprofundamento dessa separação, como o que proíbe o ator de olhar para a câmera, formarão o que se entende como linguagem clássica do cinema.

Oroz (1992) adiciona que a criação de uma sintaxe imperceptível dando a sensação que tudo acontece naturalmente foi a grande contribuição de Hollywood e o caminho pelo qual seguiria a estruturação da linguagem clássica cinematográfica. Mas essa linguagem será construída com todo aparato de truques que foi desenvolvida nas formas anteriores do melodrama, e muitas destas características se manterão por algum tempo no primeiro cinema, por vezes, chocando-se com essa naturalidade. Lembra Martín-Barbero (2009), foi Méliès, um artista de barraca de feira, quem transforma o aparato técnico em dispositivo cinematográfico. E o melodrama, para Williams (1998), se fundamentará como "modalidade fundamental do cinema popular americano" e será a "base do filme clássico de Hollywood" (Williams, 1998, p. 42).

Gledhill (1991) aponta, no entanto, que foi a associação com o melodrama, linguagem do popular de vocação massiva, que fez o cinema ser relegado como objeto sério de estudo. Mesmo na década de 60, quando a crítica revisitou cinematografias em busca de aspectos do moderno em Hollywood, as extravagâncias de *mise-en-scène* próprias do melodrama hollywoodiano foram lidas como visão autoral, e filmes populares foram descritos como exemplos de uma perspectiva realista-humanista por dentro da indústria. Segundo a autora, mesmo o estudo dos gêneros cinematográficos da década de 60 fez pouco para recuperar a

reputação do melodrama, por uma postura defensiva, e também por preferência por gêneros com iconografias mais identificáveis à primeira vista.

Williams (1991) observa que talvez o grande trunfo da análise do melodrama realizada por Brooks (1995) foi justamente a sua ignorância em relação à crítica cinematográfica, que insistia em ver ainda o melodrama como um modelo anacrônico a ser superado ou subvertido, enquanto Brooks (1995) encaminha uma leitura séria do melodrama como uma forma essencialmente moderna; apesar de não modernista, lembra a autora. Pesava também contra o melodrama a sua associação com um público de massas e, em grande parte, feminino, em uma hierarquia cultural que identificava o gosto das mulheres e das classes populares a formas de entretenimento menos sofisticadas.

Em contraponto ao desinteresse acadêmico, a influência internacional exercida por Hollywood no séc. XX e sua capacidade de ser massivo, provocou o enlace definitivo do melodrama com toda a cultura popular ocidental, "para fundar tanto culturas cinematográficas internacionais e nacionais quanto culturas televisivas locais" (Gledhill, 1991, p. 1). A autora entende que Hollywood quem moldou as tradições teatrais europeias na nova linguagem, as devolvendo no séc. XX ao resto do mundo, transformadas nas suas próprias questões nacionais e nas questões de classe.

Nos primeiros anos do cinema, a produção foi marcada pelo "cinema de atrações", amontoado de gêneros experimentados pelo primeiro cinema, o que incluía filmes de viagem, comédias de correria, mas sem um aprofundamento na mensagem ou na criação de narrativas que desempenhassem uma função moralizante. Conforme pontua Sklar (1975), como quase todo mundo era recém-chegado na indústria cinematográfica, esses primeiros realizadores tomaram para si a alcunha de inovadores, que tornaram os filmes cinematográficos em arte, e seriam eles que fariam o primeiro percurso em direção ao drama, indo além dos filmes mágicos ou de perseguição. Para o autor, o impulso a caminho do drama foi tão forte, que abriu cada vez mais as portas para profissionais com experiência no teatro, o que significava, por outro lado, a diluição do conhecimento cinematográfico e o risco de os filmes virarem "meros registros de desempenhos teatrais" (Sklar, 1975, p. 67).

Os primeiros melodramas cinematográficos buscavam emular o ilusionismo produzido no teatro, carregando de efeitos na busca de cenas espetaculares, mas eram breves demais para constituir histórias relevantes. Singer (2001) percebe que os filmes da primeira década do século XX até alcançam monumentos arraigados do melodrama clássico, como a

história inicialmente casual que toma proporções dramáticas maiores no seu desenrolar, ou a própria estrutura baseada no escopo do herói, vilão e mocinha, mas a brutalidade das ações nas narrativas era sobreposta ao conto moral.

Quando o drama sério alcança hegemonia no cinema, é, para Xavier (2003), Griffith quem vai traduzir como nenhum outro a precisão do melodrama cinematográfico. Griffith, logo de início entendeu a sua função de moralista, reagrupando a moral em um novo momento de reconfigurações na sociedade, agora em especial na sua dimensão técnica. Essa precisão de Griffith de reconstruir uma moral, foi sobretudo de inestimável valia na busca do cinema melodramático para constituir legitimidade na cultura burguesa, a qual ele representava, conquistando um público mais respeitável socialmente, visto que a origem popular do cinema o expunha até mesmo à censura religiosa e policial. Sklar (1975) observa que no tema, na forma e no preço, Griffith buscava nos seus filmes o interesse da elite norte-americana, dos líderes da comunidade e dos modeladores da opinião pública, para "dizer-lhes alguma coisa a respeito da sua própria cultura, assim como da força épica e da grandeza da expressão cinematográfica" (Sklar, 1975, p. 76).

Griffith carregava a mão em verdadeiros manifestos morais, Xavier (2003) lembra que já no seu trabalho inicial *A Drunkard's Reformation* (1909), cria uma situação em que o protagonista, bêbado e violento na família, ao perceber em uma cena de teatro as suas próprias ações, muda de atitude. O jogo de cena realizado por Griffith leva ao limite o propósito pedagogizante da narrativa, ao igualar em perspectiva o olhar do espectador ao olhar do pai de família violento que, na cena, é também espectador: "o senso griffithiano da arte reduzia o problema da catarse a tal efeito mecânico de iluminação imediata pela contemplação do exemplo" (Xavier, 2003, p. 69).

Essa postura moralista de Griffith percorrerá toda a sua carreira. Mas Thomas Elsaesser (1991) chama a atenção para que, o diretor, ainda que não tenha realizado filmes necessariamente subversivos, realizou filmes como *Intolerância* (1917) e *Lírio Partido* (1919), que, além do efeito moralizante, são socialmente comprometidos. Em *Intolerância*, utiliza-se da montagem paralela, técnica eminentemente cinematográfica, para demonstrar o caminho e o resultado da intolerância em quatro momentos diferentes da história: na Babilônia; na França, durante o massacre da noite de São Bartolomeu; na Judéia, na época da crucificação de Cristo; e nos Estados Unidos na época em que o filme foi realizado, interligando as histórias pela dramatização de um poema de Walt Whitman. E em *Lírio*

Partido, resposta direta às acusações de racismo ao seu filme *O Nascimento de Uma Nação* (1915), retrata o amor entre uma jovem abandonada com um chinês de bom coração que viaja o mundo pregando a filosofia oriental, e que jamais tenta explorar a moça abandonada.

Em *O Nascimento de uma Nação*, valorizava a formação da Ku Klux Klan como uma organização protetora de um Sul que sofria o caos da reconstrução. Ainda que moralmente condenável, o filme de Griffith apontava como estruturar toda uma ideologia em um enredo melodramático. Tanto nos casos de *Intolerância* e *Lírio Partido*, quanto no exemplo de *O Nascimento de Uma Nação*, é demonstrada toda maestria do diretor em transformar diversos conflitos sociais em momentos dramáticos que unia os limites técnicos da linguagem cinematográfica a uma eficaz direção de atores.

Sklar (1975) observa que Griffith, ao desacelerar os movimentos dos atores, por volta de 1912, criava um estilo de representação mais intenso, ainda que mais calmo, mais adequado a uma câmera próxima, que significava uma figura maior na tela. Griffith, ex-autor e ex-ator teatral de modesto sucesso, no cinema, estabelecia um estilo de controle e repressão em seus atores, que muito se diferenciava, tanto da expressividade dominante nos palcos, quanto do exagero dos primeiros filmes. Xavier (2005) define que o exemplo de Griffith traduz que o desenvolvimento da decupagem clássica se deu na tentativa de se trazer ao cinema um modelo já consagrado na direção teatral, ainda que, tentando realizar uma espécie de teatro filmado, Griffith tenha se tornado um dos grandes arquitetos do específico fílmico.

A exploração da linguagem visual no cinema realizada por Griffith estabelece os caminhos de superação do melodrama vitoriano do século XIX, ressignificando algumas estruturas que tensionavam o status do cinema como mídia naturalista, e posicionando a evolução do cinema no séc. XX em um entrelaçamento entre melodrama e realismo. No uso do close-up, por exemplo, Griffith demonstrava como a exteriorização sentimental do personagem não dependia necessariamente da grandeza dos gestos; na intimidade da fotografia, adquiria elementos de leitura singela da subjetividade. A perda do volume do excesso nos gestos, provocada pelo uso do close-up, era restituída pela carga de emoção que enriquecia o enredo melodramático. Conseguia-se, ao focar no olhar — do personagem e do espectador, observa Xavier (2003) —, revelar toda uma intenção oculta que passava desapercebida pelo interlocutor, num pequeno gesto desvendado que traía um sentimento, e a posse da verdade era antecipada ao público com extrema força dramática. Para Sklar (1975), à diferença dos seus predecessores, Griffith entendeu que “cada nova técnica não era apenas

um truque para chamar a atenção, mas um sinal, um modo especial de comunicação, um elo na cadeia do discurso cinematográfico (Sklar, 1975, p. 70).

Escolhendo o ambiente familiar como espécie de resíduo do sagrado, onde se restitui a moralidade estilhaçada no ambiente público, assim como no teatro, e nas bases propostas por Diderot, Griffith transforma grandes questões da sociedade em dramas privados. Também, praticamente define o local onde se dará a resolução dramática das narrativas hollywoodianas pautadas pelos modelos melodramáticos, em especial até os anos 50, quando, na emergência dos sensos da psicanálise, o ambiente familiar se tornará, com certa regularidade, a origem do mal que se abate sobre o indivíduo.

Diferentemente da experiência teatral europeia, os Estados Unidos não possuíam sequer uma raiz verdadeiramente aristocrática, e o horizonte moral já era o produzido pela burguesia. E, para se tornar americano, o melodrama assume o lar burguês como polo de restituição desse sagrado nas narrativas, enquanto os maus modos pequeno-burgueses, dimensionados pela força do capitalismo emergente da Revolução Industrial — que nos EUA ocorreu cem anos após a europeia — desafiam essa virtude no ambiente público.

Se a ascensão da burguesia inaugurava uma fase do capitalismo que retirava todos os vínculos paternais que estruturava o regime aristocrático, e não punha nenhum outro no lugar, tornando o mundo um conglomerado de interesses individuais - um mundo onde todos competem contra todos - a família restituía o mínimo de coesão entre os indivíduos.

Rousseau, cuja teoria social do estatuto da família ressoou na teoria do drama sério burguês de Diderot e no melodrama teatral popular do séc. XIX, foi bastante lido na América do século XX. O filósofo, que, como visto anteriormente, inaugurou o uso da expressão melodrama, e como afirma E. Ann Kaplan (1991) - ao analisar o maternal no melodrama e os filmes femininos dos anos 10 aos anos 40 - traz ao discurso cultural a separação do trabalho necessária ao desenvolvimento do capitalismo moderno e define o ambiente público como masculino e o ambiente privado como lugar da mulher. Nos EUA, além da facilidade de absorção do discurso pela relação já solidificada nas narrativas que tratavam piedade, virtude e sofrimento passivo como atributos femininos, o discurso de Rousseau, conforme a autora, é preenchido com uma certa noção política de controle social, enquanto, na sociedade pós-Revolução Industrial, institucionalizava-se o papel da “mãe protetora”.

Como observa Ismail Xavier (2003, p. 93), “o melodrama tem sido o produto por excelência de cenários de vitimização”. E o melodrama cinematográfico encontrou na mulher

a vítima perfeita para a estruturação de suas narrativas. Enquanto sua debilidade inspira cuidados, o que abre espaço para a ação do herói em diversos títulos, ela carrega a virtude, que é a sua força, e os elementos de repulsa ao mal, geralmente o terreno dos valores ultrapassados.

Quando o cinema estadunidense torna-se sonoro, o drama maternal será particularmente exemplar nessa perspectiva. *Stella Dallas* (1937), de King Vidor, regravação do filme de Henry King, de 1925, é citado por Christian Viviani (1991) como representativo ao tratar do mal-estar que se abatia na designação dos papéis sociais preestabelecidos, e o melodrama maternal, de alguma forma, respondia às novas necessidades dos anos 30: "Se as estruturas dramáticas eram eficientes como modelos, era imperativo preenchê-las com heroínas mais estimulantes e combativas, um tipo já implícito como o ideal do New Deal" (Viviani, 1991, p. 89).

Stella, mulher de família operária, casa-se com um executivo industrial, mas se vê inadequada ao papel desejado pelo marido, pois, obedecê-lo, significaria a sua castração ao ambiente público e aos desejos mais simples. Stella convive com a consequência do divórcio, mas sacrifica a sua felicidade, quando percebe que a sua liberdade é responsável pelos impactos sociais na sua filha, em especial, a possibilidade também de um bom casamento. Se por um lado o filme parecia estar de acordo com os antigos códigos morais devido a punição sofrida pela mãe inadequada, o que escapava na trama era a luta de uma personagem de bom coração que, pela felicidade da filha, sacrifica a proximidade das duas, pois sua companhia "vulgar" não se encaixava no mundo refinado do ex-marido que sua filha adentrava.

Por se pautar no que se apresenta na superfície, o melodrama legitima a autenticidade em detrimento à hipocrisia. *Stella Dallas* ilustra a capacidade de adaptação do melodrama ao contexto, sobretudo ao movimento ideológico da hora que deseja legitimar, usando para isso os seus signos narrativos, pautados no reconhecimento emocional imediato do certo e do errado, ou, em nível metafísico, do bem e do mal. Para Xavier (2003):

> "Isto se faz possível porque a premissa do gênero é a de que o ser autêntico é transparente, se expõe por inteiro, sem zonas de sombra; o ser hipócrita é turvo, se cobre de máscaras, exibe sua duplicidade. Em termos retóricos, isto significa que é essencial, na composição do drama, colocar os autênticos do nosso lado e os hipócritas do lado oposto, regra geral posta em prática nas várias faixas do espectro ideológico, pois todos no melodrama procuram identificar os seus valores sociais com a celebração da espontaneidade e o ataque à dissimulação. A virtude de caráter de um personagem sanciona a sua posição política, a hipocrisia o desautoriza. E a hipótese da legibilidade do que se dá ao olhar garante a nossa percepção da diferença entre uma coisa e outra." (Xavier, 2003, p. 94)

Peter Brooks (1995) destaca que todos os meios expressivos do melodrama atuam na composição dos seus signos para o reconhecimento da virtude, o que justifica a utilização de um vocabulário claro, simples e moral. Por outro lado, o autor lembra que o que o melodrama clássico propõe como resolução estava na conta da justiça poética. Se por um lado o sujeito estava a toda sorte de vicissitudes ocasionada pelo capitalismo moderno, havia uma providência, quase religiosa, que ainda reinava. Singer (2001) acrescenta que "O melodrama conferiu uma simplicidade ética e legibilidade que tornou o mundo mais seguro, se não social ou economicamente, pelo menos psicologicamente" (Singer, 2001, p. 137). E assim como no caso de Stella Dallas, o melodrama cinematográfico também foi o lugar de articulação da virtude como característica dos menos favorecidos na luta contra a avaria e os julgamentos burgueses, uma crítica direta aos modos estimulados pelo próprio capitalismo.

Na sua análise de *Stella Dallas*, Linda Williams (1998, p. 49) observa que ainda que todo melodrama americano estruture narrativas que são geradas "dentro de discursos e ideologias patriarcais, ocidentais e capitalistas dominantes", é importante considerar que esses "discursos e ideologias são frequentemente contraditórios e em constante mudança". Para Williams (1998), o lugar de diferença do melodrama para o realismo, é que o primeiro é feito para forçar o status quo a produzir legibilidade moral até onde seja ideologicamente permitido. Como distingue Elsaesser (1991), o reconhecimento público que os vencedores não são necessariamente os merecedores, não fazia o melodrama propor ações que modificassem o status quo, senão estimular que a resolução se dava nos lugares mais emocionais e, quase sempre, privados. Isso também implicou, para Elsaesser (1991), que a persistência no modelo melodramático na cultura popular, produziu formas de entretenimento cada vez mais escapistas. Em uma leitura mais prática dos interesses envolvidos em Hollywood, lembra Sklar (1978), que por mais desprezados que fossem pelos defensores da cultura moral da classe média, o cinema americano era realizado por homens profundamente comprometidos com os valores e ambições capitalistas, e qualquer opção que abrissem, evitaria desviar-se do modelo econômico e social estabelecido.

O melodrama se fundamentou e se apoiou nos problemas da realidade contemporânea do cotidiano, mas vai ser parcialmente rejeitado enquanto modelo narrativo pela geração cinematográfica que ganhará força no mundo nos anos 1950, e tê-lo como referência de um cinema crítico não servia aos propósitos em voga do cinema de autor, onde ser político

significava também rejeitar a *mise-en-scène* hollywoodiana. Esse tema desenvolveremos no tópico seguinte. Quanto aos estudos acadêmicos, apenas na década de 1970, observa Williams (1998), houve uma reavaliação do melodrama e uma valorização justamente dos seus pontos fracos na busca por legitimidade: o excesso formal, responsável pela acusação de manipulação emocional, e sua associação como filme feminino.

Para Gledhill (2001), mais representativa foi a reavaliação neomarxista do cinema de Douglas Sirk, apoiada na percepção da ironia do diretor ao utilizar o excesso como ferramenta crítica paródica aos valores burgueses da América de Eisenhower. Essa reavaliação vai ressoar na produção cinematográfica nos anos 1970 em diversos países, com diretores que comporão narrativas a partir de material melodramático, reposicionando, ou não, a aproximação com a ilusão que propunha o gênero na sua forma clássica. A reavaliação de Sirk e o impacto no cinema dos anos 1970, abordaremos no 2º capítulo desta pesquisa, onde iniciaremos a verificar como a imaginação melodramática foi utilizada pelo cinema brasileiro setentista como uma das estratégias na concepção de narrativas que provocassem um maior engajamento no público.

1.2 O Nacional-popular e o Cinema Novo

Silvia Oroz (1992), destacando a rejeição ao melodrama que foi efetuado pela geração cinematográfica dos anos 50, pontua que ao classificarem o gênero como produto alienante, foi negligenciada a sua própria dialética desenvolvida e sua relação com o público. Desconsiderava-se também, sobretudo, que o melodrama era um produto legítimo produzido pela ascensão da cultura de massas. Vista em bloco, a pedagogia melodramática, pautada na composição dos seus elementos para o reconhecimento imediato dos polos morais, não servia aos propósitos de um cinema que via a qualidade dos filmes vinculada a sua autoria. Segundo a autora, qualquer manifestação cinematográfica que excluísse o autor, não servia.

Na América Latina dos anos 60, para Oroz (1992) – cujo objeto é a produção melodramática dos anos 40 e 50 no continente, em especial no México e na Argentina - a necessidade maior agora era posicionar o cinema junto a outras manifestações de características antiimperialistas e demonstrar a sua importância político-cultural. Formado a partir da negação da linguagem clássica do cinema, – em que o melodrama, como visto, concebeu parte do seu vocabulário – o impulso inicial rejeitava o desenvolvimento industrial

do cinema, ignorando, por outro lado, a sua capacidade de atender a interesses nacionais.

No Brasil, a negação do desenvolvimento industrial tinha como horizonte a experiência da Vera Cruz. A Companhia Cinematográfica Vera Cruz havia tentado através da importação estrangeira de técnicos especializados e a parceria para distribuição com estúdios americanos, constituir uma nova Hollywood no país. Conforme (Bernardet; Galvão, 1983), a falência da Vera Cruz foi vista a partir de dois polos principais: de uma lado, provava-se o quanto as distribuidoras estrangeiras prejudicava o cinema nacional; por outro, a mera tentativa de reproduzir as fórmulas hollywoodianas geravam filmes sem o apelo nacional necessário e, por isso, não se comunicavam com o público.

Conforme Bernardet e Galvão (1983), isso não era necessariamente verdade, visto que diversos títulos tiveram grande circulação, mas "não faria sentido acreditar que o público pudesse apreciar algo que em seu nome os cineastas renegavam" (Bernardet; Galvão, 1983, n.p.). Se contrapondo ao cinema empresa representado pela Veracruz, o Cinema Novo propunha que a matéria-prima fundamental dos filmes deveria ser a consciência. Para isso, uma ideia, uma câmera, e, segundo Gustavo Dahl: "um fotógrafo inteligente, e poucos meios" (Dahl apud Bernardet; Galvão, 1983), já seriam suficientes para um cinema que, diferente do que o que se produzia pela mentalidade industrial - o espetáculo, a pura diversão para as massas - buscava produzir conhecimento sobre a realidade nacional.

A visão do nacional no Cinema Novo se originava da perspectiva que vinha sendo desenvolvida no Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE). Ainda que os princípios da busca por uma cultura nacional, e que fosse popular, se mantivessem como destino almejado do Cinema Novo no seu percurso, não foi coincidência, mostram Bernardet e Galvão (1983), que efetivamente pelo CPC, de produção cinematográfica, tenha sido produzido apenas quatro episódios do filme *Cinco Vezes Favela* (1962), e mais algumas tentativas frustradas; destacando-se, entre elas, *Cabra Marcado para Morrer*, de Eduardo Coutinho, que teve a sua produção interrompida devido aos movimentos golpistas de Abril de 1964, e foi finalizado já em outro contexto, no ano de 1984.

Gramsci (2001-06) ao analisar a literatura popular italiana do começo do século XX, insistia que para o desenvolvimento de uma cultura nacional-popular seria necessária uma revisão dos elementos que mais representavam a história político-cultural das classes subalternas, sendo esse o caminho possível para que se desenvolvesse uma relação orgânica

entre intelectuais e o povo a que se refere. Identificava que a ausência dessa relação havia provocado na Itália um distanciamento a tal modo que a cultura nacional-popular que havia em circulação naquele país estava vinculada às tradições históricas de outros países. Esse fenômeno fazia o povo italiano estar mais aberto às influências intelectuais francesas que italianas, um erro fundamental na busca de se produzir uma hegemonia cultural, e consequentemente uma hegemonia das classes populares nacionais:

> "o povo italiano se apaixonou, através do romance histórico-popular francês (e continua a se apaixonar, como demonstram também os mais recentes catálogos das livrarias), pelas tradições francesas, monárquicas e revolucionárias, e conhece mais a figura popular de Henrique IV do que a de Garibaldi, mais a Revolução de 1789 do que o Risorgimento, mais as invectivas de Victor Hugo contra Napoleão III do que as dos patriotas italianos contra Metternich; apaixona-se por um passado que não é seu, serve-se em sua linguagem e em seu pensamento de metáforas e de referências culturais francesas etc., é culturalmente mais francês do que italiano." (Gramsci, 2001-6, p. 15)

Havia, em ambas as propostas — do CPC e dos cinemanovistas —, congruências quanto à necessidade de revisão cultural como elemento fundamental para a comunicação com as massas e a criação de uma linguagem popular. A preocupação com o filme estrangeiro e a noção de nacionalismo como elemento desalienante também as unia. Mas a prioridade do CPC consistia em conscientizar politicamente, utilizando-se, para isso, de uma pedagogia efetiva que, em outros termos, significava o uso de uma linguagem popular e de alcance familiar às classes populares. A noção de cinema revolucionário, que seria encampada pelo Cinema Novo, não admitia uma separação tão decisiva entre o rigor artístico e a motivação política, sobretudo quando isso significava uma hierarquia que posicionava a segunda sobre o primeiro.

Compreendendo que a crítica ao colonialismo significava, de partida, uma desassimilação da linguagem do colonizador, os cinemanovistas passavam a enxergar as exigências do CPC como uma mistificação do povo; enquanto, por outro lado, eram acusados de elitismo cultural:

> "Para o Cinema Novo, é isto o essencial: que as obras populares não sejam passivamente recebidas pelo povo, mas suscitem a reflexão. As "fórmulas fáceis" induzem à passividade e em nada contribuem para o aprimoramento social ou cultural do povo. É preciso buscar a aproximação com o povo sem fazer concessões" (Bernardet; Galvão, 1983).

A revisão cultural que tentará fundamentar o Cinema Novo virá justamente do seu membro mais radical, e que, por isso, jamais se ajustou à proposta cultural do CPC. Para Xavier (1997), Glauber Rocha, em sua *Revisão Critica do Cinema Brasileiro* (1963),

comporta-se com um líder de rupturas, um inventor de tradições. Os princípios do Cinema Novo responde a uma história:

> "Há Humberto Mauro, à distância, como seu cinema de poucos recursos feito em Cataguazes nos anos 1920; há Nelson Pereira dos Santos que inicia, nos anos 1950, o cinema moderno no Brasil a partir do diálogo com o neo- realismo italiano e com escritores brasileiros" (Xavier, 1997, p. 9)

Mas já havia, como demonstram Bernardet e Galvão (1983) ao analisarem o impacto produzido pela exibição de *Aruanda*, em 1961, definições que situavam esse movimento engajado do cinema brasileiro para além de uma postura meramente negativa. Ao mesmo tempo em que rejeitava a linguagem clássica — rompendo com a concepção predominante no cinema brasileiro dos anos 1950, segundo a qual o conteúdo nacional e popular bastaria para definir uma obra —, o Cinema Novo afirmava a necessidade de uma forma nacional, articulada à defesa do "cinema de autor". O tema desse novo cinema, segundo Maurice Capovilla, seria "o homem brasileiro do sertão, da favela, o homem brasileiro, o homem da rua, o homem da praia e do sertão, a busca deste homem, de sua maneira de falar, de andar, de se vestir, de existir, seu trabalho, sua estrutura mental" (Capovilla apud Bernardet; Galvão, 1983, n.p.).

Para Jean-Claude Bernardet (2007), o filme de Linduarte Noronha, que tratava da fuga de escravos e da instalação de um quilombo na Serra do Talhado — evocada pela fuga de retirantes do momento em que fora realizado o filme, e que tinham na terra o seu único meio de vida —, "não se limita a mostrar flagrantes de uma vida atrasada, mas pretende apresentar o mecanismo dessa vida" (Bernardet, 2007, p. 37.). Falando ainda em 1967, Bernardet (2007) reconhece, no primitivismo ao qual o filme era acusado — devido à sua deficiência técnica —, a força dramática e a agressividade da obra: "uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido" (Bernardet, 2007, p. 38).

Por outro lado, o autor pontua que foi desprezada a rejeição da média e da alta burguesia ao filme, bem como a falta de compreensão das classes populares; a percepção, naquele momento, de que se tratava de um filme sem público não era um fenômeno isolado, mas atingia todo um movimento político-cultural.

Os caminhos propostos por *Aruanda* atingem plenitude no filme de Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas* (1962), na busca de uma linguagem nacional. Ainda que considerado por Glauber (apud Bernardet; Galvão, 1983) como tendo feito o primeiro filme realmente brasileiro, com *Rio 40 graus* (1957), Nelson pretendia e aconselhava que se buscasse a

especificidade da linguagem nacional na realidade brasileira, e não em estruturas estéticas. Mas *Vidas Secas* repetia a "fotografia brasileira" que *Aruanda* fundava, e mais precisamente superava a necessidade da luz artificial, e da necessidade da espera de estúdio para o desenvolvimento de obras que, por muitas vezes, eram malsucedidas tecnicamente ao que se pretendia.

A luz nordestina não é rejeitada na fotografia desses filmes, ela é absorvida para ser mostrada. Conforme Gustavo Dahl (apud Bernardet; Galvão, 1983), enquanto nos ambientes fechados um claro-escuro denso se apresentava, no ambiente externo uma luz estourada fazia parecer que o mundo incendiava. O produto final de *Vidas Secas* era árido exatamente como aquele ambiente que mostrava. Enquanto isso, no campo narrativo, para Bernardet (2007), *Vidas Secas*' se tornava o "verdadeiro tratado sobre a situação social e moral do homem no Brasil" (Bernardet, 2007, p. 82).

Ainda que alguns expoentes teóricos do cinema moderno no Brasil, como Alex Viany, enxergasse o mérito na capacidade de comunicação exercida pelo cinema popular, sejam as chanchadas ou filmes de apelo melodramático, conforme Bernardet e Galvão (1983), não se concebia ser ele próprio um cinema de caráter crítico e formador de consciências. De uma forma geral, Xavier (2003), percebe que o "cinema de autor" que se estabeleceu na Europa nos anos 50 e com mais força na América Latina nos anos 60, significava efetivamente o divórcio dos conhecidos gêneros populares com o cinema crítico. O cinema "popular" que ambicionava realizar o Cinema Novo acabou levando a frente o conceito de "popular" como significado de um cinema "a favor do povo", e que o instrumentalizaria na formação de consciência. Ao mesmo tempo, negava-se a cultura que de fato vinha do povo, tomadas quase sempre como elementos de alienação, e com resultados meramente lúdicos e ornamentais.

Quando Glauber grava *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), filme sobre o cangaço no sertão nordestino, destaca Ramos (1983), apresenta ele o mais profundo significado da união de um projeto político com um projeto estético, e o ponto de passagem para uma outra concepção de cultura que repercutirá até o final da década. O propósito conscientizador do filme, vinculado à alienação do personagem Manuel Vaqueiro que, para mudar a sua realidade, é conduzido a duas opções estéreis representadas pelo banditismo do Corisco e pelo misticismo religioso do beato. O filme tem como pano de fundo uma concepção estética altamente criativa que vai do nacionalismo cultural à experimentação estética cara ao Modernismo brasileiro dos anos 20, incorporando às influências externas modernistas do

próprio cinema, - de Eiseinstein à *nouvelle vague* - indo além da autenticidade neorrealista de *Vidas Secas*. Para Alex Viany (Viany apud Bernardet; Galvão, 1983), a forma de contar do filme de Glauber vem da maneira nordestina, da literatura de cordel, e se o filme não atinge o público, a validade dele é inerente à pesquisa encampada pelo realizador; tornando o filme, ele próprio, um instrumento de pesquisa. Diz Bernardet e Galvão:

> "E temos aqui um deslocamento da questão: a validez dos filmes já não está na conscientização do povo ou na contribuição que eles possam trazer dando ao público "a oportunidade de crítica de seus problemas fundamentais", mas no fato de serem eles próprios uma forma de conhecimento e pesquisa. O problema do conhecimento através do cinema sofre uma inversão de direções que o transforma de veículo para levar o conhecimento ao povo em meio de conhecer o povo." (Bernardet; Galvão, 1983)

Deus e o Diabo na Terra do Sol antecipa o manifesto "A Estética da Fome" de Glauber, de 1965, onde o expurgo total à herança da imagem do colonizador é o caminho a perseguir para comunicar sobre a miséria brasileira. Por outro lado, o manifesto de Glauber, pelas condições históricas, assume uma condição de finalização de uma primeira fase do Cinema Novo, "quando a crença num poder intervencionista na consciência do espectador era usualmente superestimada" (Ramos, 1983, p. 76). O Golpe Civil-Militar de 1964 atinge frontalmente esta perspectiva de cultura, e os filmes que se seguirão no movimento estão diretamente relacionados ao impacto imposto a uma forma de leitura da sociedade que se mostrou na prática errada no movimento histórico que se seguiu, e que não se resumiu, nas organizações de esquerda, ao cinema brasileiro.

O Cinema Novo, no seu intento inseparável entre produzir artisticamente e participar da chamada "revolução brasileira", lidou com o público de cinema, especialmente no período anterior ao Golpe Civil-Militar de 64, como algo a ser naturalmente conquistado ao se deparar com a miséria a que estava submetida a população dos lugares mais inacessíveis ao conhecimento público, notadamente o sertão e a favela. O Golpe Civil-Militar de 64 expõe a fragilidade desta perspectiva, e os filmes posteriores tendem a estabelecer diagnósticos mais próximos dos lugares e dos recortes sociais de origem dos produtores brasileiros de cinema, trazendo as classes médias urbanas como tema de cinema.

Alguns filmes chegam a confrontar o público, como é o caso de "A Opinião Pública" (1965), de Arnaldo Jabor, onde na classe média carioca expõe-se a alienação dos "homens comuns". De outro lado, *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, representa a perplexidade com a derrota do projeto de esquerda após o golpe, vivenciado por um homem de classe média

que, enquanto depara-se com a perda política, questiona o seu contato amoroso com uma mulher casada com um industrial de direita, representantes do lado vencedor.

Essas obras repactuam o cenário urbano com a reflexão sobre o elemento nacional no Cinema Novo, visto que os grandes momentos da produção cinemanovista anterior ao Golpe Civil-Militar de 1964, praticamente definiam o cinema rural como representante estético da nacionalidade. Bernardet e Galvão (1983), analisando os textos da crítica cinematográfica do início dos anos 60, percebe como, ao identificar o nascimento do cinema nacional com o elemento rural a partir de Humberto Mauro, desprezaram-se como genuinamente brasileiros filmes que refletiam os problemas urbanos. Destaca-se, nesse sentido, o mal-estar causado pela obra do diretor Walter Hugo Khoury, que, além de tudo, privilegiava a reflexão sobre os problemas no âmbito existencial do cidadão urbano.

Não há como negar porém, que filmes realizados após o Golpe Civil-Militar no arcabouço cinemanovista, como o citado *O Desafio*, mas também *São Paulo SA* (1965), de Luis Sergio Person, recorrem a um exame substancial e prioritário do conflito existencial dos seus personagens, ainda que a eclosão dos conflitos nos sejam apresentadas como consequência do estado das coisas: seja pela mecanização da cidade que obriga o personagem a decisões esquemáticas; seja pela confusão sobre o valor do vínculo emocional quando o que se está em questão é a perda de todo um projeto político. Segundo Ramos (2018):

> "O personagem central não é mais o caminhoneiro, o retirante ou o matador de cangaceiro, que se exaspera diante da passividade popular, mas o próprio jovem enfronhado em dilemas existenciais que envolvem a ação política que clama o agudo momento histórico. O universo cultural do outro-povo é vista agora de prisma diverso. A crítica ao conceito de alienação é direta e rebate dúvidas existenciais." (Ramos, 2018, p. 213)

Ademais, as questões que serão impostas à concepção cinemanovista não partirão apenas do universo temático nesse período, mas também como consequência de um processo de saturação do modelo de produção que vinha sendo desenvolvido, apoiado na burguesia nacional, e que via o seu intento de se opor aos monopólios imperialistas no campo do cinema ruir, acima de tudo pela pouca capacidade de circulação dos filmes.

Havia no grupo do Cinema Novo uma antiga reivindicação que o Estado fosse então o agente da regulação do campo cinematográfico, no controle da invasão estrangeira sobre a cadeia de produção, e sobretudo de exibição de cinema no país. Essa movimentação do Estado para os problemas do cinema só se dará de forma significativa também após o Golpe Civil-Militar, em situação política adversa a que imaginava os cineastas. Através de um Estado

centralizador que incluirá o cinema como produto cultural imerso na modernização conservadora que se buscava para o país, e que começava a recolocar o cinema como uma atividade pretensamente industrial, e o alcance de público passará a protagonizar os debates de organização do setor. Em 1966 essa escalada do Estado ao cinema se materializa com a criação do Instituto Nacional de Cinema – INC.

Como mapeia Fernão Ramos (1983), a leitura dos cineastas vinculados ao Cinema Novo será diversa em relação ao papel do INC na direção da atividade cinematográfica no país, variando entre o medo absoluto de um dirigismo cultural encampado por um Estado autoritário e, por outro lado, a crença na capacidade de o órgão ser gerido com neutralidade em favor do desenvolvimento do cinema nacional.

Enquanto o órgão e as iniciativas do Estado se desenham a privilegiar, nos incentivos estatais, projetos que se mostrassem capazes de estabelecer um diálogo mais próximo com o público, é do cineasta, antes preocupado com a construção de um cinema "terceiromundista" do que com o êxito de bilheteria a partir de amortecimentos da linguagem, o filme mais potente do período.

Terra em Transe (1967), de Glauber Rocha, expõe, de maneira alegórica, o fracasso do projeto revolucionário, apontando tanto para a elite do país quanto para as contradições do intelectual de esquerda, em uma postura de autocrítica do próprio movimento. Glauber incorpora ao filme elementos *kitsch* da cultura de massas, associados ao apelo sentimental e à estilização excessiva, mas os mobiliza de forma crítica, distinta das novas pretensões comunicativas que orientavam a aproximação entre cineastas e Estado brasileiro.

O sumiço nas premiações encabeçadas pelo INC de um filme tão explosivo como *Terra em Transe* – o filme recebeu apenas uma lembrança, de ator coadjuvante para José Lewgoy – empurra Glauber para meios alternativos de financiamentos afim de dar uma continuidade coerente a sua obra. Esse movimento leva o diretor a um aprofundamento das suas perspectivas mobilizadas no Cinema Novo, buscando no financiamento estrangeiro a realização de um cinema essencialmente anticolonialista, nos seus termos. É seguindo esse caminho que serão realizados *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), *O Leão de Sete Cabeças* (1970), e *Cabeças Cortadas* (1970).

Porém não será acompanhando o trajeto de Glauber, que se desenvolverá o percurso artístico dos demais cinemanovistas, um pouco mais preocupados em uma estabilidade de comunicação com o público, o que lhes farão alvos de severas críticas de jovens cineastas

influenciados pela porta aberta por *Terra em Transe*.

A crise do projeto político de esquerda e a noção de derrota suscitada pelo filme de Glauber, é absorvida por uma parte da geração de cineastas surgida no final dos anos 60 por um lado como um dado do fim da possibilidade da função pedagógica do artista que, tendo diagnosticado o caminho que a sociedade deve seguir, exerce a sua função como conscientizador de massas. Por outro lado, a revolução da linguagem é tratada como missão contínua por esses mesmos cineastas, ainda que agora envolta na mais profunda ironia, transformando a incapacidade de atuação definitiva no cenário político em avacalhação formal. Como resumiu Ramos (2018):

> Efetivamente, o que restava a fazer, a partir do fechamento agudo da sociedade brasileira em 1970, era se esculhambar, no sentido de uma volta ao próprio ego dilacerado: mergulhar no "dentro-de-si mesmo", esculhambando os afetos até o desbunde – ao mesmo tempo que se avacalhava expectativas movidas à razoabilidade que ainda traziam a dimensão da práxis no horizonte. (Ramos, 2018, p. 314)

Representante do impulso tropicalista no cinema, o Cinema Marginal embaralha referências em uma perspectiva de colagem que assume até mesmo os elementos grotescos da cultura de massa como identidade nacional; do cinema hollywoodiano à crônica radiofônica, do arcaico ao moderno, radicalizando, como diz Xavier (1983), até mesmo a matriz godardiana. Representante máximo desse movimento, *O Bandido da Luz Vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, traz a tona um herói dilacerado, em "um faroeste do Terceiro Mundo", nas palavras de Sganzerla. O filme interage com os cinemas de gênero, com a linguagem clássica do cinema "B" norte-americano, mas também com as chanchadas brasileiras dos anos 1950. De essência antropofágica, a "estética do lixo" do Cinema Marginal isola-se pelo radicalismo, e sem os meios de veiculação que privilegia a música tropicalista, por exemplo, somada ao avanço da censura do estado militar, se extinguirá antes de exercer uma significância cultural que lhe permitisse percorrer a década seguinte.

A sensibilidade do tropicalismo alcançará também alguns títulos do Cinema Novo, como no caso de *Brasil Ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr.; mas é com *Macunaíma* (1969), de João Pedro de Andrade, que será encontrado o tom entre a não desistência de se encontrar um projeto nacional, e a comunicação com o público, que apontará o caminho para os egressos do Cinema Novo nos anos 1970 que buscariam sobreviver artisticamente e continuar discutindo os elementos da identidade nacional. Produzido na intermediação entre o INC e o financiamento de empresas estrangeiras, *Macunaíma* retoma as discussões elaboradas ao

longo da década sobre a cultura nacional e os elementos definidores das "raízes" e do "caráter" do homem brasileiro, sem jamais, porém, recair em uma busca por uma interpretação absoluta, postura já encarada como excesso paternalista do Cinema Novo pelos seus próprios membros.

Ainda que alvo de negação por Joaquim Pedro de Andrade nos anos posteriores, conforme declarações enumeradas por Ramos (2017), é nítida a relação de *Macunaíma* com a cultura do avacalho dos marginais dos anos seguintes, e com o Tropicalismo. Sobretudo, no que se refere a sua essência aglutinadora de referências, em oposição à negação que pautou o Cinema Novo, em especial, no período pré-64. Se Macunaíma, personagem, passeia pelo arcaico, de igual maneira absorve durante sua jornada diversos elementos que compõem a modernidade pop da indústria cultural, nacional e estrangeira, da nova sociedade de massas que se desenhava no final da década. Sai de cena o herói do povo idealizado, seja por virtude ou por alienação, e entra em cena o herói sem nenhum caráter, fazendo inclusive dessa desidealização essência de uma brasilidade constituída por múltiplas origens, e por muitos erros acumulados.

Esse excesso que diagnostica *Macunaíma* na concepção da identidade nacional, a "geleia geral", nos termos do tropicalista Gilberto Gil, é um dos responsáveis pela desaglutinação de propostas e perspectivas que minimamente uniam o Cinema Novo na busca de um projeto nacional. Porém, houve que se entender que o diálogo excessivo que o filme efetuava com gêneros populares explicava também a sua viabilidade comercial. Viabilidade que se tornará, com exceções, imperativa na sobrevivência artística desses cineastas que terão que lidar com, além da histórica concorrência, desleal, com o filme estrangeiro, também com o surgimento de propostas com interesses mais imediatos na conquista no interesse do público nacional: de um lado, a expansão da TV como elemento central da cultura de massa, absorvendo parte da gramática estabelecida por Hollywood na formação de narrativas nacionais; por outro lado, a comédia-erótica, que, mesmo provocando aversão ao gosto oficial, estabeleceria nos anos seguintes uma nova dimensão do popular no cinema brasileiro.

Não será, portanto, ignorando essas experiências que se pavimentará o caminho dos egressos do Cinema Novo, unindo o interesse na conquista do mercado, com o contínuo diagnóstico da formação da identidade nacional. No capítulo seguinte, verificaremos como os elementos da gramática e da imaginação melodramática, e a sua capacidade comunicativa, foram utilizados na formulação de novas narrativas desses cineastas que, porém, não abandonaram, como afirma Xavier (1997), a perspectiva moderna de se fazer cinema no Brasil

dos anos 1970.

Nós nos deteremos, sobretudo, nos filmes *A Casa Assassinada*, verificando como Paulo César Saraceni aborda a dissolução de uma família mineira como representação do derretimento dos valores ultrapassados exaltados pelo contexto conservador que se formara na sociedade brasileira, em especial após o Golpe Civil-Militar de 1964. Aproveitando-se de uma história em que os grandes segredos íntimos escondem também a hipocrisia da tradição, Saraceni desprende-se da contenção dos seus filmes anteriores ao abordar dramas particulares, dos quais, porém, jamais deixara de tratar, mesmo em sua experiência cinemanovista; agora em um viés abertamente melodramático; e *Na Boca do Mundo*, onde Antônio Pitanga ilustra a sua visão das relações raciais a partir de um triângulo amoroso no litoral do Rio de Janeiro entre um homem negro, e duas mulheres: uma branca, e uma "mulata"[1]. Seus personagens serão arquétipos dos papéis que Pitanga observa como condicionantes da estrutura social brasileira, porém encaixando o seu incômodo num tipo de linguagem mais afeita ao gosto popular. Isso se dá, principalmente, com a utilização dos atributos técnicos do cinema à maneira do cinema clássico e, consequentemente, se aproximando de um tipo de dramatização da experiência social comum à cultura televisiva que se estabeleceu no país.

[1]"Mulata" é empregado aqui por se tratar da categoria utilizada por Antônio Pitanga ao se referir à personagem de Sibele Rúbia e ao próprio projeto de *Na Boca do Mundo*. O termo corresponde ao vocabulário racial mobilizado pelo diretor para discutir as relações entre negros, brancos e mestiços no contexto brasileiro das décadas de 1950 a 1970. Seu uso acompanha essa referência histórica, sem implicar a adoção acrítica da categoria.

2 O PRIVADO COMO ESPELHO

No final da década de 1950, difundia-se de forma mais contundente, com o impacto dos primeiros filmes realizados pelos críticos vinculados à revista francesa *Cahiers du Cinéma*, a reivindicação formulada por Alexandre Astruc em 1948, conhecida como *caméra-stylo* (câmera-caneta), segundo a qual o diretor deveria imprimir sua expressão artística pessoal na realização dos filmes, utilizando a técnica cinematográfica para construir um estilo próprio. Desenvolvendo essa concepção por meio da chamada *politique des auteurs*, os cineastas da *Nouvelle Vague* procuravam afirmar a autonomia da linguagem cinematográfica diante da excessiva dependência do cinema em relação a modelos literários e teatrais, crítica dirigida sobretudo ao *cinéma de qualité* francês, caracterizado pela adaptação de obras literárias e pela centralidade do roteiro. Para isso, defendiam que a autoria se manifestasse principalmente por meio dos elementos especificamente cinematográficos, como a *mise-en-scène*, a montagem, o enquadramento e o movimento de câmera. Em muitos casos, essa perspectiva resultou em obras que desafiavam a lógica narrativa tradicional e a continuidade espaço-temporal, tornando o espectador mais consciente do próprio ato de filmar e dos mecanismos de construção da representação cinematográfica, com consequências para os cinemas modernos em diversas partes do mundo.

Enquanto a crítica francesa apresentava uma nova perspectiva de autoria baseada na *mise-en-scène*, Hollywood lançava *Imitação da Vida* (1959), obra que apenas anos mais tarde seria reconhecida como uma das expressões mais sofisticadas dessa concepção. Como bem definiram Carlos e Guimarães (2012), "o apogeu e o ocaso" do melodrama cinematográfico reunidos em um mesmo filme. No mesmo ano em que *Imitação da Vida* chegava aos cinemas, Sirk abandonava definitivamente Hollywood. Poucos anos depois, sua obra seria redescoberta pelos críticos e cineastas que impulsionariam os novos cinemas, da Europa ao Brasil. Antes disso, havia dirigido outros melodramas na grande indústria cinematográfica americana, ou *melodramas flamboyants*, como foi descrito pela crítica francesa "os dramas românticos hollywoodianos feitos em Technicolor, muitas vezes em Cinemascope, e sobretudo os filmes de Sirk feitos na Universal a partir de 1954 com *Sublime obsessão* (Carlos; Guimarães, 2012, p. 30).

A exemplo da *Nouvelle Vague*, a obra de Douglas Sirk também influenciaria diversas cinematografias, e outros veículos de entretenimento televisivo pelo mundo, ainda que, no

primeiro momento, Sirk fosse mesmo conhecido como um eficaz criador de melodramas comerciais.

Essa defesa da autoria empregada pela geração da *Nouvelle Vague* francesa não implicava uma rejeição do cinema hollywoodiano, mas, pelo contrário, cineastas como Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Nicholas Ray e Samuel Fuller, passaram a ser citados já na década de 1950 pela crítica francesa por demonstrarem que o cinema poderia alcançar elevado grau de expressão artística por meio de seus próprios recursos formais, independentemente de sua inserção em uma indústria comercial. Eram valorizados também por sua consistência estilística e temática, tornando-se exemplos centrais da política dos autores. Amplamente conhecido pela sua relação com o melodrama, gênero cinematográfico lido até então como de menor valor, Douglas Sirk ainda não ocupava a mesma posição tão central nessas observações, embora sua *mise-en-scène* já chamasse a atenção de alguns críticos.

A reavaliação crítica da obra de Sirk ganha impulso em abril de 1967, como apontam Carlos e Guimarães (2012, p. 30), quando a *Cahiers du Cinéma* dedica grande parte da sua edição a um dossiê sobre o diretor, incluindo uma longa entrevista com Sirk. No texto *L'aveugle et le miroir*, incluso na edição, Jean-Louis Comolli define assim o seu cinema: "o cinema de Sirk busca apenas ser uma imitação da vida: uma reconstituição de suas convenções e exceções, de sua banalidade e de sua violência, refletindo como ela é, ao mesmo tempo, trivial e grandiosa" (Comolli, 1967, p. 19). Esse processo de reavaliação crítica seria consolidado ao longo da década de 1970. O lançamento de novas entrevistas com o diretor, conduzidas por Jon Halliday, no livro *Sirk on Sirk*, publicado originalmente em 1971, permitiu um contato mais aprofundado com a reflexão do próprio Sirk sobre a sua obra. O ensaio *Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama*, de 1972, do historiador de cinema Thomas Elsaesser, e o artigo *Notes on Sirk and Melodrama*, de Laura Mulvey, em 1977, consolidaram essa reavaliação crítica ao interpretar seus melodramas como obras complexas do ponto de vista estético, ideológico e das relações de gênero.

Partindo da compreensão do melodrama como forma cultural ligada à ascensão da burguesia, Elsaesser (1987) identifica que este desempenhou função subversiva, quando a burguesia era a classe revolucionária e o inimigo, a aristocracia, se recusava a assumir o seu papel histórico. Posteriormente, com a consolidação da burguesia como classe dirigente, o melodrama será utilizado como ferramenta de conformação de uma posição ideológica ainda fraca e incoerente. Em ambos os momentos, o melodrama estruturou-se em torno da

construção de uma ameaça externa, convertendo conflitos históricos e sociais em antagonismos morais. Já o melodrama doméstico estadunidense dos anos 1950 sofre um impasse ao não poder mais assumir claramente nenhuma das duas posições identificadas, visto que a sua função subversiva é contida pelas convenções formais de Hollywood, e já não há mais possibilidade de assumir plenamente o modelo proposto pela ordem social burguesa, visto que esta é a fonte de sofrimento dos seus personagens.

Esse impasse manifesta-se, segundo Elsaesser (1987), em três operações recorrentes: converter tensões sociais em conflitos familiares, expressar esses conflitos como crises psicológicas de identidade, e os organizar em torno da crise da autoridade paterna. O espaço privado deixa de ser apenas o cenário da ação para tornar-se o lugar onde as contradições da sociedade burguesa se condensam e se tornam visíveis. A família não funciona como refúgio em relação ao mundo, mas como seu espelho. É justamente essa condensação entre drama íntimo e conflito social que Sirk radicaliza por meio da forma cinematográfica, particularmente naquilo que emerge de seus excessos e ambiguidades. Se, para Elsaesser (1987), o melodrama dos anos 1950 já não consegue reconciliar indivíduo e ordem social, em Sirk essa impossibilidade deixa de ser apenas um tema narrativo e passa a organizar a própria *mise-en-scène*. As tensões passam a ser inscritas nos enquadramentos, nas cores, na composição dos espaços e na encenação dos atores. É nesse sentido que Xavier (2012) destaca:

> "...seu cinema se dirige a dois públicos, o que assume a interpretação lúdica dos dispositivos e percebe ironia no que parece ser uma adesão aos códigos, e o que, mergulhado na diegese, canaliza a favor da emoção, a pletora de efeitos da *mise-en-scène* de que um exemplo notório são os *tableaux* finais que não excluem a identificação literal, mas deixam a brecha para expressões como "há algo mais aí". Disto resulta um efeito que Hollywood, desde então, elaborou cada vez mais ao longo das últimas décadas – esse jogo de dupla leitura que satisfaz o público mais convencional e a expertise do cinéfilo que entende o piscar de olhos e lembra da supercomentada observação de Sirk na entrevista dada a Cahiers du Cinéma, em 1967, quando diz que o importante, no melodrama, é a poeira que levanta no caminho, não o seu ponto de chegada." (Xavier, 2012, p. 112)

Xavier (2012), em diálogo com Elsaesser (1987), observa que Sirk leva o sistema melodramático ao seu ponto máximo e, ao "dar forma geométrica aos excessos do gênero", revela suas contradições. Em seus filmes, os dramas familiares condensam tensões sociais mais amplas: em *Imitação da Vida*, o conflito entre mães e filhas torna visíveis as contradições do racismo norte-americano; em *Tudo o que o Céu Permite (1955)*, a relação amorosa entre Cary e Ron expõe o moralismo e o conformismo da classe média suburbana; em *Palavras ao*

Vento (1956), a desagregação da família Hadley evidencia a crise da elite burguesa. Em todos eles, a *mise-en-scène* produz o drama: cores, espelhos, portas, escadas, janelas materializam visualmente as forças sociais e afetivas que aprisionam as personagens.

Elsaesser (1987) reconhece que esse tensionamento entre aproximação afetiva e distanciamento crítico em relação ao próprio drama já aparece nos melodramas alemães de Sirk. Um exemplo disso encontra-se no uso da trilha sonora em *Zu neuen Ufern*, de 1937. A balada que acompanha a cena do tribunal deixa de funcionar apenas como um reforço dramático da ação para estabelecer um "paralelismo irônico" em relação ao que é narrado, o que impede sua identificação imediata com o drama vivido pelas personagens. A estrutura formal passa, assim, a exercer uma função clara de não apenas ilustrar a ação, convertendo-se também em um comentário sobre ela. O exemplo da trilha sonora traduz um princípio mais amplo da *mise-en-scène* sirkiana. Como observa o autor em outro momento do ensaio, a forma não simplesmente reproduz a turbulência interior das personagens; ela a produz. Ainda que a narrativa caminhe para um desfecho, a *mise-en-scène* insiste em revelar que o conflito permanece irresolvido. É precisamente por meio desse procedimento que Sirk conduz o melodrama a uma de suas formulações mais modernas. Ao fazer da família o espaço de manifestação das contradições históricas, e da *mise-en-scène* o principal instrumento de sua elaboração ideológica, Sirk consolida um modelo em que o espaço privado deixa de representar uma esfera isolada da vida social para converter-se em seu espelho.

Essa revalorização crítica de Sirk não permaneceu restrita ao campo da teoria. Ela teve consequências diretas sobre cineastas modernos que passaram a reconhecer no melodrama um instrumento de crítica social. Um exemplo paradigmático dessa apropriação é o diretor Rainer Werner Fassbinder, que retomou a gramática sirkiana e a reorganizou para investigar de modo mais direto as relações de poder e dominação presentes nas estruturas familiares e sociais da Alemanha pós-guerra. Como aponta Sampaio (2014), nele, a *mise-en-scène* retoma a capacidade crítica do melodrama sirkiano, mas a reorganiza de modo a não apenas revelar as contradições inscritas no drama íntimo, utilizando o distanciamento para sabotar o conforto emocional do espectador e obrigá-lo a uma atividade reflexiva. Em seus personagens, as normas sociais não aparecem apenas como forças externas que impedem a realização do desejo, mas como valores incorporados pelos próprios sujeitos, retomando uma dimensão já presente no melodrama sirkiano. Fassbinder, contudo, aprofunda essa questão ao enfatizar como essas normas, uma vez interiorizadas, não apenas condicionam as relações entre os

indivíduos, mas passam a organizar sua própria dinâmica, fazendo do espaço afetivo um lugar de reprodução das hierarquias e formas de dominação existentes na sociedade.

Em Fassbinder, o melodrama sirkiano é retomado e aprofundado, preservando a centralidade do drama íntimo como espaço escolhido para uma avaliação histórica da sociedade alemã. Em *O Medo Devora a Alma* (1974), por exemplo, Fassbinder emula a trama de *Tudo o que o Céu Permite*, de Sirk, evidenciando, a partir da relação entre uma faxineira viúva de 60 anos e um jovem trabalhador imigrante marroquino, como questões como o racismo, a xenofobia e o etarismo compõem os valores daquela comunidade. Assim como em Sirk, interessa menos reconstituir os processos que deram origem às contradições sociais do que revelar seus efeitos persistentes sobre as relações cotidianas. O espaço privado continua a funcionar como espelho da história. Conforme aponta o diretor Todd Haynes (2012), Fassbinder:

> ...fazia isso numa época em que seus contemporâneos — tavam fazendo muito mais um cinema diretamente político radical, inspirados por uma práxis marxista predominante no final dos anos 1960. Fassbinder também era um produto dessa forma, mas ele optou pela forma popular e não pela intelectual como ferramenta de criticar. (Haynes, 2012, p. 57).

A relação entre drama íntimo e história assumiu configurações particulares em cada cinematografia moderna. No caso brasileiro, sua compreensão exige, antes, retornar aos anos de formação do Cinema Novo. Constituído em torno da urgência de representar os processos históricos responsáveis pelo subdesenvolvimento brasileiro, o movimento apresentou potentes formas narrativas em que a dimensão coletiva e política se sobrepunha aos conflitos da esfera privada. Isso não significa, entretanto, que o drama íntimo estivesse ausente de sua produção. Também não se tratava da mesma investigação subjetiva desenvolvida, em paralelo, por Walter Hugo Khouri, cuja obra, segundo Bernardet (1967), tendia a converter as contradições da classe média em princípios metafísicos. Mas, em alguns de seus realizadores, a investigação da intimidade já se apresentava como um problema estético relevante, ainda que distante da elaboração melodramática que marcaria experiências posteriores.

2.1 O Drama íntimo em Paulo César Saraceni

Como vimos, ao inscrever o Cinema Novo em uma tradição cinematográfica brasileira, Glauber Rocha (2003) localizava o movimento como herdeiro de uma série de

realizadores, entre os quais destacava Mário Peixoto, Humberto Mauro, e, de maneira decisiva, o Cinema Novo herdava a concepção de um cinema simultaneamente popular e autoral iniciado por Nelson Pereira dos Santos em *Rio 40 Graus*. Ao se referir ao filme na sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Glauber (2003, p. 15) estabelece duas das afirmações que mais nos interessam neste trabalho: *Rio 40 Graus* era "o primeiro filme brasileiro verdadeiramente engajado"; e a capacidade autoral de Nelson estava inscrita na *mise-en-scène*, que, por conseguinte, definia o autor.

Ao situar *Rio 40 Graus* como o marco inaugural do cinema moderno brasileiro, Glauber Rocha (2003) não apenas reconhecia em Nelson Pereira dos Santos um precursor do Cinema Novo, mas definia, e se definia, como porta-voz dos critérios de pertencimento à tradição que o movimento reivindicava. A modernidade do filme não decorria exclusivamente de seu engajamento político, mas da articulação entre uma tomada de posição diante da realidade brasileira, a elaboração de um modo de produção compatível com as condições locais, e uma *mise-en-scène* despojada do acabamento industrial: "a verdade estava para ser mostrada e não necessitava disfarces de arcos, difusores, refletores, lentes especiais" (Rocha, 2003, p. 106). É dessa concepção de autoria, fundada na convergência entre forma, política e produção, que se pode também começar a compreender a posição singular assumida por Paulo César Saraceni. que consistirá em refletir sobre esse projeto moderno no terreno do drama íntimo, sem abandonar os pressupostos estéticos e políticos que constituíram o movimento.

Não afirmamos, com isso, que o drama íntimo esteve ausente do Cinema Novo. Ao contrário, as sucessivas mudanças de rumo do movimento, discutidas no primeiro capítulo, revelam a dificuldade de lhe atribuir uma posição única em relação a essa dimensão, dada a diversidade de filmes produzidos em contextos distintos. Essa presença, entretanto, assumiu uma configuração distinta daquela do melodrama doméstico descrito por Elsaesser (1987), no qual os conflitos históricos tendem a ser internalizados para a esfera doméstica e para as relações afetivas, e refletidos mais nos excessos da composição visual, enquanto a finalização da trama correspondia ao que se esperava de um melodrama clássico hollywoodiano. A leitura de Bernardet (1967), segundo a qual os filmes da primeira fase do Cinema Novo revelavam menos sobre o sertão e a favela do que sobre as inquietações da classe média intelectual que os representava, dizia respeito aos limites históricos dessa representação, e não à substituição do processo histórico pela subjetividade de seus realizadores**.**

Seu argumento relaciona-se mais à incapacidade desses homens de classe média de

estabelecer uma compreensão do popular, que não estivesse sujeita a um paternalismo diretivo, numa postura que tomava o popular como um "cinema a favor do povo". Essa limitação aparece inclusive na leitura que Bernardet faz de *Vidas Secas*, onde seria possível até na representação de estruturas familiares de filmes sertanejos como a obra de Nelson, estabelecer item comparativo com a formação da família de classe média: "pode ser até mais classe média que sertaneja" (Bernardet, 1967, p. 83). Por outro lado, o autor descarta a possibilidade de Nelson Pereira dos Santos conscientemente desprezar o tema a que se refere no filme para seus próprios fins.

Nelson teria então feito escolhas temáticas na narrativa que lhe permitiram atingir um nível de abstração, em que Fabiano, nos conflitos externos que enfrenta, possa ser tanto um sertanejo, quanto um citadino esmagado pelas dinâmicas sociais que o marginalizam. Em distinção, porém, ao melodrama familiar, essa abstração não é produto da internalização do drama aos conflitos familiares, mas, pelo contrário, a dinâmica, ainda que capte apenas parcialmente o espírito popular que lhe deu origem, é formatada em favor da conscientização do público explicitada nos conflitos externos da dinâmica social, revelando os sistemas históricos produtores da opressão. Essa operação buscaria provocar uma dupla reação no espectador: contra o sistema de opressão, e contra a alienação do próprio personagem que não lhe permite reagir.

À luz de Bernardet (1967), esse mesmo procedimento pode ser reconhecido em outros filmes da primeira fase do Cinema Novo, nos quais as relações privadas permanecem subordinadas à representação do processo histórico. Por exemplo, em relação a *Vidas Secas*, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* modifica essa lógica apenas substituindo a relação da alienação à passividade produzida pelas estruturas de dominação, no caso de Fabiano, para uma revolta cuja direção histórica permanece problemática, no caso de Manuel, entre a "violência mística" e o "misticismo violento". Mesmo quando Glauber radicaliza o procedimento alegórico, a dimensão épica das relações privadas continuam organizadas como expressão de uma organização histórica coletiva. Em ambos os casos, apesar de papel decisivo no drama, as relações privadas estão subordinadas aos conflitos históricos que os dois filmes representam. Essa hierarquia é o que passa a ser menos evidente em Paulo César Saraceni, mesmo no período pré 64.

Tomemos então o caso emblemático de *Porto das Caixas* (1962), um dos filmes inaugurais do Cinema Novo que ocupa uma posição singular no interior do movimento.

Enquanto obras como *Vidas Secas*, *Os Fuzis* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, reunidas por Fernão Pessoa Ramos sob a denominação de "trilogia do social", tendiam a objetivar os conflitos históricos em suas determinações sociais mais visíveis, Saraceni deslocava esse tensionamento para o interior das relações íntimas, reorganizando a hierarquia entre processo histórico e experiência subjetiva. A opressão social não desaparece, mas passa a ser apreendida prioritariamente através da experiência interior de sua protagonista, conferindo ao drama íntimo uma função estruturante que o distingue desses filmes da primeira fase do Cinema Novo.

Em vez de fazer da experiência individual um efeito das determinações históricas visíveis, o filme passa a organizar a própria percepção do espaço e dos acontecimentos a partir da interioridade da protagonista. Paisagem, objetos e relações deixam de constituir apenas o contexto da ação para adquirir sentido seguindo sua obsessão, portanto, fazendo da experiência íntima o princípio organizador também da *mise-en-scène*. Bernardet (1967) vai além neste caso, ao defender, que a própria inserção da narrativa no espaço rural parece responder menos a uma preocupação de representação social do campo do que a uma necessidade estética, já que a imobilidade desse ambiente reforça a condição da personagem.

A narrativa, com argumento original de Lúcio Cardoso, acompanha uma mulher que decide matar o marido, apresentado como um homem ignorante, bruto e impotente. A trama inspira-se em um crime real ocorrido na cidade Itaboraí, no estado do Rio de Janeiro. Para levar adiante sua decisão, ela busca conquistar alguns homens da cidade que possam ajudá-la a executar o plano. A decisão da protagonista é estabelecida logo nos primeiros minutos, e a imobilidade do cotidiano funciona como uma reafirmação constante dessa escolha. Ao longo do filme, surgem referências ao contexto político e social: um político repete promessas vazias; em outro momento, um homem discursa sozinho sobre a reforma agrária e sobre o paradoxo de um país campeão do mundo no futebol incapaz de garantir o feijão cotidiano. Há, portanto, uma formulação crítica relativamente explícita; ela, contudo, permanece subordinada ao eixo dramático da narrativa, estruturado em torno da decisão da protagonista de matar o marido.

A exibição de *Porto das Caixas* foi alvo de protestos e vaias de setores ligados ao CPC. Como sintetizam Bernardet e Galvão (1983, n.p.), para esses grupos os novos cineastas "afastavam-se do povo na razão direta em que se embrenhavam cada vez mais a fundo na elaboração formal e no esteticismo". A crítica recaía, portanto, sobre uma concepção de

cinema excessivamente preocupada com a elaboração formal em detrimento da comunicação com o público. Em seu estudo sobre as relações entre o CPC e o Cinema Novo, Bertrand Ficamos (2018) identifica essa tensão a partir de uma pergunta que, segundo ele, sintetizava o impasse colocado por *Porto das Caixas*: "Qual era a relação entre a revolução e uma mulher que procura um homem para matar o marido?". Para o autor, a valorização de filmes como *Assalto ao Trem Pagador* (1962) e *O Pagador de Promessas* (1962) decorria justamente da percepção de que permaneciam "populares", pois, além de representarem o povo, podiam ser compreendidos por ele. Em contrapartida, obras como *Porto das Caixas* e *Os Cafajestes* (1962) eram acusadas de serem simultaneamente "alienadas" e incompreensíveis para o público popular. Como observa Ficamos (2018), a distância entre essas concepções de cinema era tamanha que os filmes exaltados sequer eram dirigidos por cinemanovistas ou correspondiam a uma "doutrina crítica previamente aprovada" (Ficamos, 2018, p. 366), o que fazia Glauber alvo de diversas críticas por colocar em seu lado justamente o filme supostamente alienado, e desprezar os demais.

Como o parágrafo anterior sugere, se entre as esquerdas vinculadas à proposta de imposição do "popular" pelas vias cepecistas *Porto das Caixas* não foi bem recebido, a reação dos cineastas do Cinema Novo foi de defesa peremptória. Ficamos (2018) sugere que o "espírito de corpo" demonstrado pelos cinemanovistas na defesa de *Porto das Caixas*, de seu ritmo e de seu universo ficcional, influenciou que os filmes seguintes de alguns deles pouco se distanciessem dessa experiência. São os casos de *O Padre e a Moça* (1966), de Joaquim Pedro de Andrade, e de *A Falecida* (1965), de Leon Hirszman, em especial. O elogio demorado e entusiasmado de Glauber (2003) a *Porto das Caixas* não esconde que o filme correspondia ao que se esperava de um filme comprometido social e esteticamente:

> “Paulo Saraceni é um marginal facilmente identificável a Jean Vigo, Luis Buñuel e Rossellini. Admirando a liberdade antiformalista de Vigo e Buñuel, encontrou em Rossellini as âncoras daquele realismo místico que se reflete em Porto das Caixas. Saraceni ambiciona fazer filmes como se escrevesse romances, mas aí não residem intenções literárias no cinema do gesto e do movimento: concebe o social a partir do homem e suas implicações *existenciais.”* (Rocha, 2003, p. 141)

Portanto, diferentemente dos detratores externos ao movimento, Glauber (2003) legitima o caminho percorrido por Saraceni ao conceber o social a partir da experiência íntima de sua protagonista. O "realismo místico" a que se refere não designa um afastamento da realidade brasileira, mas uma forma particular de organizá-la cinematograficamente. A decadência social não se apresenta prioritariamente pela exposição de seus mecanismos

históricos, mas pela atmosfera, pela imobilidade dos espaços, pela recorrência dos símbolos que reforçam a opressão doméstica. É justamente essa elaboração formal que provocava a reação cepecista: para eles, o excesso de estilização obscurecia a comunicação direta com o público; para Glauber, ao contrário, constituía a própria expressão autoral do filme, o que de fato era impositivo a uma obra cinemanovista.

A trilha sonora de *Porto das Caixas* é composta por Tom Jobim, parceria que, assim como a de Lúcio Cardoso, retornará no seu melodrama setentista *A Casa Assassinada*. Aqui, entendemos que ela assume, por diversas vezes, um efeito dramático que não só intensifica emocionalmente a trama, mas a tensiona e, por isso, a comenta. Vejamos: na primeira sequência do filme, a música doce e melancólica de Tom Jobim acompanha um lento reconhecimento do espaço doméstico. A câmera percorre pratos, panelas, uma fotografia de outros tempos e um espelho que, imerso na penumbra, já não reflete imagem alguma. Antes mesmo da entrada dos personagens, o ambiente é constituído como espaço de desgaste e estagnação. Em seguida, a câmera desloca-se para a rua escura, onde um homem surge caminhando ao longe. No instante em que sua figura se alinha visualmente aos trilhos da ferrovia, a música interrompe-se, cedendo lugar ao ruído do trem, símbolo que representa o destino do homem. Quando ele entra na casa, entretanto, a trilha retorna ao mesmo tema melancólico do início. O efeito produzido não consiste em simplesmente apresentá-lo no lugar que ele ocupará no decorrer da narrativa, mas em atribuir ao personagem uma condição mais complexa socialmente: antes mesmo de ser apresentado como o marido opressor, ele já aparece inscrito num universo que insinua uma opressão anterior sobre ele.

Em vez de apenas ilustrar a ação, a música estabelece um comentário paralelo que tensiona o sentido imediato das imagens ou da narrativa. O procedimento a seguir aproxima-se do que Thomas Elsaesser (1987) identifica no melodrama doméstico hollywoodiano dos anos 1950: quando a protagonista sai para comprar o machado que utilizará para matar o marido, enquanto atravessa a cidade, é acompanhada pelo som de uma banda militar, que transforma o seu deslocamento em apenas um gesto cotidiano. O comentário musical, portanto, produz uma dissociação entre o percurso aparentemente banal da protagonista e o sentido que o espectador já atribui àquele deslocamento. É nesse sentido que o procedimento se apresenta como uma variação do "paralelismo irônico" descrito por Elsaesser (1987), ao fazer com que música e ação deixem de convergir para um mesmo efeito dramático.

A compra do machado, cuja importância a narrativa já estabeleceu, não é vivida pela

protagonista como um momento de suspense, mas como mais um passo em direção à realização de sua obsessão. Não por acaso, a tensão dramática só se instala quando sua decisão é momentaneamente confrontada pela desconfiança da vendedora. O suspense, portanto, não decorre do ato em si, mas da possibilidade de que essa determinação íntima seja interrompida pela intervenção do outro. Ou seja, constitui antes uma representação da experiência interior da personagem do que propriamente do drama. Na cena imediatamente seguinte, a trilha menos tensa retorna enquanto a protagonista faz as sobrancelhas, em mais uma atividade banal do cotidiano, sugerindo que o peso dramático da narrativa não reside na decisão de matar, mas na possibilidade de sua realização ser frustrada.

Nos dois exemplos, é possível perceber que os elementos simbólicos da *mise-en-scène* permanecem subordinados ao eixo dramático central da narrativa: a morte do marido. Mesmo quando escapam à progressão imediata da ação, seus sentidos retornam continuamente a essa obsessão, e não às condições sociais da cidade, embora estas constituam também como o horizonte que produz a impotência masculina. O trem, cuja associação à morte do marido é construída internamente pelos próprios recursos formais do filme, constitui um motivo simbólico já amplamente explorado pelo cinema clássico. Não parece exagerado aproximar esse procedimento de *Pacto de Sangue* (1944), de Billy Wilder, em que o trem também participa do destino trágico do personagem assassinado. Não se trata de afirmar uma influência direta, mas de reconhecer a assimilação de um repertório simbólico próprio do cinema clássico, reforçado ainda pela postura de *femme fatale* - figura feminina que mobiliza a sedução para conduzir os homens à ruína - assumida pela protagonista. Essa aproximação a inseriria num universo de ambiguidade moral pouco frequente entre os personagens oprimidos da primeira fase do Cinema Novo.

O machado, por sua vez, reaparece reiteradamente na composição dos planos, mesmo quando a narrativa sugere uma possível reconciliação do casal, lembrando ao espectador que o destino da história já se encontra decidido desde seus primeiros minutos. Mais do que isso, porém, a recorrência do objeto passaria a funcionar dramaticamente menos para criar uma expectativa paro o ato final, do que para naturalizar a decisão internalizada pela protagonista. Nesse sentido, Bernardet (1967) sintetiza com precisão a estrutura do filme ao afirmar que "a ação já acabou antes mesmo de começar", acrescentando que "a violência do gesto de matar, independentemente de sua necessidade objetiva, pode ter uma função libertadora" (Bernardet, 1967, p. 117). A observação torna-se particularmente significativa porque a própria diegese

relativiza a necessidade objetiva do assassinato. Após ferir-se com o próprio machado, o marido torna-se ainda menos capaz de impedir uma eventual fuga da esposa, fazendo com que a eliminação física deixe de se apresentar como condição indispensável para sua libertação. O assassinato permanece, portanto, menos como uma necessidade prática do que como a consumação de uma obsessão que estrutura toda a narrativa e, inclusive, a antecede.

Essa estrutura de repetição não se restringe à composição visual, e se apresenta também na narrativa com a contínua busca por um homem que possa auxiliá-la na morte do marido. Desse modo, a próprio avanço dramático da história e dos personagens são sujeitado ao mesmo esquema de recorrências dos objetos inanimados, fazendo de cada novo encontro menos um passo na construção da decisão libertadora do que a reafirmação de uma escolha que antecede os próprios acontecimentos narrados.

A conclusão, por seu lugar, relativiza esse sentido libertador. Ao mostrá-la sendo abandonada pelo seu cúmplice e seguindo uma estrada tomada pela névoa, não anuncia uma expectativa promissora para um destino que foi alcançado sem uma proposição clara dos caminhos a tomar depois de eliminado o objeto da sua opressão. Como o próprio Saraceni afirmaria posteriormente, *Porto das Caixas* "quebrava a censura de Hollywood. Não tinha suspense e no final a assassina não é presa nem condenada" (Saraceni apud Viany, 1999, 336). A observação é reveladora porque a moral do filme deixa de repousar sobre a punição da protagonista para deslocar-se aos limites da própria libertação alcançada, inscrita na *mise-en-scène* da cena final. Em contraste com o procedimento identificado por Elsaesser (1987) em Sirk, que inscrevia sua crítica à ordem burguesa no interior das convenções do melodrama hollywoodiano, fazendo da *mise-en-scène* um comentário que tensiona seus desfechos aparentes, Saraceni parte de um horizonte formal já exterior a essa ordem. Em *Porto das Caixas*, a *mise-en-scène* não opera como crítica implícita à moral burguesa, mas volta-se às insuficiências do próprio projeto de libertação no qual o filme se insere.

O movimento golpista de 1964 terá impacto amplo na produção cinemanovista. Xavier (2003) descreve dois caminhos principais de reflexão sobre a derrota de um projeto de esquerda na sociedade: de um lado, uma continuidade da exploração do sertão e da favela como locus de avaliação da passividade política do povo, em tom menos agressivo que o da militância pré-64, é o caso de *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, e *A Grande Cidade* (1966), de Cacá Diegues; De outro, um conjunto de filmes que desloca a reflexão para a experiência imediata da derrota, concentrando-se, "de forma velada ou não, na atualidade

política, no Golpe Civil-Militar, na derrota das esquerdas", como ocorre em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e *O Bravo Guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl. Feito no calor do momento dos acontecimentos, o filme seguinte de Saraceni, *O Desafio* (1965), antecede os dois filmes da segunda tendência, em investigar a perplexidade do intelectual de esquerda no espaço urbano. Esse deslocamento é particularmente significativo porque permite observar como Saraceni reorganiza o drama íntimo diante de um novo contexto histórico.

O Desafio narra a história de Marcelo, homem de classe média, cujo horizonte político e afetivo é duramente modificado pelo Golpe Civil-Militar de 1964. Atingido pela derrota, Marcelo passa a realizar uma leitura retrospectiva de sua própria trajetória, envergonhando-se do tempo despendido em questões íntimas enquanto o destino do país se encaminhava para um projeto autoritário; seja na produção de um livro sobre amor, seja no romance com Ada, mulher casada com um industrial. Se o incômodo da protagonista de *Porto das Caixas* se dá no silêncio e na composição entediante das coisas, que enfatiza uma imobilidade, o conflito de Marcelo se dá na verborragia e na câmera na mão inquieta que percorre os espaços, como se recusasse a aceitar a ausência de ação dos personagens. Para o espectador, essa movimentação contínua parece investigar um sentido ou uma possibilidade de intervenção que o próprio Marcelo já não é capaz de formular.

Ao apresentar *O Desafio* na *Cahiers du Cinéma*, ainda em 1965, Gustavo Dahl (1965) observava que o filme não procurava explicar a crise política produzida pelo golpe, mas partia dela como uma experiência já dada, revelando o mundo a partir da subjetividade de Marcelo. Essa observação oferece uma chave importante para compreender a organização formal do filme. A leitura posterior de Bernardet (1967) permite precisar esse procedimento: a experiência da derrota não constitui apenas o tema da narrativa, mas reorganiza sua própria forma. É nesse sentido que a verborragia das personagens deixa de representar um processo de elaboração política para tornar-se o sintoma da impossibilidade de formulá-la adequadamente. Se em *Porto das Caixas*, como entendemos, o conflito histórico permanecia absorvido pela experiência íntima da protagonista, aqui ele precisa ser continuamente enunciado, porque os caminhos políticos conhecidos já não oferecem respostas. Já não basta o espaço metafórico da miséria: o impasse histórico torna-se objeto explícito. Nesse sentido, Saraceni comenta: “Cada fala teria de dizer ao espectador que houve um golpe” (Viany, 1999, p. 335). A palavra ganha um sentido estético.

A ausência do espaço metafórico da miséria desloca também o funcionamento dos

elementos simbólicos. Em vez de construírem lentamente seus sentidos pela organização formal da narrativa, como ocorria em *Porto das Caixas*, os objetos de cena remetem imediatamente ao universo da classe média intelectual representada por Marcelo: uma edição da *Cahiers du Cinéma*, um exemplar de Clarice Lispector, um cartaz de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o rádio que lhe informa constantemente. Em alguns momentos, essas referências deixam inclusive de caracterizar apenas o personagem e repercutem na própria linguagem do filme. A presença da *Cahiers*, por exemplo, antecede uma ruptura espaço-temporal entre Marcelo e Ada que remete ao repertório do cinema moderno. Como observava Gustavo Dahl (1965), porém, isso não deveria ser entendido como simples derivação de Godard, pois "as portas do cinema moderno, depois de abertas, pertencem a todos" (Dahl, 1965, p. 9).

Tomados isoladamente, esses elementos parecem funcionar como índices do universo cultural da classe média intelectual que Marcelo representa. Seu acúmulo, porém, produz efeito inverso: em vez de expressarem um pensamento politicamente elaborado, convertem-se em repertório esvaziado, um "receituário das inépcias da esquerda", na expressão de Bernardet (1967, p. 147). Assim como a verborragia das personagens, os objetos acumulam referências sem conseguirem transformá-las em ação.

No mesmo ano do lançamento de *O Desafio*, o cinemanovista Arnaldo Jabor realiza o documentário *A Opinião Pública*, em que dirige sua crítica à alienação da classe média como uma das condições do avanço conservador após 1964. A diferença entre os dois filmes, contudo, é significativa. Enquanto Jabor transforma esse grupo social em objeto de diagnóstico, Saraceni desloca essa crítica para o interior do próprio sujeito intelectual. O marasmo político não aparece como defeito de um outro, mas como experiência vivida pelo próprio protagonista, fazendo da autocrítica o princípio organizador do drama.

Nesse sentido, a escalação de Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha), figura central do CPC e um dos críticos do formalismo atribuído ao Cinema Novo, para interpretar Marcelo adquire um significado particularmente expressivo. Ramos (2018) nos lembra que, com esse movimento, Saraceni trazia para dentro da cena o conflito não resolvido entre o CPC, que propunha uma busca pelo nacional-popular a partir de uma linguagem didática, e o próprio Cinema Novo, cuja especulação da linguagem era elemento norteador, tendo *Porto das Caixas* papel especial nesse conflito. Ainda que Marcelo realize uma leitura retrospectiva de sua própria alienação e reconheça a insuficiência das questões íntimas diante de um mundo determinado pelas condições materiais, *O Desafio* permanece inscrito no horizonte estético

do Cinema Novo. Seu universo dramático é circunscrito à crise do intelectual de classe média, de modo que a questão da comunicação com um público mais amplo não se resolveria neste caso nem mesmo com uma eventual mudança de linguagem, mas encontraria limites no próprio objeto que o filme escolhe representar.

A personagem Ada organiza dois eixos fundamentais da estrutura dramática de *O Desafio*. Por um lado, sua relação com Marcelo materializa a aproximação entre a classe média intelectual e a burguesia industrial, associação que o filme progressivamente demonstra ser insustentável. Ada deixa, assim, de funcionar apenas como personagem individual para condensar uma posição social da qual Marcelo deverá se afastar, caso compreenda a nova ordem instaurada após o golpe. Por outro lado, Bernardet (2007) reconhece em Ada a primeira "grã-fina" tratada como pessoa pelo cinema brasileiro. A simpatia que Saraceni lhe reserva, embora não compartilhe de sua posição social, sinaliza uma mudança importante: a classe média, para o autor, passa a enfrentar suas próprias contradições sem recorrer ao tratamento caricatural que frequentemente marcava a representação desse universo.

Com essa chave podemos propor uma leitura da cena final do filme. Marcelo caminha sozinho, como também caminhará a protagonista de *Porto das Caixas* ao término de sua trajetória. Se naquele filme a personagem segue por uma estrada tomada pela névoa, aqui Marcelo atravessa uma rua suburbana quase deserta, cuja composição prolonga visualmente o estado de indecisão que percorre todo o filme. Novamente, a *mise-en-scène* organiza o espaço como expressão da experiência interior do protagonista. A diferença decisiva está na trilha sonora: *Eu vivo num Tempo de Guerra*, canção de Edu Lobo, explicita aquilo que em *Porto das Caixas* permanecia inscrito sobretudo na organização simbólica da cena.

Marcelo recorda Ada, enquanto a montagem paralela revela que ela também pensa nele, confirmando a importância dramática dessa relação e da personagem. Ainda assim, ele prossegue caminhando, acompanhado pela canção, que insiste na necessidade de uma tomada de posição. Aqui mais do que comentar a cena, a música impõe um caminho ao protagonista, que ainda cambaleia. Ao avistar uma criança sobre uma escada, o filme introduz uma imagem que pode remeter à sequência das escadarias de Odessa em *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein. O encerramento desloca-se, assim, para um horizonte de ação ausente do desfecho de *Porto das Caixas*. Essa leitura aproxima-se da interpretação de Fernão Pessoa Ramos (2018, p. 220) que recusa as acusações de "irresponsabilidade política" e "anarquismo" dirigidas ao filme, entendendo o movimento em seu ego realizado por Marcelo como a

superação de um impasse subjetivo e a afirmação da possibilidade de uma nova ação. Saraceni comenta: “Não foi entendido por muita gente, mas só me deu alegria. Saí da desesperança, driblei a censura..” (Viany, 1999, p. 336).

O período que se segue ao Golpe Civil-Militar será marcado pela introdução de novas polaridades no Cinema Novo, ou ao menos por um momento de indefinições, que o personagem de *O Desafio* antecipava. Se Glauber radicaliza com a sua “estética do fome”, aonde a busca por uma “imagem brasileira” contra o espírito do colonizador deveria assumir rumos mais agressivos, outros cineastas do Cinema Novo tentarão conciliar a busca por uma identidade brasileira a uma outra preocupação: a comunicação com o público. É nesse contexto que Xavier (1997) identifica, entre 1965 e 1968, um conjunto de filmes "mais comportados", nos quais a demanda de comunicação passa a coexistir com o impulso de modernidade autoral. Trata-se, porém, para o autor, de uma mudança que permanece mais como palavra de ordem do que como realidade na tela: esses filmes continuam afastados tanto do cinema brasileiro de maior bilheteria quanto do modelo narrativo clássico, mantendo a predominância do “polo-expressão” do Cinema Novo, “apesar da mudança de tom na postura política” (Xavier, 1997, p. 66) .

O problema da comunicação só encontrará sua formulação mais acabada com *Macunaíma*, em 1969. Antes disso, Saraceni seguirá também uma das tendências do Cinema Novo do período: a adaptação literária. Mas, enquanto *A Falecida* e *O Padre e a Moça*, pertencentes à mesma tendência, desenvolvem narrativas cuja perspectiva feminina é mais ativa — movimento que Saraceni já havia explorado em *Porto das Caixas* —, *Capitu* (1968), desloca esse eixo. O filme acompanha um sujeito cuja obsessão em preservar sua autoridade transforma o ciúme em princípio de decadência. Tema que encontrará seu desenvolvimento mais amplo em *A Casa Assassinada*.

Por outro lado, a alteração do título do romance para *Capitu* parece indicar, desde o início, onde se encontra a simpatia do diretor. Filmando *Dom Casmurro*, clássico de Machado de Assis, com adaptação da escritora Lygia Fagundes Telles e do crítico Paulo Emílio Salles Gomes, Saraceni faz do ponto de vista de Bentinho o objeto central da narrativa, mostrando como o ciúme organiza sua percepção dos acontecimentos e transforma a defesa de sua autoridade na causa de sua própria autodestruição. Se nem o decorrer da narrativa, nem a *mise-en-scène*, resolvem a questão sobre o segredo da traição, isso ocorre menos porque Saraceni queira manter a dúvida como um recurso de suspense e engajamento fílmico, e mais

porque o filme desloca a questão para o caráter ilegítimo da pretensão de controlar a liberdade do outro.

O romance, cujo centro narrativo se encontra na memória de Bentinho sobre os fatos passados, é reorganizado no filme em torno do eixo dramático do casamento, onde a experiência do ciúme se desenvolve. A adaptação, portanto, seleciona no romance aquilo que serve ao sentido que Saraceni pretende transpor para o presente histórico: o ciúme de Bentinho como expressão de uma relação fundada na tentativa de controle da liberdade da mulher. E a ilustração não aparece na interpretação do fato distanciada pela memória do velho Bentinho. A mudança do tom do escritor para o diretor é quase comparável ao tom sombrio que Leon Hirszman conferiu a Nelson Rodrigues em *A Falecida*. Essa concentração da narrativa no casamento extingue a divisão de responsabilidade que a obsessão de Bentinho mantém no romance, visto que lá, a organização da percepção ambígua sobre Capitu é orientada desde cedo, quando José Dias descreve a moça como possuidora de "olhos de cigana, oblíquos e dissimulados'.

A recepção negativa do filme, segundo Saraceni, concentrou-se no fato de que "cada uma tinha uma Capitu na cabeça" e eram contra "a minha, que era a Isabela". Essa observação nos induz a perceber que o debate acerca da adaptação acabou se deslocando menos para a qualidade da adaptação como um todo do que para a construção cinematográfica da personagem Capitu. Não há, nesse movimento, então, uma busca de transposição integral do romance para o cinema, nem a retomada do esforço de reconhecer o Brasil a partir da representação do universo popular. Nesse aspecto, *Capitu* se distancia de experiências como *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1966), de Roberto Santos, que, ao adaptar Guimarães Rosa, ainda se vinculava ao esforço de encontrar o "homem brasileiro", questão cara ao projeto cinematográfico anterior ao golpe. Ramos (2018) identifica, já no interior do primeiro Cinema Novo, uma vertente lírica e subjetiva que se afasta do "outro-popular" como motor da história. É justamente esse movimento que *Capitu* radicaliza ao submeter completamente a adaptação literária ao universo privado, antecipando uma tendência que se tornaria mais evidente no cinema brasileiro dos anos 1970.

O que Xavier (2003) chamaria de "bem comportado", se apresenta principalmente na organização da *mise-en-scène*. Filmado prioritariamente em ambientes fechados, substituindo a exibição ostensiva dos procedimentos modernos presente em *O Desafio*, como a quebra da continuidade espaço-temporal inspirada na *Nouvelle Vague* francesa, ou uma ampliação do

procedimento que definiu o próprio Cinema Novo, a câmera na mão. Essa contenção, não significa uma aproximação com o espetáculo do drama histórico. Mesmo se expressando em um ambiente alheio a tendência dominante no cinema Novo, a residência burguesa não é monumentalizada, funcionando menos como cenário de prestígio histórico ou estético do que como espaço de confinamento que prolonga a obsessão de Bentinho.

Os cenários abertos, entretanto, representam mais as variações emocionais dos personagens. É ao ar livre que Bentinho anuncia a gravidez de Capitu a Escobar, antes da cristalização do seu ciúme, ou quando a entrada de Ezequiel na trama encaminha um possível ar fresco a história. Em outro momento, a iluminação intensa do espaço aberto dissolve parcialmente os rostos dos personagens, e a atenção dispensada de Capitu ao afastamento de Escobar do grupo que caminha a beira-mar, sugere um vínculo entre os dois, enquanto o mar revolto indica uma tempestade. O sentido do mar revolto, inicialmente associado ao estado emocional da cena, é duplicado quando descobrimos que Escobar morrerá naquele mesmo mar algumas cenas depois, fazendo com que a paisagem adquira retrospectivamente um valor premonitório. Trata-se de um procedimento caro ao melodrama clássico, que Saraceni já havia incorporado ao seu cinema moderno em *Porto das Caixas*.

Na conclusão, após ser confrontada pelo objeto do ciúme de Bentinho, Capitu caminha ao ar livre com Ezequiel. A imagem redesenha o encerramento trágico do romance, abrindo para a personagem um horizonte de liberdade afirmado pela firmeza de seus gestos, em contraste com a hesitação que caracteriza Bentinho ao longo de todo o filme. Reaparece aqui um procedimento recorrente no cinema de Saraceni: o personagem disposto num caminho aberto que organiza visualmente seu horizonte moral. Em *Porto das Caixas*, o caminho conduzia à incerteza após um ato irreversível; em *O Desafio*, figurava a possibilidade de uma decisão política; em *Capitu*, converte-se na imagem da emancipação da personagem diante da tentativa masculina de controlar sua liberdade. Postura que fica ainda mais evidente, quando lembramos que no livro de Machado de Assis, a personagem Capitu e o seu filho, Ezequiel, morrem no desfecho.

Não é apenas um "caminho deserto". É um motivo visual recorrente que Saraceni reutiliza com sentidos históricos distintos. Isso permite mostrar que sua *mise-en-scène* não é um conjunto de soluções isoladas, mas um repertório formal que se transforma conforme o contexto. O caminho deserto é, normalmente, onde Saraceni inscreve parte do sentido moral dos seus filmes e dos seus personagens. E é pela exploração do percurso íntimo dos seus

personagens que Saraceni organiza o sentido de problemas históricos específicos. O drama histórico permanece inserido no drama íntimo, e a *mise-en-scène* contribui para organizar o horizonte moral.

O movimento que faremos no tópico seguinte parte justamente dessa hipótese. Ao situar *A Casa Assassinada* no conjunto da produção cinematográfica da década de 1970, verificaremos como Saraceni insere o seu repertório visual e dramático construído no interior do Cinema Novo, ao aplicá-lo a novas organizações formais mais próximas da tradição clássica. Não se trata do abandono de seu projeto moderno, mas da sua reformulação diante de novas condições de produção, nas quais a comunicação com o público deixa de ser majoritariamente um debate estético para tornar-se uma condição da própria sobrevivência artística. A análise de *A Casa Assassinada* permitirá observar como essa transformação se realiza na própria *mise-en-scène*.

2.2 *A Casa Assassinada* e o Drama Doméstico

Em conversa com Alex Viany, Saraceni relaciona a realização de *Capitu* à percepção de que "a situação ia mudar" (Viany, 1999, p. 336). Embora o filme não tenha enfrentado problemas com a censura — obtendo classificação para maiores de dez anos —, a apreensão do diretor se justificaria no ano seguinte, com o recrudescimento do regime militar sintetizado pelo Ato Institucional nº 5 (AI-5). Nos anos seguintes, o contínuo aumento do núcleo de atuação do INC, e da Embrafilme, criada em 1969, inseria o cinema brasileiro num projeto estatal de modernização. De acordo com os estudos de Ortiz (1983), esse projeto encontrava maior ressonância no chamado "polo universalista" do cinema brasileiro, que via como prioridade a integração do cinema nacional ao mercado internacional e reconhecia no Estado um agente capaz de garantir as condições técnicas e financeiras para esse desenvolvimento. Já uma parcela dos cineastas do Cinema Novo, movimento identificado como a ala "nacionalista", via com desconfiança a crescente intervenção do Estado militar no setor, receando que ela implicasse formas de dirigismo cultural e comprometesse a autonomia artística do movimento. Em suas formulações mais radicais, esse alinhamento ao modelo multinacional era entendido como um processo de "desnacionalização" do cinema brasileiro.

Com aponta Ramos (1983) transição para os anos 1970 foi marcada pelo fim da utopia

de uma independência econômica e cultural absoluta, forçando os cineastas a radicalizar suas posições, como fez Glauber ao buscar novos modelos de financiamento para sustentar seu cinema "terceiromundista", ou a negociar sua identidade criativa entre a censura estatal, as pressões do mercado e o avanço do capital estrangeiro. Se para a radicalidade de Glauber já não pareciam existir bases concretas de sustentação, o sucesso de público alcançado por *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, em 1969, tornou o filme uma experiência-limite desse processo. Para Ramos (1983), *Macunaíma* resolvia o impasse entre modernidade autoral e comunicação com o público, ao mesmo tempo em que desloca a investigação da identidade nacional do campo da representação direta do povo para o da cultura brasileira, alinhado ao movimento que pregava uma percepção do homem brasileiro a partir de uma investigação antropológica, sem uma busca de intervenção ideológica. O filme relativiza o caráter messiânico que marcara a atuação do Cinema Novo na cultura brasileira dos anos 1960 e contorna parte da pressão da censura ao deslocar seu objeto da crônica política imediata para a alegoria cultural.

É a partir dessa nova configuração institucional que Xavier (1997) analisa as transformações do campo cinematográfico brasileiro nos anos 1970. A entrada do Estado militar como agente central da produção e as novas condições de circulação dos filmes tornam mais complexa a antiga divisão entre os polos que disputavam diferentes projetos de cinema nos anos 1960. Mais do que uma separação absoluta entre um cinema comprometido politicamente e outro orientado pelas demandas do mercado, a década de 1970 seria marcada pela necessidade de cada cineasta formular caminhos próprios, negociando de diferentes maneiras as relações entre projeto artístico, linguagem, condições de produção e mercado:

> "O Cinema Novo é antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto à Embrafilme, do que uma estética. Na política de produção e no debate cultural, o dado mais evidente é a consolidação da polaridade entre o cinemão, projeto de mercado ajustado aos protocolos de comunicação dominantes, e os estilos alternativos presentes no curta e no longa-metragem. Essa polaridade, embora referência útil, principalmente para se entenderem as rasteiras de grupo, os conchavos, presentes na relação cineastas/Estado, é muito genérica como baliza estética e não pode ser tomada como dicotomia absoluta entre filisteus do comércio e virtuosos da cultura. É sempre necessário avaliar as propostas efetivas e os desempenhos em qualquer faixa da produção, pois não se trata de cotejar 'escolas', mas de observar cada cineasta resolvendo a seu modo as relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado. No período, prevalece a invenção de caminhos pessoais e muitas opções borram as fronteiras a princípio tão nítidas." (Xavier, 1997, p. 88)

Como observa Xavier (1997), a década de 1970 não se organiza por uma estética dominante, mas pela invenção de caminhos pessoais, em que cada cineasta formula sua

própria relação entre projeto artístico, linguagem e mercado. Nesse contexto, a família torna-se um dos principais espaços de elaboração das crises históricas. *A Casa Assassinada*, ao lado de outros filmes do período, como *A Culpa* (1971), de Domingos de Oliveira, e *Pecado Mortal* (1970), de Miguel Faria Jr., expõem a decomposição da família tradicional, deslocando para o interior da casa conflitos que dizem respeito a uma ordem social em transformação. Para o autor, nesses filmes, a casa deixa de ser o refúgio sagrado do melodrama tradicional para se converter em um laboratório dramático onde se encena o declínio de uma tradição patriarcal que a ideologia do Golpe Civil-Militar de 1964 buscava preservar como símbolo de identidade nacional. Esse movimento, contudo, não representa uma ruptura com o Cinema Novo da década anterior. Como demonstra Xavier (2003), a tradição patriarcal já organizava a representação do golpe em filmes como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, e *Os Herdeiros* (1970), de Cacá Diegues. A novidade dos anos 1970 reside no deslocamento desse conflito da esfera pública para o espaço doméstico: por meio de um movimento de autoanálise, a política passa a ser interrogada a partir de seus efeitos sobre a intimidade e sobre as relações familiares, fazendo da dimensão psicológica do drama uma via de acesso às contradições da modernização conservadora.

Na trajetória de Paulo César Saraceni, esse deslocamento não surge de forma abrupta, mas aprofunda uma investigação já presente em sua obra. Se em *Porto das Caixas* o conflito histórico aparecia condensado na experiência de uma mulher submetida à opressão cotidiana, e em *Capitu* a crise da autoridade masculina se manifestava na intimidade conjugal, *A Casa Assassinada* radicaliza esse percurso ao transformar a decomposição da própria estrutura familiar no princípio organizador do drama.

A Casa Assassinada era um projeto que Saraceni já pretendia realizar antes mesmo de *Porto das Caixas*. Em entrevista concedida a Alex Viany (1999) em 1983, o diretor afirma que aproveitou o momento em que a Embrafilme passou a financiar produções cinematográficas para finalmente realizar o projeto, em 1971. Ao comentar essa decisão, Saraceni reconhece uma dimensão de fuga presente na escolha, definindo-a como uma partida "para a alienação, porque era a única forma de fugir daquela realidade" (Viany, 1999, p. 336).

Nesse sentido, a relação estabelecida por Saraceni com o Estado durante a produção do filme revela uma tensão característica do período. Em entrevista publicada na *Filme Cultura* em 1972, especialmente dedicada às adaptações literárias, ao falar de *A Casa Assassinada*, o diretor apresenta uma visão positiva da política de financiamento estatal,

destacando a liberdade artística garantida pelo órgão e afirmando que não havia interferência sobre os filmes realizados. Segundo Saraceni, "a proteção oficial sempre tolhe a liberdade do artista. Aqui não está havendo isso. Se continuar assim, acho genial" (Saraceni, 1972, p. 35). Alguns anos depois, contudo, em sua conversa com Alex Viany, o próprio diretor reformula essa percepção ao recordar que o filme ficou "preso pela censura" e ao definir aquele momento histórico como uma "época horrorosa", marcada pelo "desespero total"(Viany, 1999, p. 336). A trajetória do filme evidencia, assim, uma das contradições centrais da produção cinematográfica durante o regime militar, quando a possibilidade de realização artística garantida pelo financiamento estatal coexistia com os mecanismos de controle político exercidos pelo mesmo Estado.

Em Capitu, a adaptação de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, colocava Saraceni diante de uma narrativa estruturada pela perspectiva individual de Bentinho, cuja memória organizava a percepção dos acontecimentos. Já a adaptação de *A Crônica da Casa Assassinada* parte de uma estrutura narrativa fragmentada, em que diferentes vozes disputam a construção do passado. Essa multiplicidade de pontos de vista será apropriada pelo diretor não como simples recurso narrativo - o diretor diminuirá as vozes ativas da narrativa literária - mas como forma de representar a decomposição de uma ordem familiar. Se nos filmes anteriores o percurso dos personagens organizava-se pela busca de uma saída possível diante de estruturas opressivas, em *A Casa Assassinada* a crise deixa de se concentrar apenas na trajetória de um personagem para organizar a própria estrutura familiar, fazendo da casa o espaço final onde essa desagregação se manifesta.

Uma das características dos novos cinemas dos anos 1960 foi o combate intenso às formas populares de comunicação já consolidadas. Xavier (2003) aponta que no Brasil, esse horizonte de enfrentamento residia tanto na chanchada quanto nos dramas familiares associados ao universo de Nelson Rodrigues, enquanto, em Cuba, por exemplo, a tradição do melodrama fílmico ocupava posição semelhante como uma forma a ser superada pelo novo cinema. Entretanto, a radicalização das pesquisas de linguagem desses movimentos esteve associada também a uma dificuldade crescente de comunicação com o público. Nos anos 1970, essa tensão, somada às novas condições de produção e circulação do cinema brasileiro, favoreceu uma reaproximação com modelos narrativos tradicionais e com formas já legitimadas pela indústria cultural. Como observa Xavier (2003), contudo, essa retomada não correspondeu a um retorno passivo aos modelos anteriores, mas à invenção de soluções

particulares. É nesse contexto que o autor situa *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento*, adaptações de Nelson Rodrigues realizadas por Arnaldo Jabor, nas quais a articulação entre a tradição da chanchada e a do melodrama produz uma forma tragicômica capaz de mobilizar o excesso melodramático como procedimento autoconsciente de observação crítica da sociedade brasileira. Mesmo no campo do cinema político, como no chamado "modelo Costa-Gavras", a representação dos conflitos históricos passou a incorporar estruturas dramáticas de maior apelo, como o suspense, a investigação e a clareza da oposição entre forças em disputa. É nesse horizonte de reelaboração das formas populares que Saraceni encontra no melodrama uma possibilidade de articular o drama íntimo à experiência histórica.

As considerações desenvolvidas até aqui permitem situar *A Casa Assassinada* tanto no percurso artístico de Paulo César Saraceni quanto no conjunto das transformações do cinema brasileiro da década de 1970. Resta compreender, contudo, de que modo essas experiências históricas e formais se organizam no interior do filme. Para isso, esta análise adota a perspectiva proposta por Sorlin (1985), segundo a qual o cinema não constitui um reflexo imediato da sociedade, mas uma forma específica de organizar sua representação. Em vez de privilegiar o levantamento de temas ou conteúdos, interessa observar as recorrências e os sistemas relacionais que estruturam essa representação, identificando formas, motivos e relações que, por sua repetição ou insistência, adquirem particular relevância no universo do filme.

A observação dessas recorrências permite reconhecer pontos de fixação e compreender tanto a reelaboração de procedimentos ao longo da obra de um realizador quanto situá-los em relação às formas de representação compartilhadas por uma determinada conjuntura histórica. Nesse sentido, a análise de A Casa Assassinada parte da observação de sua própria organização formal, buscando identificar como o filme retoma e transforma procedimentos presentes na filmografia anterior de Saraceni e como esses procedimentos se articulam ao contexto do cinema brasileiro dos anos 1970. É a partir dessa perspectiva que serão examinados os principais pontos de fixação da representação no filme, buscando compreender como a forma melodramática articula a experiência íntima aos impasses históricos do período. A sequência de abertura constitui o primeiro momento em que essa articulação se torna visível.

O drama de *A Casa Assassinada* se inicia com a chegada de Nina, uma jovem carioca, à casa da família Menezes, no interior de Minas Gerais, para se casar com Valdo, o filho mais

novo da família. Desde sua entrada na mansão, a personagem é confrontada por um ambiente marcado pelo isolamento e pela hostilidade do irmão de Valdo, Demétrio, cuja defesa dos valores tradicionais revela menos a força de uma ordem familiar preservada do que a tentativa de conservar os princípios de uma estrutura já em processo de decadência. A aproximação com Timóteo, outro membro marginalizado da família e igualmente afastado do convívio social, evidencia as fissuras de uma casa cuja unidade se sustenta mais como aparência do que como realidade. Posteriormente, a relação de Nina com o jardineiro Alberto e as suspeitas de traição levantadas por Demétrio desencadeiam a crise do casamento, levando Valdo a uma tentativa de suicídio e à partida de Nina. Dezesseis anos depois, seu retorno à casa dos Menezes, para reencontrar André, o filho que acreditam ter sido afastado dela por Ana, reabre conflitos que haviam sido silenciados e expõe definitivamente a decomposição daquela família.

Antes mesmo da apresentação dos personagens e do desenvolvimento da intriga, Saraceni introduz o universo da família Menezes por meio dos vestígios materiais que aparecem nos créditos iniciais. Ao som do tema composto por Tom Jobim, a intercalação de imagens dos objetos e dos ambientes da casa estabelece uma relação entre o espaço doméstico e a memória de uma família em decadência. Como observa Ney Costa Santos (2020), em artigo dedicado ao tema musical de A Casa Assassinada, a música dos créditos iniciais "prepara o ambiente poético e emocional do filme" (Santos, 2020, p. 147), antecipando a atmosfera na qual a narrativa será construída. O ambiente familiar surge, assim, como um conjunto de marcas de uma grandeza perdida, inscrita tanto na materialidade dos objetos quanto na melancolia da trilha musical. Entre os elementos apresentados, o baú adquire uma função simbólica ainda mais direta: sua presença antecipa a importância dos segredos e das memórias ocultas que estruturam o drama da família Menezes (Figura 1). Ao longo de quase todo o filme, o tema de Tom Jobim acompanha o tom melancólico da narrativa, funcionando como uma camada afetiva que reforça continuamente o drama vivido pelos personagens (Figura 1).

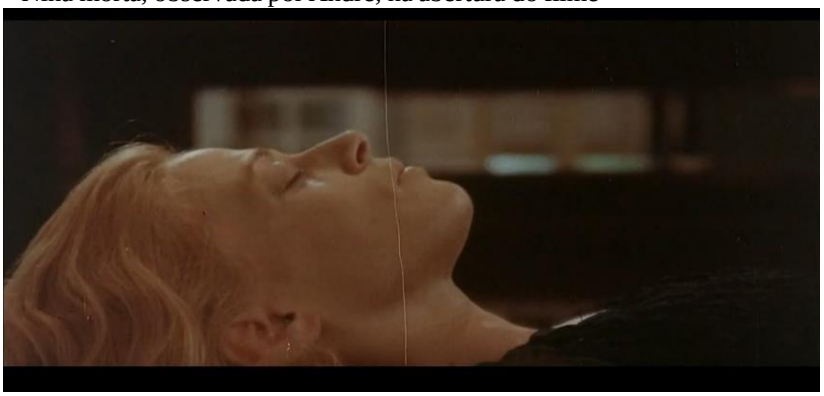
Figura 1 – Créditos iniciais e vinculação dos objetos da casa com a narrativa



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Em mais um movimento de antecipação narrativa, após os créditos iniciais, Saraceni apresenta Nina já morta, observada por André, tal como no romance de Lúcio Cardoso (Figura 2). A cena não funciona apenas como uma revelação sobre o destino da personagem, mas estabelece desde o início uma certeza narrativa: Nina morrerá. Com isso, o diretor desloca o interesse dramático da descoberta do desfecho para o processo que o tornou possível. O que a narrativa passa a investigar não é o acontecimento em si, mas a decomposição das relações familiares, afetivas e morais que conduziram àquela tragédia. Nesse sentido, a antecipação da morte já indica uma transformação na própria relação de Saraceni com o drama: se em seus filmes anteriores o conflito se organizava em torno do percurso de personagens submetidos a estruturas opressivas, em *A Casa Assassinada* a catástrofe é dada desde o princípio, e a narrativa passa a reconstruir retrospectivamente as forças que a produziram.

Figura 2 – Nina morta, observada por André, na abertura do filme



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Como observa Mariana Baltar (2003), a antecipação constitui um dos procedimentos de “tessitura do excesso’ pelos quais o melodrama organiza o engajamento afetivo do espectador. A autora demonstra que esse recurso decorre da lógica da ‘imaginação melodramática’ formulada por Peter Brooks (1987) e opera por meio de uma discrepância de saber: ao antecipar o acontecimento extremo, a narrativa desloca o interesse da incerteza do desfecho para o sofrimento diante do inevitável, conduzindo progressivamente à revelação da “moral oculta” que estrutura o drama. Objetivamente, em *A Casa Assassinada*, a morte de Nina deixa de funcionar como clímax narrativo para converter-se no princípio organizador de uma investigação sobre a decomposição da família Menezes e das relações afetivas e sociais que a sustentavam.

A abertura reúne alguns dos principais pontos de fixação da representação que organizarão o filme. A casa, Nina e as relações familiares surgem desde a primeira sequência como os polos em torno dos quais a narrativa estruturará suas polarizações morais e afetivas.

Entre a imagem de Nina morta e sua reaparição enferma, Saraceni intercala um breve plano do canteiro da propriedade. A interrupção da continuidade dramática não funciona como simples transição, mas introduz uma primeira tensão que organiza o drama antes mesmo da apresentação dos personagens. À morte da protagonista contrapõe-se um princípio de vitalidade inscrito na natureza, estabelecendo uma polarização inaugural que orientará o desenvolvimento da narrativa. Não parece casual que Saraceni afirmasse posteriormente que "fora da casa tem um jardineiro que cuida de um canteiro de violetas, ele dá a idéia de liber-dade. Tudo gira em torno do canteiro de violetas" (Saraceni apud Viany, 1999, p. 337), indicando a importância estruturante desse espaço na economia dramática da obra (Figura 3).

Figura 3 – Canteiro de violetas como contraponto à imagem da morte de Nina



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Sar

Como observa Peter Brooks (1987), a imaginação melodramática organiza o drama pelo confronto entre "conceitos puros e polares", fazendo com que seus personagens se situem na intersecção de forças éticas em conflito. Para o autor, essa dinâmica manifesta-se por aquilo que denomina "texto da mudez", isto é, um regime expressivo em que aquilo que permanece moralmente oculto deixa de ser comunicado prioritariamente pela palavra e passa a projetar-se na superfície sensível da narrativa. Em *A Casa Assassinada*, esse "texto da mudez" encontra sua realização na própria imagem: a polarização entre morte e vitalidade, inscrita antes mesmo da ação dramática, inaugura uma rede de oposições — entre Nina e Ana, desejo e repressão, clausura e circulação, modernidade e conservadorismo — por meio da qual a *mise-en-scène* torna progressivamente legível a moral oculta da família Menezes e do filme.

No âmbito da narrativa, a assimilação por Saraceni da organização melodramática do conflito descrita por Brooks manifesta-se no deslocamento de uma estrutura organizada em torno de uma única obsessão para outra sustentada pela sucessão de confrontos dramáticos. Jean-Claude Bernardet (1967) observava que, em *Porto das Caixas*, "a ação já acabou antes mesmo de começar": desde a primeira sequência, o desejo da protagonista encontra-se plenamente definido, de modo que a narrativa passa a reiterar esse único núcleo obsessivo, continuamente reforçado pela *mise-en-scène*. Em *A Casa Assassinada*, embora a morte de Nina também seja antecipada, ela não encerra previamente o movimento dramático. Ao contrário, funciona como ponto de partida para uma sucessão de crises que reconfiguram continuamente as relações entre os personagens. A narrativa não se concentra apenas na espera da realização de um único gesto decisivo, mas produz continuamente novas situações de crise: Nina encontra-se entre a vida e a morte; é confrontada por Demétrio quanto ao seu lugar na família; desperta em Ana sentimentos simultâneos de admiração e ressentimento; sua gravidez reorganiza as relações familiares; o retorno à Chácara faz emergir a suspeita do incesto; por fim, a revelação de que André não é seu filho reconfigura retrospectivamente toda a trama. Cada um desses episódios reorganiza as forças em disputa, mantendo a narrativa em permanente estado de intensificação dramática.

Se, no plano narrativo, a assimilação do melodrama reorganiza o conflito em torno da sucessão de crises, no plano da encenação ela implica igualmente uma transformação da *mise-en-scène*. Ao rememorar a realização de *A Casa Assassinada*, Saraceni apresenta o filme como um marco formal ao afirmar: "Filmei em CinemaScope. Fui o primeiro a fazer aqui um filme em CinemaScope. No início foi muito difícil, mas depois acostumei" (Saraceni apud Viany,

1999, p. 337). A ampliação horizontal do quadro, potencializada pela fotografia de Mário Carneiro, substitui a câmera na mão, e permite ao diretor explorar simultaneamente, num mesmo enquadramento, as polarizações que estruturam o drama. Em uma composição particularmente expressiva, Demétrio ocupa o centro da imagem diante do piano, enquanto, de um lado, Nina e Ana condensam duas respostas femininas antagônicas à casa: a primeira ainda marcada pelo enfrentamento, a segunda já inteiramente submetida à ordem familiar. Do outro lado, André e Valdo reiteram essa oposição entre uma subjetividade ainda aberta às transformações e outra definitivamente capturada pelo processo de decomposição que atravessa a família. A disposição dos corpos no espaço transforma essas tensões morais em organização visual da imagem.

Figura 4 – Demétrio ao piano entre Nina, Ana, André e Valdo



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

A largura do enquadramento também amplia a presença da própria casa. Os personagens raramente são isolados do espaço que ocupam; ao contrário, a arquitetura da Chácara dos Menezes permanece constantemente inscrita no quadro, conferindo às ações uma dimensão que ultrapassa o drama individual. As marcas insistentes de deterioração, paredes desgastadas, móveis envelhecidos, portas e janelas, reiteram insistentemente a decadência material e moral que estrutura aquele universo familiar. Ao mesmo tempo, a recorrência das portas e janelas funciona como um motivo visual do confinamento dos personagens, enquanto o verde abundante que cerca a casa sugere a permanência de uma vitalidade exterior à qual eles parecem incapazes de acessar plenamente (Figuras 5 e 6).

Figura 5 – A Chácara dos Menezes e a vegetação que a circunda



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Figura 6 – Ana no interior da Chácara dos Menezes



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Embora implicasse uma inovação técnica, a adoção do CinemaScope era justificada por Saraceni sobretudo pela natureza do drama que pretendia construir. Questionado sobre a escolha da tela larga para uma narrativa intimista, o diretor respondeu:

> "Embora Lúcio trate dos problemas intimistas, ele o faz de forma épica. As personagens poderiam ser, por exemplo, as de um filme de Glauber Rocha, que têm tendência épica. São grandes paixões o tempo todo e achei que a tela larga 'cinemascopeica' expressaria melhor a grandiloqüência da narrativa. Estamos longe dos dramas de Antonioni, das coisas que não acontecem." (Saraceni, 1972, p. 35)

A provocação parece dirigida menos a uma tradição cinematográfica específica do que à própria reorganização dramática perseguida por Saraceni em *A Casa Assassinada,* distante da contenção narrativa que marcava seus filmes anteriores. Essa reconfiguração repercute na direção de atores, agora orientada pela exteriorização das paixões que estruturam o drama. Na mesma entrevista, o diretor observa:

> "É verdade, *A Casa Assassinada* tem, inclusive, uma direção de atores diferente. Nele há grandes gestos, isto é, os atores conseguem realmente levantar os braços. Nos meus outros filmes, eu fazia força para contê-los. Agora deixei os personagens e os atores bem à vontade." (Saraceni, 1972, p. 35)

Em *A Casa Assassinada*, o drama íntimo permanece como núcleo da narrativa, mas passa a ser organizado segundo outra lógica de *mise-en-scène*. Ao caracterizar o melodrama doméstico, Thomas Elsaesser (1987) observa que a casa deixa de constituir apenas o espaço onde a ação se desenrola para converter-se no universo moral do drama. É no interior desse espaço que conflitos de intensidade épica encontram sua manifestação, fazendo da arquitetura, dos objetos, dos corpos e das relações familiares os principais veículos de expressão do conflito. A casa deixa, assim, de representar um espaço entre outros para converter-se no próprio mundo narrativo. Nela os acontecimentos adquirem inteligibilidade, os conflitos se tornam moralmente legíveis e a *mise-en-scène* organiza o drama familiar.

Precisamente essa reorganização do espaço dramático que distingue *A Casa Assassinada* dos filmes anteriores de Saraceni. O drama íntimo continua a constituir o núcleo da narrativa, mas encontra agora na Chácara dos Menezes um universo capaz de absorver e unificar seus conflitos. Ainda que acontecimentos decisivos — como os partos de Ana e Nina — tenham acontecido fora da casa, o filme recusa sua representação direta e privilegia a maneira como seus efeitos retornam e reverberam no interior da família. A doença, o desejo, a gravidez, o incesto e a morte não apenas atravessam a casa; tornam-se compreensíveis porque são inscritos na ordem moral que ela produz. Essa concentração que permite à *mise-en-scène* transformar corpos, gestos e espaço nos suportes da legibilidade do drama.

É justamente porque a casa se converte no centro moral do drama que a polarização melodramática adquire maior complexidade. Em Peter Brooks (1987), o melodrama organiza-se pela exteriorização de valores morais em conflito. Em *A Casa Assassinada*, Saraceni preserva essa lógica de oposições, mas evita fixá-la em personagens moralmente unívocos. Se Nina concentra a vitalidade, o desejo e a ruptura, Ana associa-se à contenção, às roupas escuras e ao cabelo preso. A oposição entre ambas estrutura ainda uma polaridade decisiva entre verdade e mentira: Nina introduz na casa aquilo que torna visível o desejo e a decadência da família, enquanto Ana participa da lógica de ocultação que sustenta sua ordem moral. Essa divisão, contudo, não estabelece uma separação rígida entre inocência e culpa. Ambas permanecem atravessadas pela mesma moral da família Menezes, de modo que a polarização melodramática deixa de separar personagens absolutamente bons e maus para expressar

diferentes formas de submissão ou resistência ao universo moral produzido pela família.

Essa reorganização da polarização, entretanto, não alcança todos os personagens da mesma maneira. Demétrio e Valdo permanecem relativamente estabilizados em sua função moral, enquanto o jardineiro é mais uma figura contemplativa que ocupa o exterior da casa, ainda que atingido pelo espírito destruídor da trama. É sobretudo em Nina, Ana e Timóteo que Saraceni faz incidir a complexidade afetiva do melodrama doméstico. Como observa Lívia Azevedo Lima (2022), é esse conjunto de personagens que concentra as ambiguidades do desejo e da transgressão no interior da Chácara dos Menezes. Essa concentração da ambiguidade em Nina, Ana e Timóteo manifesta-se desde sua própria apresentação, à frente do espelho (Figuras 7, 8 e 9). Como observa a autora, o motivo relaciona-se à construção de suas identidades e às formas pelas quais cada um se reconhece, ou se estranha, diante da própria imagem. Essa recorrência, contudo, pode ser compreendida também como uma estratégia narrativa.

Figura 7 – Timóteo diante do espelho



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Figura 8 – Nina diante do espelho



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Figura 9 – Ana diante do espelho



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

A apresentação de Nina, Ana e Timóteo diante do espelho mais do que atribuir um significado específico ao objeto em cada caso, Saraceni concentra na própria apresentação dessas personagens uma simbolização particularmente intensa. Antes mesmo que suas trajetórias se desenvolvam, a *mise-en-scène* organiza visualmente as tensões que passarão a estruturá-las, oferecendo ao espectador uma primeira configuração de seus lugares no universo moral da Chácara dos Menezes. Não por acaso, são justamente essas personagens que sustentam os principais deslocamentos afetivos e morais da narrativa. Diferentemente de figuras cuja função dramática permanece relativamente estável, Nina, Ana e Timóteo constituem o núcleo em torno do qual o filme faz oscilar as polarizações melodramáticas, razão pela qual sua apresentação já concentra uma carga simbólica capaz de antecipar a complexidade que assumirão ao longo do drama.

A concentração dessa simbolização coloca, então, o problema da função narrativa do excesso melodramático. Uma primeira possibilidade para compreendê-la seria aproximá-la da leitura de Thomas Elsaesser (1987) sobre o melodrama doméstico hollywoodiano. Para o autor, a intensidade melodramática nasce de uma situação em que as personagens se encontram aprisionadas por contradições sociais e familiares que não conseguem resolver plenamente no plano da ação. O conflito, impedido de alcançar uma solução direta, desloca-se para a *mise-en-scène*: objetos, gestos, figurinos, espaços e enquadramentos passam a carregar uma função expressiva, exteriorizando tensões que permanecem irresolvidas no interior da narrativa. A imagem não apenas acompanha o drama, mas assume parte do trabalho de sua elaboração, fazendo da própria organização visual do filme o lugar em que os conflitos adquirem forma sensível.

Em outra direção, Ismail Xavier (2003) identifica, na leitura que realiza do cinema de Arnaldo Jabor, uma relação crítica com a forma melodramática distinta daquela observada por Elsaesser (1987) no melodrama doméstico hollywoodiano. Enquanto em Sirk a crítica emerge da própria intensificação dos códigos melodramáticos, fazendo da *mise-en-scène* o lugar em que as contradições da ordem burguesa se tornam sensíveis, em Jabor a encenação frequentemente já estabelece uma distância em relação à própria ilusão dramática que mobiliza. A *mise-en-scène* não apenas revela as contradições do universo representado, mas os exageros expõe criticamente os mecanismos de sua própria construção, colocando o espectador diante de cenas que constantemente encena e comenta o melodrama.

Em *A Casa Assassinada* a concentração simbólica não parece responder nem à impossibilidade de formulação do conflito interno do filme pela palavra - ainda que metáforas históricas mais amplas permaneçam não anunciadas plenamente, ou seja, o problema da autoridade permanece introduzida na organização da estrutura familiar -, nem à constituição de uma distância crítica entre a encenação e as personagens. Ao contrário, o filme é marcado por uma abundância discursiva: Nina, Ana e Timóteo não apenas vivem seus conflitos, mas os enunciam, os interpretam e os confrontam verbalmente ao longo da narrativa. A simbolização visual não surge, portanto, para substituir aquilo que permanece ausente no discurso, mas para reiterar e intensificar aquilo que já foi, ou será, explicitado pelas próprias personagens. A *mise-en-scène* não revela um sentido oculto em oposição à palavra, nem comenta ironicamente aquilo que os personagens não percebem, distanciando o espectador da encenação. Pelo contrário, ela participa da mesma lógica de intensificação que estrutura o drama.

É nesse sentido que a *mise-en-scène* de Saraceni se aproxima daquilo que Peter Brooks (1985) identifica como uma característica fundamental da imaginação melodramática: a tendência ao “dizer tudo”. No melodrama, a necessidade de tornar visível uma ordem moral não conduz necessariamente ao silêncio ou à ocultação, mas frequentemente à acumulação de signos. A redundância entre diferentes formas expressivas não representa uma falha de economia narrativa, mas uma característica própria da linguagem melodramática, que busca tornar visível aquilo que estrutura moralmente o drama, fazendo da virtude elemento forçosamente identificável. Nesse sentido, Demétrio, por exemplo, será apresentado numa composição junto aos quadros na parede, reiterando o seu papel de guardião dos valores envelhecidos da família Menezes.

Essa redundância não deve ser compreendida como simples repetição ou excesso gratuito. Como demonstra Mariana Baltar (2019), os procedimentos melodramáticos organizam formas específicas de engajamento espectatorial, conduzindo o público por meio da intensificação sensível dos conflitos. Em *A Casa Assassinada*, a concentração simbólica na apresentação de Nina, Ana e Timóteo, e também de Demétrio, não busca revelar um sentido oculto que a narrativa verbal teria ocultado, mas preparar afetivamente o espectador para acompanhar as personagens que carregarão as principais movimentações morais do drama. A simbolização excessiva não funciona como compensação de um silêncio, mas como mecanismo de intensificação da experiência melodramática, produzindo uma adesão afetiva às trajetórias das personagens antes mesmo que seus conflitos encontrem plena realização narrativa.

Isso não significa, contudo, a completa ausência de momentos de autoconsciência formal. Ao longo do filme, pequenos desvios lembram a filiação moderna do diretor, sem que cheguem a romper a continuidade melodramática da narrativa. É o caso do close-up de Nina, cuja frontalidade produz uma breve suspensão da narrativa principal e ela passa a comentar em off um caso que não chegamos a descobrir qual é (Figura 10). Nessa mesma sequência entre Nina e a empregada, Saraceni introduz discretas rupturas na continuidade espaço-temporal, procedimento que já se encontrava em *O Desafio*. Não por acaso, ao apresentar *O Desafio* na *Cahiers du Cinéma*, Gustavo Dahl rejeitava sua aproximação automática com a *Nouvelle Vague*: "se toda mulher que fala dirigindo-se à câmera se assemelha a Anna Karina, Macha Méril, Jeanne Moreau ou Monica Vitti (...), o que se pode fazer a respeito?" (Dahl, 1965, p. 9).

Em outro momento, na cena já citada em que Demétrio toca piano, Nina inicialmente dança ao som da música executada diegeticamente pelo personagem. À medida que a sequência se desenvolve, porém, seu movimento parece deixar de responder ao piano de Demétrio para ser progressivamente capturado pelo tema musical em *off* composto por Tom Jobim. Sem que haja uma ruptura explícita, a cena desloca imperceptivelmente seu centro sonoro, fazendo com que a dança pareça pertencer menos ao espaço diegético da casa do que ao universo afetivo construído pela trilha musical.

Na primeira aparição de Timóteo seu olhar parece, por um instante, dirigir-se ao espectador, sugerindo uma ruptura da ilusão dramática (Figura 11). A entrada da empregada no enquadramento, entretanto, restitui imediatamente um destinatário diegético ao olhar da

personagem, reinscrevendo o gesto no interior da narrativa. O mesmo acontece com Ana quando pela primeira vez se apresenta como uma personagem capaz de contestar a coerência moral do seu marido Demétrio, o seu gesto de aparente loucura subverte por um momento a coerência da encenação dos personagens no espaço diegético (Figura 12). Em todas essas ocorrências, contudo, a autoconsciência formal não se converte em princípio organizador da encenação. Diferentemente de filmes anteriores de Saraceni, esses desvios permanecem episódicos e são rapidamente reabsorvidos pela lógica melodramática, que continua a orientar prioritariamente a adesão afetiva do espectador ao universo dramático.

Figura 10 – Nina comenta em off um caso que não se relaciona com o drama da narrativa



Fonte: captura de tela de A Casa Assassinada (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Figura 11 – Timóteo em seu quarto parece olhar diretamente para o espectador.



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Figura 12 – Ana e Nina em momentos distintos de apresentação no interior da casa



Fonte: captura de tela de *A Casa Assassinada* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Assim como na obra de Lúcio Cardoso, em *A Casa Assassinada* a morte anunciada de Nina faz com que o desfecho da narrativa não recaia sobre o acontecimento em si, mas sobre o sentido simbólico construído desde o início em torno da família Menezes. A moléstia que corrói seu corpo e destrói progressivamente sua beleza não representa a derrota da personagem enquanto elemento transgressor. Ao contrário, transforma Nina na principal vítima de um sistema de valores sustentado por uma estrutura familiar em decomposição, fazendo de seu corpo a manifestação visível da ruína moral que atravessa a casa dos Menezes. Nesse sentido, a trajetória dos personagens no filme materializa uma das formulações mais definidoras do universo moral concebido por Lúcio Cardoso, expressa no livro nas palavras do Padre Justino a Ana: "O diabo, minha filha, não é como você imagina. Não significa a desordem, mas a certeza e a calma" (Cardoso, 2009, p. 290). A morte de Nina deixa, assim, de constituir a punição da personagem transgressora para tornar visível a corrupção da própria ordem que pretende condená-la. É essa reorganização do conflito moral que permite Saraceni projetar sob uma perspectiva melodramática, na esfera íntima da família, as tensões históricas do Brasil dos anos 1970.

A necessidade de aproximar-se de um cinema de maior vocação comercial levou Saraceni a recorrer a um novo modelo narrativo para estruturar os motivos que já estavam presentes em sua obra formulada no interior do Cinema Novo na década anterior. Para compreender como essa aproximação se realiza, recorremos aos estudos de Thomas Elsaesser (1987) sobre o melodrama doméstico hollywoodiano dos anos 1950, em especial sua leitura do cinema de Douglas Sirk. Nela, o autor demonstra como o excesso melodramático, inscrito na *mise-en-scène*, deixa de constituir apenas um mecanismo de engajamento emocional para tornar-se também uma forma de inscrever, no espaço doméstico e nas relações familiares, os impasses históricos e sociais do período.

Esse modelo, trazia à *mise-en-scene* uma importância crítica maior que o conteúdo puramente intelectual ou narrativo de uma obra. Essa perspectiva permite compreender de que maneira Saraceni incorpora procedimentos deste método, sem abandonar, no entanto, a capacidade de expressão dos seus personagens inscritas também na ação, organizando a *mise-en-scene* não apenas como uma pista mas como mais uma camada de intensidade reflexiva em direção a investigação política da história que orientava seu cinema desde os anos 1960. Se, no melodrama doméstico descrito por Elsaesser (1987), o destino trágico dos protagonistas decorre da incapacidade de transformar a estrutura familiar, conduzindo-os, ao final, à difícil

reintegração à ordem social, em *A Casa Assassinada* a tragédia assume outra configuração. A morte de Nina torna-se a única forma de conter uma transgressão que a própria ordem moral da família já não é capaz de absorver nem de reorganizar.

Se *A Casa Assassinada* exige compreender a assimilação do melodrama a partir da reelaboração de uma tradição clássica internacional, particularmente aquela discutida por Elsaesser (1987) em sua leitura de Douglas Sirk, *Na Boca do Mundo* demanda um percurso distinto. Inserido em uma tradição melodramática mais diretamente vinculada às formas populares de comunicação no Brasil e na América Latina, o filme requer o retorno à formação artística de Antônio Pitanga no Cinema Novo para compreender como essa experiência é posteriormente articulada às convenções do melodrama e às formas narrativas populares consolidadas pela indústria cultural, em especial a televisão brasileira.

3 DO CINEMA NOVO AO MELODRAMA: ANTÔNIO PITANGA

3.1 O Protagonismo negro no Cinema Novo

Uma das consequências inevitáveis da busca por uma cultura capaz de expressar o nacional-popular no cinema brasileiro foi o encontro com o drama da população negra. Ao eleger como *locus* cinematográfico os espaços mais marginalizados da sociedade brasileira, esse cinema, realizado em sua quase totalidade por homens brancos de classe média, encontrou na experiência da população negra uma das expressões mais contundentes da miséria nacional, representando-a sob diferentes perspectivas. Nos debates iniciados na década de 1950, a afirmação de um conteúdo "nacional" e "popular" ocupava lugar mais decisivo que a definição de uma linguagem cinematográfica própria. Rejeitava-se, porém, tanto o modelo industrial da Vera Cruz quanto a postura considerada alienante das chanchadas, ainda que se reconhecesse, nessas últimas, a extraordinária capacidade de comunicação com o público.

Reunindo uma referência temática afinada com esse projeto e uma forma de produção economicamente viável, de baixo orçamento, filmada nas ruas e distante do aparato dos grandes estúdios, o neorrealismo italiano, então no auge de sua influência internacional, tornou-se a principal referência estética para esses cineastas. *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, obra decisiva para a constituição do Cinema Novo, sintetiza esse encontro entre a herança neorrealista e a incorporação da experiência negra como elemento constitutivo da representação nacional. Uma das críticas dirigidas ao cinema brasileiro dos anos 1950 dizia respeito justamente à ausência de protagonistas negros nos filmes produzidos à maneira hollywoodiana pela Vera Cruz.

Nelson responde a essa lacuna ao acompanhar a trajetória de cinco garotos negros que percorrem a cidade do Rio de Janeiro vendendo amendoim. O contraste social observado ao longo desse percurso constitui o eixo principal da narrativa. Como observa Robert Stam (2008), Nelson os integra a uma massa "multirracial de marginalizados", sem fazer da questão racial o tema explícito do filme. Ainda assim, a organização da narrativa evidencia uma padronização racial visível entre exploradores e explorados, fazendo da experiência negra um componente decisivo da representação da desigualdade social.

A vivência do negro sob uma perspectiva neorrealista ainda organizaria a passagem

dessas primeiras experiências para o Cinema Novo, constituindo uma de suas genealogias. Nas vésperas da consolidação do movimento, dois filmes realizados no chamado "ciclo baiano" articulam, de maneiras distintas, o drama íntimo do homem negro às questões sociais que passariam a orientar o Cinema Novo.

Bahia de Todos os Santos (1960), de Trigueirinho Neto, saudado por Glauber Rocha (2003) como um autêntico filme de autor, avança nesse processo ao particularizar questões propriamente raciais no drama de seu protagonista e da comunidade que o cerca, transformando a Bahia, tradicionalmente representada como espaço da mestiçagem harmoniosa, em um lugar hostil para sua população mais marginalizada, majoritariamente negra. Seja ao representar a repressão policial ao candomblé, seja ao acompanhar a trajetória de Tônio, homem mestiço dividido entre mundos inconciliáveis, cuja relação com uma mulher branca explicita a objetificação de seu corpo, o filme põe a questão racial no centro da experiência dramática. Entretanto, como observa Bernardet (1967), essa interiorização do conflito não conduz à elaboração de uma subjetividade especificamente negra. Ao contrário, as contradições de Tônio acabam por expressar “a ambiguidade da classe média”, fazendo da experiência racial um ponto de condensação de impasses mais amplos da modernização brasileira. Essa operação atravessa inclusive escolhas de encenação; como observa Robert Stam (2008), a escalação da atriz argentina Lola Brah, veterana da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, para interpretar Miss Collins converte a relação amorosa numa metáfora da dependência neocolonial do próprio cinema brasileiro diante do capital estrangeiro. O filme destaca-se também pela primeira aparição cinematográfica de Antônio Pitanga, que se tornaria o protagonista negro do Cinema Novo por excelência.

Realizado em 1961, um ano antes das obras habitualmente tomadas como inaugurais do Cinema Novo, como *Vidas Secas*, *Os Cafajestes* e *Porto das Caixas*, e posteriormente incorporado ao movimento, *A Grande Feira*, de Roberto Pires, revela que a especificação do drama racial observada em *Bahia de Todos os Santos* não se consolidaria como um caminho único. Ao recolocar a experiência negra no interior de um diagnóstico mais amplo das contradições sociais brasileiras, o filme evidencia uma tensão que permaneceria aberta no Cinema Novo, movimento conduzido majoritariamente por intelectuais brancos de classe média. A narrativa articula diversos conflitos sociais a partir da ameaça de despejo dos trabalhadores da feira de Água de Meninos por uma empresa imobiliária interessada na valorização da área. Entretanto, seu desfecho moral concentra-se na condenação de Chico

Diabo, personagem interpretado por Antônio Pitanga, impedido de destruir a feira por Raul, personagem que, segundo Bernardet (1967), ocupa precisamente a posição intermediária entre a marginalidade e a burguesia. Ao atribuir a esse personagem branco a mediação ética do conflito, o filme reinscreve a experiência negra no interior de uma ordem moral mais ampla, subordinando-a ao problema social que organiza a narrativa.

A *Grande Feira* não resolve plenamente, em sua narrativa, o problema da representação da experiência negra, fazendo de Chico Diabo um anarquista cuja revolta sem direção representa o caminho a ser evitado, corrigida a tempo pelo esquerdista branco. Se o filme permite uma identificação que escapa à esquematização proposta por Roberto Pires, isso se deve sobretudo ao carisma de seu intérprete, Antônio Pitanga. Como observa Robert Stam (2008), Chico Diabo inaugura um tipo de personagem que Pitanga seria frequentemente chamado a interpretar no início da década de 1960: "o negro como arquétipo rebelde anarquista" (Stam, 2008, p. 289). A força dessa presença faria de Pitanga um dos atores mais expressivos do Cinema Novo. Será Glauber Rocha, em *Barravento*, quem aproveitará o protagonismo de Pitanga em um filme cujo componente racial está inserido na própria elaboração estética e política do filme.

Se *Bahia de Todos os Santos* particularizava a experiência racial no interior do drama social, pelo menos na narrativa, e *A Grande Feira* a reintegrava a uma problemática mais ampla da desigualdade, *Barravento* ocupa uma posição singular nesse percurso. Primeiro longa-metragem dirigido por Glauber Rocha e realizado no momento de consolidação do Cinema Novo, o filme representa um ponto de referência na maneira como o movimento a elaborou cinematograficamente a experiência negra, em oposição, inclusive, ao exemplo de *Cinco Vezes Favela*, fruto de uma parceria com um nacionalismo mais radical, capitaneado pelo CPC, cuja presença negra apenas confirmava um conjunto de ideias que os diretores brancos tinham a seu respeito. Em *Barravento*, a cultura afro-brasileira deixa de constituir apenas um elemento do universo representado para participar da própria organização formal do filme, tornando-se um dos princípios que estruturam sua *mise-en-scène*. Como reafirmam Vargas, Souza e Prudente (2023), retomando a tese desenvolvida promovida por Celso Prudente em *Barravento: o negro como possível referencial estético do Cinema Novo de Glauber Rocha* (1995), o filme representa um momento singular na cinematografia glauberiana, no qual o negro assume a condição de referencial estético.

Ambientado numa comunidade de pescadores negros do litoral baiano, *Barravento*

acompanha o retorno de Firmino, interpretado por Antônio Pitanga, à aldeia onde nasceu. Vindo da cidade, ele busca conscientizar a comunidade de que a submissão às tradições religiosas contribui para a manutenção da exploração exercida pelos donos das redes de pesca. Sua intervenção desencadeia uma sucessão de conflitos em torno de Aruã, jovem considerado protegido de Iemanjá, expondo as tensões entre a tradição religiosa local e as mudanças propostas pela personagem.

À primeira vista, o filme parece confirmar a leitura formulada pelo próprio Glauber Rocha, que, já nos letreiros iniciais, ao mesmo tempo que informa o local de realização do filme, na praia de Buraquinhos na Bahia, define o "Ba*rravento"* como um momento de violência e transformação capaz de romper a "passividade mística" que caracterizaria aquela comunidade. Não por acaso, boa parte da crítica da época compreendeu o filme como a oposição entre consciência política, encarnada por Firmino, e alienação religiosa, representada por Aruã e pelos pescadores. Entretanto, como demonstra Ismail Xavier (2007), essa leitura não esgota a experiência proposta pelo filme. Embora o discurso de Firmino organize explicitamente o conflito narrativo, a *mise-en-scène* produz uma relação muito mais ambígua com a cultura negra e com a religiosidade afro-brasileira, impedindo que o filme se reduza a uma simples denúncia da alienação.

O que Xavier (2007) identifica em *Barravento* é um paralelo entre a trajetória narrativa de Firmino e a própria postura do autor. Firmino, agente conscientizador da comunidade, recorre à tradição ao encomendar um despacho para Exu, realizado por Pai Tião, figura marginal ao sistema religioso oficial da aldeia, com o objetivo de desfazer a proteção de Aruã. O recurso ao rito, entretanto, não o impede de ridicularizar Cota quando ela demonstra temor diante da perda dos poderes de Aruã, resultado de uma ação mobilizada por ele próprio. Essa assimilação contraditória entre tradição e racionalidade organiza também a *mise-en-scène* de *Barravento*. Ao mesmo tempo em que Glauber constrói um discurso de contestação ao misticismo da comunidade, sua encenação é continuamente atraída pela frequência e pela plasticidade das manifestações religiosas, assimilando seu ritmo e permitindo que elas escapem como potência cultural e identitária.

Para Xavier (2007), essa tensão manifesta-se de forma exemplar na representação do trabalho dos pescadores. A puxada da rede, compreendida por Firmino apenas como espaço de exploração e alienação coletiva, é filmada por Glauber como um acontecimento de intensa harmonia e beleza plástica. A composição rítmica dos corpos, a ampliação do espaço nos

enquadramentos, em detrimento da perspectiva do esforço individual em planos fechados, repercutindo também a associação com a natureza, e a integração coreográfica da comunidade conferem ao trabalho uma dimensão quase ritual. Aquilo que, no discurso de Firmino, aparece apenas como opressão, transforma-se também, na imagem, em expressão de dignidade coletiva e de uma cultura que o próprio filme se recusa a reduzir à alienação.

Ainda que captando o fascínio de Glauber pelo candomblé, João Carlos Rodrigues, porém, sustenta que esse aspecto não altera o sentido fundamental do filme. Mesmo considerando as declarações posteriores do diretor, "não se pode mudar o teor do filme": trata-se de um "filme revolucionário no estrito sentido do termo", que compreende a religião como "ópio do povo". Bernardet (1967), por sua vez, desloca a discussão para a forma como essa consciência revolucionária se organiza no interior da narrativa. Para o autor, Glauber introduz uma questão inédita no Cinema Novo ao representar uma comunidade que, embora submetida à exploração, não é marginal em relação a si mesma. A transformação dessa comunidade, contudo, continua dependendo de uma consciência que lhe é exterior. Firmino, agente da mudança, retorna da cidade trazendo consigo os critérios pelos quais identifica o atraso e conduz a desmistificação de Aruã, fazendo da emancipação um movimento de fora para dentro.

Bernardet encontra, então, em *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues, a exceção a essa estrutura. O personagem central, também interpretado por Antônio Pitanga, nascido na senzala, adquire a capacidade de liderar os demais escravizados através do aprofundamento do conhecimento de seu próprio povo, rompendo com a lógica da consciência exterior que organizava *Barravento*. O foco central do filme se dá novamente na comunidade negra, porém o motivo da sua revolta não necessita de associação ou encorajamento de abolicionistas brancos ou representantes negros deste pensamento exterior. Na sua análise do filme, Glauber (2003) destaca a aproximação efetiva de Diegues com os negros, que lhe permitiu criar uma perspectiva de revolta negra que se difere do anseio de revolta branca.

Esse movimento de Diegues, no entanto, representará, atrelado ao processo histórico que se seguiu, mais uma experiência isolada do que uma tendência do Cinema Novo nos anos posteriores. A possibilidade aberta por *Ganga Zumba* não se consolidaria no interior do movimento. Como observa Robert Stam (2008), ao se distanciarem do realismo da primeira fase e se voltarem ao autorreflexivismo e ao anti-ilusionismo nos filmes realizados após 1964, esses diretores, brancos de classe média, ao se olharem no espelho, excluíram negros e

mestiços do centro da reflexão. Uma das raras exceções a esse deslocamento reaparece justamente em outro filme de Carlos Diegues, *A Grande Cidade*.

Organizado através de uma polifonia de experiências urbanas de retirantes nordestinos que se entrecruzam, o filme destaca, entre elas, a presença de Pitanga, único protagonista negro do conjunto. Antes mesmo de integrar-se à narrativa dos demais personagens, ele é apresentado como uma consciência coletiva situada à margem do espaço diegético, dirigindo perguntas aos transeuntes e também ao próprio espectador. A inserção de Pitanga em uma lógica narrativa distinta daquela que organiza os demais personagens retoma um procedimento já presente em *Barravento*, quando Firmino, portador de uma consciência exterior à comunidade, era frequentemente isolado nos enquadramentos e já praticamente falava diretamente para a câmera. Ainda que agora imerso no espaço urbano do Cinema Novo pós-1964, os movimentos de Pitanga e sua atuação permanecem mais próximos daqueles construídos nos filmes anteriores ao golpe, cujos conflitos se organizavam em espaços afastados dos grandes centros.

Em depoimento concedido à *Revista E*, do Sesc São Paulo, em junho de 2025, Pitanga reivindica a singularidade de sua criação artística no interior do Cinema Novo:

> "Tanto o Cinema Novo quanto a minha interpretação são inaugurais. Eu faço cinema antes do teatro. Protagonizo *A Grande Feira*, *Barravento* e *O Pagador de Promessas*, quando a gente ganha a Palma de Ouro, em 1962. Eu inauguro uma maneira de atuar que não é Brecht, não é Stanislavski, não é Grotowski. É uma interpretação genuinamente brasileira: o corpo que dança, o corpo que grita, o corpo que fala. Como era o Cinema Novo, cabia isso, coube isso. [...] Essa linguagem, esse corpo. Então eu passo a ser o protagonista negro do cinema brasileiro, justamente quando começa o Cinema Novo." (Pitanga, 2025)

Ainda que formulada retrospectivamente, a observação de Pitanga oferece uma chave importante para compreender sua posição singular no interior do Cinema Novo. Ao reivindicar uma forma de interpretação experiência cinematográfica brasileira, o ator movimenta sua contribuição para além da recorrência dos personagens que interpretou. Sua presença em filmes como *A Grande Feira*, *Barravento*, *Ganga Zumba* e *A Grande Cidade* passa a revelar a elaboração de uma linguagem interpretativa que, segundo o próprio ator, nasce simultaneamente ao Cinema Novo e também o fundamenta.

A década de 1970 representa um retorno mais abrangente do cinema brasileiro à discussão sobre a representação negra e os discursos raciais, agora atravessados pela atuação mais intensa dos movimentos negros organizados e pela emergência de novas lideranças intelectuais. Entre os cineastas oriundos do Cinema Novo, essa retomada assume formas

distintas. Carlos Diegues realiza *Xica da Silva* (1976), um dos maiores sucessos de público da década, cuja representação altamente erotizada da protagonista negra provocaria forte reação de setores do movimento negro, como apontou Stam (2018). Nelson Pereira dos Santos retorna ao universo afro-brasileiro em *O Amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977). Ao mesmo tempo, a década assiste ao surgimento de uma primeira geração de diretores negros no cinema brasileiro, como Odilon Lopes, com *Um é Pouco, Dois é Bom* (1970), Waldyr Onofre, com *As Aventuras Amorosas de um Padeiro* (1975), e Ola Balogun, cineasta nigeriano radicado no Brasil, com *Deusa Negra* (1978) (STAM, 2008, p. 390-399). É no cruzamento entre esses dois movimentos — a reformulação das estratégias de comunicação dos egressos do Cinema Novo e a emergência de realizadores negros — que se insere *Na Boca do Mundo*, filme ao qual nos dedicaremos no tópico seguinte.

3.2 Na Boca do Mundo: Melodrama e Linguagem Popular

Somada à concorrência exercida pelas chanchadas eróticas, que concentravam parte significativa do público e do interesse dos exibidores, a década de 1970 assistiu, no Brasil, à consolidação da televisão como principal meio de comunicação de massa. Conforme Hamburger (2011), embora introduzida no país ainda em 1950, a televisão permaneceu, durante boa parte dos anos 1960, restrita a um alcance regional e a um número reduzido de aparelhos. A implantação da rede nacional de transmissão, em 1969, associada aos investimentos em infraestrutura promovidos pelo regime militar e à rápida expansão do consumo de televisores, transformou-a, ao longo da década seguinte, no principal espaço de circulação das narrativas ficcionais brasileiras.

Mais do que uma transformação tecnológica, a expansão televisiva nos anos 1970 integrou-se ao projeto de modernização conservadora conduzido pelo Estado militar. Inspirada no modelo norte-americano, a televisão tornou-se um dos principais instrumentos de um discurso de integração nacional e de progresso econômico, especialmente durante o chamado “milagre econômico”, período em que o crescimento industrial e a ampliação do consumo eram apresentados como símbolos de uma nova sociedade brasileira.

Como observou Joyrich (1996), ao analisar a rede norte americana de televisão - desde a sua implementação, nos finais dos anos 1950, até a sua era pós-moderna, em meados dos

anos 1980 -, diferentemente do cinema, que exigia um deslocamento exterior e uma atenção contínua e atenta numa sala escura, a TV já se apresentava como um meio essencialmente doméstico. Sua programação então coexiste com a dinâmíca do lar, marcada pela descontinuidade imersiva, tornando-se parte integrante do cotidiano das pessoas. Enquanto o cinema se pautava pelo voyeurismo marcado pela distância, a TV era marcada pela co-presença da imagem.

É justamente nesse regime de proximidade e descontinuidade que o melodrama encontra uma forma particularmente adequada de expressão. Ao organizar seus conflitos a partir de situações reconhecíveis, personagens moralmente legíveis e uma forte mobilização afetiva, o melodrama permite que o espectador retome a narrativa sem depender de uma atenção integral e contínua, preservando a inteligibilidade dos acontecimentos mesmo quando acompanhados de maneira fragmentada. Ao mesmo tempo, sua centralidade nas relações familiares, nos desejos e nos sofrimentos privados estabelece uma afinidade com o espaço doméstico que caracteriza a experiência televisiva.

No contexto brasileiro, a telenovela consolidou-se como o principal modelo narrativo na programação televisiva, alcançando uma circulação massiva entre o público. Como demonstrou Hamburger (2011, p. 75), mais que isso, a telenovela brasileira ainda nos anos 1970 tornava-se artigo cultural de exportação, abrindo a "possibilidade de reversão dos fluxos transnacionais de informação e cultura". A capacidade industrial e de continuidade que se fundava a partir da linguagem televisiva se opunha à capacidade limitada que o cinema brasileiro alcançou justamente pela descontinuidade de suas experiências. Nesse sentido, a televisão aproximava-se tanto do sistema de estúdios e do *star system* do modelo hollywoodiano quanto das experiências melodramáticas latino-americanas de estrondoso sucesso, especialmente as do México e da Argentina, que conseguiram construir no continente indústrias cinematográficas de ampla circulação popular em diálogo com o modelo norte-americano. Na experiência brasileira, esse projeto encontrou uma tentativa semelhante na Vera Cruz, cuja busca por uma estrutura industrial acabou fracassando.

Ao mesmo tempo em que se inseria na longa tradição do melodrama latino-americano, a telenovela buscou afirmar uma identidade própria em relação aos modelos estrangeiros, especialmente ao melodrama mexicano, cujas bases se deram em uma lógica de encenação marcada pela ampliação dramática no confinamento dos estúdios e das locações construídas, e levavam a concepção de "filmes para chorar", como definiu Oroz (1992), a uma dimensão

mais hiperbólica da representação. Essa diferenciação no caso brasileiro estava associada à presença de profissionais provenientes do cinema e do teatro das décadas de 1950 e 1960 - envolvidos nas questões nacionais e populares - que incorporaram à televisão procedimentos ligados à representação do cotidiano nacional, como as filmagens em locações externas, a presença de espaços reconhecíveis do país e a abordagem de conflitos sociais contemporâneos, e uma interpretação dos atores mais marcada pelo naturalismo.

Esther Hamburger (2011), entretanto, relativiza essa oposição ao modelo mexicano. Sem negar as transformações introduzidas pela televisão brasileira, a autora argumenta que a ênfase conferida às diferenças estilísticas terminou por obscurecer a permanência de uma estrutura melodramática comum. Enquanto o Cinema Novo radicalizava uma estética antinaturalista e recusava procedimentos voltados ao efeito imediato sobre o espectador, a telenovela organizava sua comunicação justamente pela reafirmação da decupagem clássica, da identificação emocional e da continuidade narrativa:

> "Na novela, as referências de tempo e espaço convivem com a decupagem clássica do plano, contraplano e plano geral. A edição rápida e de planos curtos não convida o espectador a flanar na paisagem. O recurso à edição de cenas rápidas de histórias, que se tornam cada vez mais complexas em número de personagens e cenários, procura sugerir um dinamismo que combina com o apelo "moderno" dessas narrativas. A ênfase em cenários e personagens glamourosos facilita, ao final de idas e vindas dramáticas, a ascensão social – em geral via casamento – de personagens socialmente menos favorecidos. A novela ganha assim um viés inclusivo. A verossimilhança dessa inclusão não está dada por critérios realistas, uma vez que as contradições sociais básicas não se expressam na novela, que nesse período exclui situações de pobreza e constrói universos formados basicamente por personagens brancos". (Hamburger, 2011, p. 71)

Confirmando a argumentação de Hamburger, Antônio Pitanga, que havia sido o principal protagonista negro no percurso do Cinema Novo, trabalhará em 7 novelas durante a década de 70, mas jamais exercendo um papel central nessas tramas. São elas: *O Homem que Deve Morrer* (1971-1972), de Daniel Filho e Milton Gonçalves, *Jérônimo, o Herói do Sertão* (1972), de Geraldo Vietri, *Os Ossos do Barão* (1973-1974), de Régis Cardoso, *Ovelha Negra* (1975), de Henrique Martins, *A Viagem* (1975), Atílio Riccó, e O *Astro*, de Daniel Filho. Entendemos aqui, que a passagem à direção de Antônio Pitanga, em 1978, em *Na Boca do Mundo*, torna-se inexplicável sem que seja compreendida também essa experiência. Assim, quando Pitanga (apud Stam, 2008, p. 397), afirma ter inserido em *Na Boca do Mundo* aquilo que não havia em nenhum outro filme, sua observação parece inevitavelmente estender-se também à experiência televisiva. A novidade reivindicada, entendemos, não diz respeito apenas ao cinema, mas também à ausência, nas telenovelas brasileiras das quais participou,

de um protagonismo negro capaz de ocupar o centro de uma narrativa melodramática.

Em *Na Boca do Mundo,* Antônio Pitanga, além de diretor, atua como Antônio, frentista de posto em Atafona, distrito de São João da Barra, no norte fluminense, cuja comunidade pesqueira é ameaçada pelo avanço do mar. A relação entre o filme e essa paisagem constitui um aspecto central da análise de Young (2020). Esse componente espacial, que organiza a experiência visual de todo o filme, é progressivamente deslocado para o interior dos dramas afetivos dos personagens. Apaixonado por Terezinha, "mulata" vendedora de caranguejo e ambiciosa, Antônio tem o seu cotidiano afetado a partir da chegada de Clarice, mulher branca cuja partida da cidade do Rio de Janeiro para Atafona representa a busca por uma aproximação com a natureza perdida na cidade e a fuga de questões particulares; sua chegada tensiona a relação já conturbada entre Antônio e Terezinha. O entrelaçamento desses três personagens organiza na trama uma interpretação da estrutura racial do país, cujo melhor caminho para compreendê-la, antes da análise das imagens, é dado pelo próprio diretor em entrevista que precede o filme na sua restauração, contida no projeto "Obras Raras: O Cinema Negro na Década de 70", iniciativa lançada em 2006. Diz Pitanga:

> "*Na Boca do Mundo* é uma história que eu queria contar, que tinha muito a ver com a minha leitura das coisas positivas e das coisas negativas, dessas confusões que passam pela nossa cabeça, da afirmação, das nossas lutas, do correto e do não correto: Então eu escrevi um projeto, que é um filme, um roteiro, com o Leopoldo Serrano. O argumento era meu e do Cacá Diegues, e o roteiro era meu e do Leopoldo Serrano. Nós sentamos os três e, a partir daí, eu queria uma ideia seguinte: estamos em qualquer lugar no centro da Terra, três figuras — um negro, uma "mulata" e uma branca. É como se nós fôssemos nos conhecer e nos degladiarmos para saber para onde nós vamos, se vamos por aqui ou por aqui. Porque a crítica contra o "mulato" e a "mulata" era muito grande, e havia uma marca que nos esvaziava naquela época, década de 50, década de 60 e até na década de 70, que era o surgimento da "mulata". A "mulata" era isso, a "mulata" era aquilo, mas e o negro? Quer dizer, o processo do preconceito era gritante, mas o show business, o glamour em relação à "mulata" era muito grande. Quer dizer: se a "mulata" era valorizada, se ela estava aí no show business do Brasil, então por que esses negros estão reclamando do preconceito, dizendo que não têm chance? Então esse foi o meu foco: discutir esses personagens do meu país no centro do universo. No Rio de Janeiro, numa cidadezinha do interior, que é o centro do mundo." (NA BOCA DO MUNDO, 2006)

A presença de Cacá Diegues lembrava uma parceria frutífera desenvolvida no interior do Cinema Novo, e que organizava parte do componente visual e temático do filme, ressaltando sua filiação cinemanovista. A afirmação de Pitanga, no entanto, parece confirmar nossa hipótese de que a resposta de seu filme tinha um direcionamento também ao campo do *show business*, representado principalmente pela televisão, diante da falta de oportunidade nesse cenário para profissionais negros. Não era apenas uma obra que retomava os problemas

formulados pelo cinema moderno brasileiro dos anos 1960, articulando-os a novas formas narrativas de maior impacto comercial. Analisando a concepção de *Na Boca do Mundo* dentro do conjunto de filmes que até a década de 1970 lidava com a questão do negro, Avellar (1982) entende que havia em Pitanga um ímpeto de viver o personagem inteiramente, como uma pessoa viva, ultrapassando o direcionamento alegórico sugerido pelo argumento com a participação de Diegues, no qual os personagens, mais que individualidades, "funcionam como referências da cidade grande e da província" (Avellar, 1982, p. 5).

A sua primeira sequência já permite localizar o movimento de interiorização do conflito produzido pelo filme. Enquanto alguns homens jogam cartas em um bar durante a noite, a descrição do ambiente, ainda nos créditos iniciais, é acompanhada pela cantiga "Quem nasce na Paraíba, é paraibano [...] quem nasce no Amazonas, amazonense...", criando uma camada de pertencimento coletivo e nacional ao espaço popular que a câmera observa (Figura 13). À medida que a câmera vai voltando a atenção para Antônio, a trilha em off que passa a ser executada é modificada para a abertura instrumental de *Amado Amante*, composição de Jorge Ben interpretada por Caetano Veloso, que é apresentada nos mesmos créditos como "tema-musical" do filme. Diferente da cantiga inicial, o tema agora passará a acompanhar especificamente a trajetória afetiva do personagem central, assim como assumirá o direcionamento do foco narrativo.

Na mesma sequência, somos apresentados a Terezinha, e sua aparição desafiadora, que persegue o olhar de Pitanga. Ele, antes sorrindo, torna-se preocupado ao encarar a mulher (Figuras 14 e 15). Levanta-se e corre atrás de Terezinha até a praia noturna, prometendo-lhe juntar dinheiro para cumprir o seu desejo de ir embora da cidade, e um futuro casamento. Irredutível, Terezinha reafirma a necessidade de sair daquele local, e deixa Antônio, que amanhece na praia. A cena é completamente acompanhada pela música entoada por Caetano:

> "Eu quero que você me pegue/ Me abrace e me aperte, me beije e me ame/ E depois me mande embora/ Que eu vou feliz da vida, amor/ […] Quero ser mandado, adorado, acariciado, machucado/ E amado por você/ E depois pode me mandar embora/ Mesmo que sejam quatro horas da manhã/ Chovendo, fazendo frio, amor/ E me proibindo de olhar pra outra mulher qualquer/Pois eu sou o seu escravo, amor/ Pois eu vou feliz da vida e vitorioso/ Pois eu sou o seu escravo, amor/ Pois eu sou o seu amante amado, amor…" (Ben Jor, 1976, n.p.)

Figura 13 – Antônio e os homens no bar de Atafona, nos créditos iniciais



Fonte: captura de tela de *Na Boca do Mundo* (1978), direção de Antônio Pitanga.

Figura 14 – Terezinha observa Antônio através da rede de pesca



Fonte: captura de tela de *Na Boca do Mundo* (1978), direção de Antônio Pitanga.

Figura 15 – O tema musical torna-se íntimo quando Antônio percebe Clarice.



Fonte: captura de tela de *Na Boca do Mundo* (1978), direção de Antônio Pitanga.

Mais que comentar a cena, o enredo musical estabelece um laço com o espectador que organizará não só a trajetória o personagem, como antecipa o seu destino final. Neste caso, a música estabelece uma relação com a narrativa ainda maior que a observada em *A Casa Assassinada*, cuja trilha reafirma as cenas postas, mas a partir de uma ratificação harmoniosa

com a trilha orquestrada. Essa relação entre uso melodramático da canção falada e a narrativa, foi observada por Oroz (1992, p. 18) como característica particular e fundamental na forma que o melodrama se instalou na America Latina. Nos termos da autora, a "pleonástica musical" natural ao gênero, é intensificada, funcionando como um "anunciador de futuros", sendo então, um suporte fundamental da narrativa.

A música, portanto, não apenas acompanha a experiência afetiva de Antônio, mas parece saber mais que o próprio personagem: enquanto ele ainda projeta um futuro ao lado de Terezinha, a canção já inscreve sua trajetória numa experiência amorosa marcada pela submissão e pelo abandono. Ao explicar essa operação, Oroz (1992) aponta que os gêneros cinematográficos mobilizam um certo grau de conhecimento do espectador, o que lhe concede, não um desinteresse pela trama, mas um domínio do futuro do herói que converte-se em um elemento de interesse tão forte quanto a própria trama. A capacidade dos gêneros de estabelecer esse acordo tácito depende justamente da familiaridade do público com a gramática que os fundamenta, produzida por uma experiência continuada de contato com suas convenções.

No caso brasileiro, essa gramática melodramática não foi constituída prioritariamente pelo cinema nacional, mas pela associação entre a familiaridade com o cinema norte-americano e, sobretudo, pela convivência cotidiana com a telenovela, que se consolidava como principal forma narrativa da cultura de massa brasileira. Oroz (1992) utiliza então o exemplo das revistas que eram veiculadas até os anos 2000 no Brasil, e participavam diretamente dessa lógica da cultura de massa nacional, cujas publicações antecipavam o resumo do que aconteceria nas novelas, sem que isso alterasse o interesse provocado.

Fora do esquema da apresentação inicial, a terceira personagem, Clarice, interpretada por Norma Bengell — atriz iniciada no Cinema Novo, e ponto de conexão entre os dois filmes estudados nessa dissertação —, é apresentada em um carro em direção a Atafona, porém vestida como uma grã-fina da cidade. Temos acesso ao dilema de Clarice por dois procedimentos narrativos: primeiro, através da narração dos pensamentos da personagem, descobrimos que ela acabou de sair de uma desilusão amorosa; o segundo ocorre novamente por um comentário musical, mas agora a partir de uma música que Clarice coloca no rádio do seu carro. A música em questão chama-se *Clarice*, canção de Caetano Veloso interpretada por Gal Costa. "Que mistérios tem Clarice?", pergunta Gal. Em seguida, ela continua a sua questão através de um gravador guardado no porta-luvas do carro. Ainda que permaneçam

mistérios sobre Clarice, todos os elementos da *mise-en-scène* funcionam no mesmo sentido: o carro, a estrada, a roupa, a trilha e a gravação existem para produzir a expectativa de que uma mulher rica da cidade, carregando algum segredo, está chegando a Atafona (Figura 16).

Figura 16 – Clarice ao volante, a caminho de Atafona



Fonte: captura de tela de *Na Boca do Mundo* (1978), direção de Antônio Pitanga.

Já nos primeiros minutos do filme, conseguimos reconhecer os traços fundamentais de todos os personagens: Antônio é pobre, mas trabalhador; Terezinha é ambiciosa e tende a humilhar Antônio; Clarice é rica e doce, e vai procurar algo em Atafona. Mas, sobretudo, os desejos dos personagens são revelados por sua postura cênica no espaço, fundamentada na criação de arquétipos iniciais que sintetizam as obsessões que os colocarão em movimento na narrativa: Antônio deseja casar com Terezinha; Terezinha exige sair de Atafona em direção à cidade; Clarice deseja deixar para trás o seu passado. Mesmo não revelando de maneira definitiva uma estrutura binária entre bons e maus que, para Oroz (1992), organiza o conflito melodramático, ela já sinaliza incompatibilidades entre os personagens e prepara emocionalmente a narrativa. Para Oroz (1992, p. 102), os arquétipos “sintetizam a narração de uma obsessão”, concentrada geralmente no amor ou na ascensão social, o que permite àautora afirmar que o melodrama cinematográfico representa “histórias de desejo” (Figura 16).

Figura 17 – Chegada de Clarice a Atafona e encontro com Antônio.
Figura 17 – Chegada de Clarice a Atafona e encontro com Antônio.
Figura 17 – Chegada de Clarice a Atafona e encontro com Antônio.
Figura 17 – Chegada de Clarice a Atafona e encontro com Antônio.
Figura 17 – Chegada de Clarice a Atafona e encontro com Antônio.

Figura 17 – Chegada de Clarice a Atafona e encontro com Antônio.



Fonte: captura de tela de *Na Boca do Mundo* (1978), direção de Antônio Pitanga.

O filme não perderá tempo também em colocar em contato esses desejos, já que, assim que chega à cidade, Clarice se depara com Antônio, frentista do posto que abastece seu carro ao entrar em Atafona. Essa rápida articulação narrativa marca a abertura da segunda rede de formulações sobre os personagens, que novamente serve para antecipar os motivos do conflito que só ocorrerá integralmente quando houver uma triangulação efetiva entre eles. Antônio é "emprestado" pelo patrão a Clarice para ajudá-la na sua instalação em Atafona. Clarice é inicialmente formal com Antônio, pergunta a direção enquanto dirige. "A esquerda, sempre em frente!", ele responde. Antônio é carismático, faz considerações precisas sobre o carro que ela dirige, e logo a formalidade de Clarice é transformada em simpatia e gentileza. Ela o trata como um igual. Apresenta-lhe *Headhunters* (1973), álbum de Herbie Hancock, um universo que Antônio desconhece, alheio àquele lugar. Antônio se sente confortável e liga o gravador de Clarice, tendo acesso por alguns segundos ao seu segredo. É enxotado, retorna à posição de empregado, mas mantém o orgulho e rejeita o dinheiro oferecido junto à ordem de ir embora.

Já Terezinha vende caranguejo. O casal que para para comprar com ela antecipa, em pequena escala, o modelo do casal central: ele negro, ela branca. Gritam, não conseguem se comunicar. Terezinha é gentil com o filho do casal e lhe oferece um par de caranguejos. Logo em seguida, cobra 10 cruzeiros do homem, pois separados são mais caros (Figura 18). Seu gesto inicial impede que ela seja reduzida a uma posição de antagonista absoluta. Mas ela é ambiciosa, e essa ambição orienta suas escolhas ao longo da narrativa.

Figura 18 – Terezinha vende carangueijos a um casal em Atafona.



Fonte: captura de tela de Na Boca do Mundo (1978), direção de Antônio Pitanga.

Antes, porém, de se efetuar a triangularização que organizará o sentido moral da narrativa, há duas cenas cuja simbolização será especialmente definitiva para o destino final do protagonista. Na primeira, Clarice observa um incêndio na vila, enquanto homens tentam apagar as chamas. Entre eles está Antônio. Ao se desculpar pelo último encontro, ela permite que ele explique o ocorrido: um pescador havia bebido demais, "e fogo na palha, sabe como é, né?". Antônio aponta então para sua própria casa, localizada na *Ilha da Convivência*, uma construção tão simples quanto aquela destruída pelo fogo. A cena, aparentemente episódica, adquire posteriormente uma dimensão antecipatória: o incêndio que consome aquela moradia humilde reaparecerá como imagem do destino de Antônio, cuja morte será provocada por Clarice através do mesmo recurso simbólico associado ao fogo e à embriaguez.

Na segunda cena, Clarice solicita Antônio ao seu patrão no posto de gasolina. Antônio inicialmente demonstra incômodo, mas sorri quando percebe o sorriso dela. A cena é congelada, e temos acesso ao pensamento de Clarice — ou talvez a algum registro de seu gravador:

> "um homem que não foi assaltado pelo delírio da civilização. Belo. Selvagem. Dorme quando tem sono. Come quando tem fome. Bebe na hora da sede. Sorri quando gosta das pessoas. Se zanga quando é ofendido. Não ardiloso. Não hipócrita. Um ser estranho pra mim. Que vive em um mundo, de homens sem alma. Bom. Selvagem".

No momento seguinte, Antônio e Clarice aparecem na praia, durante o dia, enquanto novamente se ouve, na voz de Caetano Veloso, *Amante Amado*. A canção, que anteriormente acompanhara a aproximação entre Antônio e Terezinha, reaparece agora como comentário antecipatório sobre sua relação com Clarice. Assim, tanto a recorrência musical quanto a imagem do incêndio funcionam como procedimentos de antecipação narrativa: antes mesmo

da conclusão trágica, a *mise-en-scène* estabelece signos que orientam a percepção do espectador sobre o destino do protagonista. A narrativa, desse modo, desloca Antônio progressivamente para uma posição de vítima, primeiro diante de Terezinha e, posteriormente, diante de Clarice.

Para Peter Brooks (1995), o processo de vitimização constitui um dos caminhos fundamentais da imaginação melodramática para a produção do reconhecimento moral. Sem a perseguição e o sofrimento, a virtude permaneceria invisível ou irrelevante para a trama. Ao analisar o melodrama teatral do século XIX, Brooks (1995) observa que a "construção simbólica" da "nobreza de alma" e da "inocência perseguida" antecede e, ao mesmo tempo, ultrapassa a necessidade de uma recompensa efetiva dessa virtude diante da adversidade. O que importa é a exposição pública de um valor moral submetido à provação.

Nesse sentido, a virtude de Antônio não está necessariamente vinculada às suas ações — frequentemente determinadas pelos desejos e conflitos das outras personagens —, mas a uma qualidade anterior, inscrita na sua espontaneidade. É justamente essa dimensão que permite ao filme construir sua inocência: Antônio não é apresentado como alguém que age sempre corretamente, mas como alguém cuja natureza parece permanecer preservada diante das forças que o cercam. Sua transformação em vítima não decorre da comprovação de uma superioridade moral absoluta, mas da percepção de que ele permanece vulnerável em um mundo que não corresponde a sua simplicidade.

Esse movimento aproxima-se da análise de Ismail Xavier (2006) sobre o melodramático *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia*. Nele, segundo Xavier, a condenação da ditadura militar brasileira não se estrutura apenas pela denúncia de seus fundamentos ideológicos, mas pelo modo como essa violência atinge uma dimensão humana elementar. A corrupção dos personagens aparece menos como expressão de uma natureza perversa do que como resultado das forças históricas que os atravessam. De modo semelhante, em *Na Boca do Mundo*, a tragédia de Antônio é construída pela exposição de sua vulnerabilidade diante das relações sociais e afetivas que o cercam.

Passamos, então, para o centro da trama. Na missa de domingo, estão presentes os três personagens centrais. Clarice se aproxima de Antônio, gesto que Terezinha, atenta, não ignora (Figura 19). Logo depois, ela o confronta, enquanto Antônio nega qualquer intimidade entre os dois. Algumas cenas mais tarde, após um convite, Antônio visita Clarice à noite. Ele a elogia: "olhos de mar, pele de areia", aproximando-a do seu próprio universo. Clarice, por sua

vez, volta a descrevê-lo como “belo” e “selvagem”, ao que Antônio reage: “não sou selvagem!”. Ela coloca então *Perigosa*, das Frenéticas, cuja letra antecipa a relação sexual do casal, consumada, já sob o som da música-tema cantada por Caetano Veloso, enquanto Terezinha os observa. No dia seguinte, Antônio descobrirá que Terezinha presenciou o ocorrido, algo que já sabíamos. Antônio justifica sua atitude pela ausência da companheira e pelo fato de Clarice ser “bonita e rica”, mas propõe que os dois fujam. É então que a narrativa produz uma inflexão inesperada: em vez de romper com Antônio, Terezinha sugere que ele engravide Clarice para que, posteriormente, possam chantageá-la. O ciúme, portanto, não se estabelece como o princípio organizador da reação de Terezinha; é sua ambição que conduz a personagem e, a partir desse momento, impulsiona a ação.

Figura 19 – Antônio, Terezinha e Clarice na missa de domingo.



Fonte: captura de tela de *Na Boca do Mundo* (1971), direção de Paulo César Saraceni.

Essa inflexão da personagem repercutiu na recepção do filme. Ao comentar a obra de Pitanga na *Filme Cultura*, em 1980, Zulmira Ribeiro Tavares (1980) questiona a verossimilhança da obsessão de Terezinha. Para a crítica, a fricção com a realidade não estaria no desejo da personagem de mudar de vida, mas na forma assumida por essa ambição, organizada a partir de elementos que não pertenceriam ao ambiente representado pelo filme. Tavares (1980) observa que não seria difícil imaginar Terezinha prostituindo-se, sendo levada por um caminhoneiro ou realizando outros atos que estariam inscritos nos dramas produzidos pela própria paisagem local. O plano de engravidar Clarice para posteriormente chantageá-la, ao contrário, introduziria uma ambição cuja forma não encontraria sustentação naquele

universo.

Como observa Brooks (1995), entretanto, o exagero constitui um procedimento fundamental da linguagem melodramática, pressionando os detalhes do mundo real para que revelem metáforas de conflitos mais profundos. O que o autor descobre ao examinar os romances do século XIX que investiga é que, em um contexto de aparente realismo e cotidianidade, essas narrativas encenam um drama intensificado, posicionando seus personagens em um ponto de intersecção de forças éticas, de modo que suas ações adquiram o significado derivado do embate entre elas. Mesmo quando constituída, como no caso de *Na Boca do Mundo*, sobre uma abordagem naturalista, a imaginação melodramática não está submetida integralmente à verossimilhança desse universo: ela intensifica suas situações para que os sentidos morais possam ser extraídos e tornados legíveis. Isso porque, para Brooks (1995), as maneiras sociais tendem justamente a mascarar os conflitos éticos que atravessam a experiência cotidiana, e a superfície é insuficiente para demonstrar a essência do drama, que reside no oculto moral. O melodrama é, nesse sentido, o lugar da revelação.

Considerando isso, o filme pressiona suas estruturas narrativas para que Terezinha, a "mulata", seja compreendida como expressão da posição ocupada pelo "mulato" em relação ao negro na sociedade brasileira. Pitanga acreditava que "o inimigo do negro é o 'mulato'. O negro é posto de lado porque não conquista o 'mulato'. O 'mulato' não é branco, mas se identifica com seus valores" (Pitanga apud STAM, p. 397). A leitura de Matos (2013) permite compreender como a construção da imagem da "mulata" como tipo brasileiro e o apagamento de sua filiação racial, à medida que essas figuras eram celebradas como referências nacionais, atravessam a percepção de Pitanga sobre essa questão em *Na Boca do Mundo*.

A aceitação do plano por Antônio, fruto da posição de fragilidade que ocupa no conflito, desperta em Terezinha a primeira reação ao personagem que não é marcada pelo desprezo. Até então, nem mesmo a promessa de Antônio de mudar suas condições de vida com a economia proporcionada pela nova profissão de frentista havia alterado a maneira como ela o tratava. A ambição de Terezinha não admite ser satisfeita pelo horizonte de possibilidades oferecido pelo homem negro, mas pelas possibilidades abertas pelo universo branco — uma via de acesso que, paradoxalmente, só pode ser conquistada através do próprio Antônio. Essa formulação narrativa condensa, portanto, o conflito racial apresentado por Pitanga no texto de abertura do filme.

O triângulo não apenas coloca em conflito os desejos apresentados no início; ele

estabelece uma circulação desigual desses desejos, na qual Antônio, embora ocupe o centro amoroso da narrativa, progressivamente perde o domínio sobre a própria ação. Nesse sentido, o triângulo constitui o sistema relacional fundamental do filme: mais que as características isoladas de cada personagem, interessam as posições que ocupam uns diante dos outros e os mecanismos que regulam seus intercâmbios, conforme a perspectiva proposta por Sorlin (1985). Para o autor, a ficção não reproduz diretamente as relações sociais, mas as transpõe através da posição atribuída aos personagens, das formas de aproximação, oposição e dependência que se estabelecem entre eles.

Na outra ponta, Clarice, a mulher branca, sente-se cada vez mais atraída por Antônio. Ela lhe oferece futuros, mas seu desejo é atravessado por uma imagem idealizada do homem que conheceu em Atafona. Em um entreato, os dois rolam na areia da praia sob o som constante do mar, que acompanha a narrativa e faz lembrar constantemente daquele ambiente, cujas marcas sociais foram absorvidas pelo triângulo amoroso. A cena mais romântica do filme é também o estopim para a má consciência de Antônio. Ele se alcooliza no bar da comunidade e vai visitar Terezinha. Anuncia o término com Clarice antes que ele ocorra de fato. Terezinha, entretanto, não aceita e se sente traída pelo suposto rompimento. Antônio retorna, então, a Clarice.

Clarice o acolhe e lhe revela o seu segredo. Antônio, contudo, não aceita ocupar o lugar do "bom selvagem" que ela havia construído em seu gravador. Ele revela também o seu próprio segredo: "Estou aqui porque ela mandou, mandou que tirasse dinheiro seu. Disse que mulher rica pra se livrar de um negro, de um filho negro, paga qualquer valor. Eu não sou bom selvagem". A revelação rompe simultaneamente as duas fantasias que sustentavam aquela relação: Clarice descobre que a aproximação de Antônio havia sido inicialmente determinada pelo plano de Terezinha, enquanto Antônio recusa a imagem idealizada que a mulher branca projetava sobre ele. Ao confessar aquilo que deveria esconder, recupera momentaneamente o domínio sobre uma ação que, até então, vinha sendo determinada pelos desejos das duas mulheres. Terezinha o encontra bêbado, bate nele e o deixa para trás. *Amante Amado* retorna, então, para cumprir pela primeira vez o pacto de abandono que havia selado com o espectador desde o início do filme.

O abandono não é suficiente. Clarice observa Antônio sendo levado embriagado para casa e vai ao seu encontro, parecendo ceder a uma reaproximação. No entanto, o envenena. Antônio percebe antes de morrer: "A senhora me matou!". Clarice coloca fogo na casa de

Antônio, repetindo o gesto do pescador que, no início do filme, incendiara sua própria casa. Cumpre-se, assim, um outro pacto estabelecido com o espectador. Se a canção já havia antecipado o abandono de Antônio, o primeiro incêndio havia inscrito na narrativa a imagem de sua destruição. A justificativa da cachaça, oferecida pelo próprio Antônio anteriormente, encobre qualquer investigação sobre sua morte.

Antônio morre justamente quando tenta deixar de ocupar as posições que as duas mulheres haviam construído para ele. Rompe o plano de Terezinha ao confessá-lo, recusa o "bom selvagem" de Clarice e termina eliminado. Clarice mata Antônio, incendeia a casa, arruma as malas para deixar Atafona. Ao passar pelo posto, é informada da morte dele, e nota que outro homem negro já ocupa seu lugar. Deixará Atafona de carro, mas antes, no caminho, encontra Terezinha em seu ponto de venda de caranguejos e a convida a partir com ela. Terezinha aceita, realizando finalmente o desejo de deixar a cidade que orientava suas ações desde o início do filme.

A partida conjunta de Clarice e Terezinha não encontra correspondência plena no desenvolvimento dramático da relação entre as duas. Sua função parece residir menos na resolução das trajetórias individuais das personagens do que na intensificação do sentido moral que o filme procura tornar legível. Se a narrativa havia organizado de maneira ambígua a circulação dos desejos entre os três personagens, o desfecho pressiona essa ambiguidade em direção a uma imagem mais inequívoca: a mulher branca e a "mulata" encontram uma possibilidade comum de movimento, enquanto o homem negro é literalmente eliminado da relação. A aproximação pouco preparada entre as duas deixa, assim, de constituir apenas uma fragilidade narrativa para revelar o esforço do filme em converter o triângulo amoroso na formulação moral anunciada por Pitanga: o apagamento do negro produzido pela aproximação do "mulato" aos valores e às possibilidades abertas pelo mundo branco.

CONCLUSÃO

Ainda que marcada mais pela abundância de caminhos individuais que pela organização de projetos coletivos, a década de 70 representou para a cinematografia nacional, uma ampliação dos pontos de vistas sobre a realidade nacional, marcadamente, sobretudo, pela entrada de novos atores sociais, ainda que discretamente, em posições antes praticamente inacessíveis. Essa pesquisa, no entanto, partiu da problemática específica da assimilação de formas melodramáticas pelos atores que moldaram o cinema mais político brasileiro desde a década anterior, cuja posição antes estabelecida vinculava forma e conteúdo como parte integrante da mesma lógica anticolonial, cujo referente a ser contornado era o cinema de Hollywood.

Esse cinema, cujas formulações se inteiravam com novas propostas narrativas vinculadas à modelos das novas vanguardas europeias, estabeleceram uma noção do "cinema moderno" brasileiro como uma conjunção entre a "política dos autores", a crítica à realidade brasileira e à criação de uma linguagem nacional. Testemunha de mudanças radicais na composição da estrutura de poder no país que marcaram as décadas aqui estudadas, esses cineastas reagiram temática e esteticamente a essas mudanças. A transição para a década de 70, contudo, aprofundava as dificuldades de realização de filmes à margem do modelo oficial de produção, ao mesmo tempo que colocava esses cineastas diante de novas formas de linguagem marcadas por sua capacidade de comunicação massiva.

A aproximação com o melodrama foi compreendida, nesta pesquisa, no interior desse movimento. Nos filmes aqui analisados, conflitos históricos de dimensão coletiva foram reorganizados no interior de relação íntimas, transformando a família, o amor, e o desejo nos lugares onde eles se expressam. Como a assimilação dessas formas se deu a partir de condições específicas, atravessadas pelo percurso artístico de cada autor, nosso próprio percurso analítico seguiu caminhos distintos para compreender como cada filme dialoga com a tradição do melodrama.

Em *A Casa Assassinada*, partimos inicialmente da compreensão do cinema de Douglas Sirk, observando como ele, em meio à indústria de Hollywood, elaborou métodos modernos de narrativa fílmica. A dimensão comercial dos seus melodramas domésticos não excluiu a capacidade artística do diretor na elaboração das imagens, cujos efeitos ultrapassavam a mera repetição da narrativa e davam pistas de mal-estares maiores do conjunto da sociedade. Em

seguida, percebemos, na própria filmografia de Paulo César Saraceni desenvolvida no interior do Cinema Novo, como seus filmes ficcionais já partiam da internalização do conflito, em contraste com a tendência, em parte do Cinema Novo, de privilegiar conflitos cuja dimensão social e histórica se apresentava de maneira mais diretamente coletiva.

No entanto, compreendemos que, em *A Casa Assassinada*, a dimensão épica do conflito doméstico é vinculada ao espetáculo melodramático, em que a *mise-en-scène* assume a função de reiterar as emoções e os conflitos grandiloquentes mobilizados pelos seus personagens. É por meio dessa intensificação do drama familiar que os conflitos históricos são internalizados na casa e nas relações entre seus membros, fazendo da decomposição familiar uma forma de expressão dos impasses que atravessam o período.

Já em *Na Boca do Mundo*, buscamos inicialmente perceber como a noção de um cinema nacional-popular desenvolvida no Cinema Novo, cuja pretensão era alcançar uma forma nacional para representar a realidade brasileira em suas áreas mais marginalizadas, encontrou-se com o drama da população negra. Detectamos, a partir da bibliografia apresentada, que essa representação poderia ser compreendida pela organização do protagonismo negro nos filmes cinemanovistas em que a dinâmica racial assume função relevante na trama. Buscamos diferenciar esse protagonismo entre filmes em que a dinâmica racial é introduzida a partir de um modelo mais realista de representação, mas cujos sentidos extrafílmicos nem sempre apontam para a resolução das problemáticas surgidas no interior do universo representado, e filmes cuja dimensão estética absorve esse universo, tornando-se também uma continuação do próprio objeto, fazendo *Barravento* um modelo exemplar dessa concepção.

Nesse conjunto, contudo, encontramos a participação cênica definidora de Antônio Pitanga, que, como protagonista por excelência do Cinema Novo, ajudou a elaborar uma forma narrativa nacional e construiu uma percepção desses filmes que, por vezes, ultrapassava os objetivos imediatos de seus realizadores. Somadas às referências cinemanovistas, destacamos a relação de Pitanga com a indústria das telenovelas nacionais na década de 1970. A assimilação do melodrama pela televisão respondia às suas próprias dinâmicas de consumo e, a partir da incorporação de profissionais provenientes do teatro e do cinema marcados por preocupações nacional-populares, incorporava ao modelo melodramático formas mais naturalistas de representação. Esse movimento, contudo, não incluiu da mesma maneira o protagonismo negro, sistematicamente excluído das posições privilegiadas nessas narrativas.

Percebido como produto das relações estabelecidas por seu diretor com esses dois universos, *Na Boca do Mundo* passou a ser lido nesta pesquisa não como um filme que subordina a análise crítica aos problemas da vida íntima, mas como uma obra que internaliza em um triângulo amoroso as relações raciais e sociais que pretende discutir. A circulação do desejo entre Antônio, Terezinha e Clarice torna-se, assim, a própria estrutura de representação dessas relações: suas posições raciais e sociais determinam não apenas aquilo que cada personagem deseja, mas as possibilidades desiguais de realização desses desejos. O romance não encobre, portanto, a dimensão política do filme; é através dele que Pitanga organiza sua percepção das relações raciais brasileiras.

Em ambos os filmes analisados, a estrutura melodramática mobiliza sua capacidade de distribuir símbolos que retomam estratégias clássicas de engajamento fílmico. As articulações da *mise-en-scène* convertem-se em reforços de sentido e antecipações narrativas, encontrando paralelo em formas produzidas em série, cuja gramática se sustenta pelo esforço contínuo de reconhecimento do espectador. Reconhecemos, neste sentido, em ambos os filmes, o uso da trilha sonora como camada afetiva integrada à trama, seja reiterando os sentimentos em exposição, como no caso de *A Casa Assassinada*, seja antecipando o futuro do herói, como demonstrado em *Na Boca do Mundo*. Se os conflitos organizados por essa gramática são distintos, os dois filmes compartilham, portanto, a procura por formas capazes de tornar imediatamente reconhecíveis ao espectador as forças em combate que os estruturam.

Essa capacidade comunicativa do melodrama ajudou os dois cineastas aqui estudados a articular preocupações sociais já abordadas pelo Cinema Novo na década anterior, mas que assumiam novas configurações nos momentos específicos de produção desses filmes: em *A Casa Assassinada*, em 1971, uma crítica à família enquanto instituição que se estruturava como uma das bases ideológicas do Estado militar, que fortalecia seus métodos de controle; em *Na Boca do Mundo*, em 1978, essa preocupação coincidia com a ampliação dos movimentos sociais vinculados às questões raciais, a crescente articulação e visibilidade de intelectuais negros no debate público brasileiro, assim como o questionamento dos próprios veículos de mídia quanto à representação racial que mobilizavam. Portanto, verificamos ainda que a associação desses cineastas com formas de linguagem mais reconhecíveis não pode ser entendida apenas como uma adequação às novas condições de produção e consumo do cinema brasileiro, mas como uma negociação entre linguagem moderna, preocupações sociais e comunicação massiva.

Imersos no turbilhão de caminhos que representou o período, os filmes aqui estudados apresentam formulações diversas a partir de uma mesma matriz imaginativa: o melodrama. Sua permanência na continuidade do cinema brasileiro e sua participação na mobilização de emoções em diferentes formas de comunicação massiva reforçam a importância de reconhecer sua recorrência como um modo de apropriação da realidade e, sobretudo, de representação.

REFERÊNCIAS

A CASA ASSASSINADA. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Mário Carneiro; Paulo César Saraceni; Sérgio Saraceni. Rio de Janeiro: Planiscope Planificações e Produções Cinematográficas Ltda., 1971. 1 filme (103 min), son., color.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Tradução de Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2009.

AVELLAR, José Carlos. O cinema colorido. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 40, p. 3–7, 1982.

BALTAR, Mariana. *Realidade lacrimosa: o melodramático no documentário brasileiro contemporâneo*. Niterói: EDUFF, 2019.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *O nacional e o popular na cultura brasileira: cinema*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme, 1983.

BROOKS, Peter. *The melodramatic imagination: Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.

CANASSA, Rosângela Donizete. *As mulheres no cinema de Pedro Almodóvar Caballero e a reinvenção do melodrama hollywoodiano*. 2018. 124 f. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2018.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 9. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

CARLOS, Cássio Starling; GUIMARÃES, Pedro Maciel. Douglas Sirk, o príncipe do melodrama. In: GUIMARÃES, Pedro Maciel; CARLOS, Cássio Starling (org.). *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012. p. 15-42.

CARVALHO, Cid Vasconcelos de. *Melodrama e nação no cinema brasileiro dos anos 1940*. 2007. 322 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.

DAHL, Gustavo. Le défi de Saraceni. *Cahiers du Cinéma*, Paris, n. 172, p. 9, nov. 1965.

ELSAESSER, Thomas. Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama. In: GLEDHILL, Christine (ed.). *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: British Film Institute, 1987. p. 43-69.

FICAMOS, Bertrand. Cinema Novo (1960-1972). In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. Edição ampliada. São

Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v. 2. E-book. Kindle.

FREITAS, Rafael Fernandes de. *Marginalidade e melodrama no cinema brasileiro*. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

GATTI, A. P. *Embrafilme e o cinema brasileiro*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2008.

GLEDHILL, Christine. The melodramatic field: an investigation. In: GLEDHILL, Christine (ed.). *Home is where the heart is: studies in melodrama and the woman's film*. London: British Film Institute, 1987. p. 5-39.

GORBMAN, Claudia. *Unheard melodies: narrative film music*. London: BFI Publishing, 1987.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001-2006. 6 v.

GUEDES, Wallace Andrioli. *Política como produto: Pra frente Brasil e o cinema de Roberto Farias*. 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

HAMBURGER, Esther. Telenovelas e interpretações do Brasil. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, São Paulo, n. 82, p. 61–86, 2011.

HAYNES, Todd. O terror do espelho: Douglas Sirk em Longe do Paraíso. In: GUIMARÃES, Pedro Maciel; CARLOS, Cássio Starling (org.). *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012. p. 103-118.

JOYRICH, Lynne. All that television allows: TV melodrama, postmodernism, and consumer culture. In: JOYRICH, Lynne. *Re-viewing reception: television, gender, and postmodern culture*. Bloomington: Indiana University Press, 1996. p. 45-68.

LIMA, Indiara da Silva. A construção de uma memória do regime militar: uma análise do filme O que é isso companheiro 2012. 97 f. Dissertação (Mestrado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

LIMA, Livia Azevedo. Trilogia da Paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso. 2022. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.11606/T.27.2022.tde-09112022-130338.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 6. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.

MULVEY, Laura. Prazer Visual e Cinema Narrativo. In: XAVIER, Ismail. *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro, Ed. 4, Edições Graal, p. 435-455, 2008.

NA BOCA DO MUNDO. Direção: Antônio Pitanga. Produção: Antônio Pitanga. Coprodução: Carlos Alberto Simas. Rio de Janeiro: Lente Filmes Ltda.; Embrafilme, 1978. 1 filme (100 min), son., color.

OLIVEIRA JR, Luiz Carlos. Em defesa do melodrama. In: Douglas Sirk, o príncipe do melodrama. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012. p. 39–48.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Editora, 1992.

RAMOS, Fernão Pessoa. Cinema Novo/Cinema Marginal, entre curtição e exasperação. In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018. v. 2, p. 116-201.

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas Culturais: Anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RAMOS, José Mário Ortiz. O cinema brasileiro contemporâneo (1970-1987). In: RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.

REVISTA E SESC. Entrevista com Antônio Pitanga. São Paulo: Sesc São Paulo, 30 ago. 2025. 1 vídeo (YouTube). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xLXAQr4pH5s. Acesso em: 13 ago. 2026.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Prefácio de Ismail Xavier. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SAMPAIO, Ícaro San Carlo Máximo. *Um outro melodrama: o cinema de Rainer Fassbinder*. 2014. 125 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

SANTOS, Ney Costa. Tom Jobim e a música da Casa Assassinada. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 42, p. 144-152, out./dez. 2020.

SARACENI, Paulo César. A crônica de “A Casa Assassinada”. Entrevista concedida a José Carlos Monteiro e Marcos Ribas de Faria. *Filme Cultura*, Rio de Janeiro, n. 20, p. 34-38, 1972.

SCHWARZ, Roberto. “Sobre Cultura e Política 1964–1969: algumas observações sobre a esquerda e a cultura no Brasil” In: *O pai de família e outras histórias*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SILVA, Anderson Lopes da. Melodrama, excesso e narrativas midiáticas: uma sistematização baseada na abordagem de parentesco intelectual. MATRIZes, São Paulo, v. 16, n. 1, p. 181-207, 2022. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v16i1p181-207.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity. Early sensational cinema and its contexts*. New

York: Columbia University Press, 2001.

SKLAR, Robert. *História social do cinema americano*. São Paulo: Cultrix, 1978.

SORLIN, Pierre. *Sociologia del Cine*. México: Fondo de Cultura Economica, 1985.

STAM, Robert. *Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: Edusp, 2008.
THE STORY OF FILM: AN ODYSSEY. Direção: Mark Cousins. Reino Unido: Hopscotch Films, 2011. Episódio 8: New Directors, New Form. 1 episódio (62 min).

VARGAS, Alexandre Siles; SOUSA, Aurélio Nogueira de; PRUDENTE, Celso Luiz. A musicalidade e orixalidade no filme Barravento: a pedagogia do cinema negro. Revista Trama Interdisciplinar, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 114–132, jan./jun. 2023. Disponível em: https://doi.org/10.5935/2177-5672/trama.v14n1p114-132.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Organização de José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WILLIAMS, Linda. "Melodrama Revisited" in BROWNE, Nick (ed). *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Los Angeles: University of California Press, 1998.

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

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

XAVIER, Ismail. Os excessos, a dupla moldura e a ironia do mestre do melodrama. In: GUIMARÃES, Pedro Maciel; CARLOS, Cássio Starling (org.). *Douglas Sirk: o príncipe do melodrama*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Ministério da Cultura, 2012. p. 85-102.

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

YOUNG, Leonardo Soares. Na boca do mundo: a paisagem de Antônio Pitanga. *Revista Miguel*, Rio de Janeiro, n. 3, jul./dez. 2020. DOI: 10.17771/PUCRio.MIGUEL.53117. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/53117/53117.PDF. Acesso em: 7 out. 2026.

APÊNDICE A — FILMES BRASILEIROS CITADOS NA DISSERTAÇÃO

As entradas abaixo têm finalidade exclusivamente orientadora: oferecem ao leitor uma identificação rápida das obras mencionadas ao longo da dissertação. A ordem segue a primeira ocorrência de cada filme no corpo do trabalho. As sinopses são descrições breves, sem pretensão de substituir as análises desenvolvidas na dissertação; filmes estrangeiros, livros e telenovelas mencionados no texto não foram incluídos.

A Casa Assassinada (1971) — Paulo César Saraceni. Nina chega à casa da família Menezes, no interior de Minas Gerais, para se casar com Valdo. Grávida, deixa a família após ser acusada de adultério e retorna dezessete anos depois, doente, para conhecer o filho André.

Na Boca do Mundo (1978) — Antônio Pitanga. Em Atafona, o frentista Antônio vive uma relação instável com Terezinha, até a chegada de Clarice, mulher branca da cidade. O triângulo amoroso evidencia as tensões sociais e raciais do Brasil do anos 1970.

O Desafio (1965) — Paulo César Saraceni. Após o Golpe Civil-Militar de 1964, Marcelo, um intelectual de esquerda, enfrenta a sensação de derrota política e o impasse de sua relação com Ada, ligada à burguesia industrial. O drama íntimo torna-se, assim, uma forma de elaborar a crise política de uma geração.

Fome de Amor (1968) — Nelson Pereira dos Santos. Dois casais isolados em uma ilha do litoral fluminense vivem relações afetivas atravessadas por tensões políticas e existenciais. A narrativa fragmentada transforma o drama íntimo em alegoria das inquietações de uma burguesia intelectual diante da crise política latino-americana.

Terra em Transe (1967) — Glauber Rocha. No país fictício de Eldorado, o jornalista e poeta Paulo Martins atravessa disputas entre grupos políticos, elites econômicas e lideranças populares. A crise do personagem e a instabilidade política do país compõem uma alegoria do fracasso de projetos revolucionários e das contradições da esquerda.

A Opinião Pública (1967) — Arnaldo Jabor. Documentário construído a partir de entrevistas e observações do cotidiano da classe média carioca. O filme expõe a alienação da classe média diante do Golpe Civil-Militar de 1964. Inscrito na reação do Cinema Novo ao posicionamento desse grupo naquele contexto, procura revelar, sob um olhar crítico, seu conservadorismo e os aspectos grotescos de seu cotidiano.

São Bernardo (1972) — Leon Hirszman. Paulo Honório, homem de origem pobre que ascende socialmente, transforma a fazenda São Bernardo em símbolo de seu projeto de poder. O casamento com Madalena expõe as tensões entre sua lógica de propriedade e a visão

humanista da esposa, levando à deterioração da relação.

Guerra Conjugal (1974) — Joaquim Pedro de Andrade. A partir de histórias de Dalton Trevisan, o filme retrata relações conjugais e sexuais da classe média, expondo suas contradições morais. A vida íntima aparece como espaço de observação crítica das convenções sociais e morais da classe média.

Toda Nudez Será Castigada (1972) — Arnaldo Jabor. Herculano, viúvo, apaixona-se por Geni, uma prostituta, contrariando a promessa feita ao filho de não se relacionar novamente. A união provoca conflitos familiares e uma série de acontecimentos que envolvem os diferentes membros da família e culminam em uma tragédia.

O Casamento (1976) — Arnaldo Jabor. Às vésperas do casamento de Glorinha, acontecimentos do passado vêm à tona e provocam conflitos entre os membros de uma família burguesa. A narrativa articula esses conflitos por meio do excesso melodramático

Lúcio Flávio: O Passageiro da Agonia (1977) — Hector Babenco. A trajetória de Lúcio Flávio, conhecido por uma série de assaltos e fugas, se cruza com a atuação do Esquadrão da Morte, grupo formado por policiais que agia fora dos limites legais. Preso e interrogado, o criminoso revela a um jornalista informações sobre as relações entre policiais e criminosos.

Aves sem Ninho (1939) — Raul Roulien. Criada em um orfanato, Vitória dos Santos é adotada por uma professora e, anos depois, formada em Ciências Sociais, decide dedicar-se à transformação das condições de ensino e acolhimento de meninas em instituições. Inspirado na peça *Nuestra Natacha*, o filme acompanha sua atuação como professora e os conflitos que enfrenta ao propor novas formas de educação.

Argila (1940) — Humberto Mauro. Na Ilha de Marajó, uma viúva apaixonada por arte compra peças de cerâmica e contrata um jovem artesão talentoso. Ele se apaixona por ela e rompe o namoro, mas, mesmo correspondendo aos sentimentos do rapaz, a viúva decide não levar o relacionamento adiante após ser alertada pelo pai da ex-namorada.

Romance Proibido (1944) — Adhemar Gonzaga. Duas antigas colegas apaixonam-se pelo mesmo homem. Uma delas decide afastar-se e trabalhar como professora no interior, onde reencontra o rapaz e precisa conciliar seus sentimentos com o casamento dele com sua amiga.

O Que é Isso, Companheiro? (1997) — Bruno Barreto. Em 1969, um grupo de militantes sequestra o embaixador norte-americano Charles Elbrick para negociar a libertação de presos políticos. Durante a ação, os guerrilheiros convivem com o diplomata em meio à repressão da ditadura militar.

Pixote: A Lei do Mais Fraco (1980) — Hector Babenco. Pixote, menino abandonado e submetido a instituições de internação, entra em contato com redes de criminalidade, drogas e prostituição. O percurso do personagem constrói um retrato da violência social e da ausência de proteção para crianças pobres nas grandes cidades.

Linha de Passe (2008) — Walter Salles e Daniela Thomas. Quatro irmãos e sua mãe vivem na periferia de São Paulo e enfrentam diferentes dificuldades em suas trajetórias. Enquanto Reginaldo procura obsessivamente pelo pai, Dario vê cada vez mais distante o sonho de se tornar jogador de futebol, Dinho dedica-se à religião e Dênis enfrenta dificuldades para se sustentar e criar o filho. Cleuza, empregada doméstica e mãe dos quatro, está novamente grávida, sem saber quem é o pai da criança.

Dona Flor e Seus Dois Maridos (1976) — Bruno Barreto. Dona Flor fica viúva de Vadinho e, algum tempo depois, casa-se com Teodoro, um farmacêutico. Quando Vadinho reaparece como presença sobrenatural, Dona Flor passa a conviver novamente com o primeiro marido enquanto mantém sua relação com o segundo.

Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro (2010) — José Padilha. Após deixar o comando do BOPE, o ex-capitão Nascimento passa a ocupar um cargo na Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro. Nesse novo posto, entra em contato com conflitos que envolvem as forças de segurança e diferentes grupos ligados ao poder público.

Aruanda (1960) — Linduarte Noronha. Documentário de curta-metragem sobre os remanescentes de um quilombo na Serra do Talhado, na Paraíba. O filme acompanha atividades de trabalho e modos de vida da comunidade, combinando registro documental e elementos de encenação.

Vidas Secas (1963) — Nelson Pereira dos Santos. Fabiano, Sinhá Vitória, os dois filhos e a cadela Baleia atravessam o sertão em busca de sobrevivência diante da seca e da pobreza. A adaptação do romance de Graciliano Ramos articula a precariedade material à desumanização produzida pelas relações sociais.

Rio 40 Graus (1955) — Nelson Pereira dos Santos. Um grupo de meninos vendedores de amendoim percorre diferentes espaços do Rio de Janeiro, atravessando morros, praias e zonas centrais. A narrativa utiliza suas trajetórias para observar desigualdades e diferentes formas de vida na cidade.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) — Glauber Rocha. Manuel, um vaqueiro submetido à exploração do coronel Moraes, revolta-se contra o patrão e o mata durante uma briga.

Perseguido pelos jagunços do coronel, foge com sua esposa Rosa e passa a se envolver com o beato Sebastião e o cangaceiro Corisco.

Cinco Vezes Favela (1962) — Carlos Diegues, Marcos Farias, Miguel Borges, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman. Filme coletivo composto por cinco episódios sobre moradores de favelas do Rio de Janeiro. As histórias acompanham personagens que enfrentam diferentes situações relacionadas às condições de vida nas comunidades.

Cabra Marcado para Morrer (1964–1984) — Eduardo Coutinho. Iniciado em 1964 como ficção sobre o líder camponês João Pedro Teixeira, o projeto foi interrompido pelo Golpe Civil-Militar. Retomado anos depois como documentário, acompanha Elizabeth Teixeira e outros participantes das filmagens para reconstruir suas trajetórias e a memória da experiência interrompida.

São Paulo S.A. (1965) — Luiz Sérgio Person. Carlos, funcionário de uma grande empresa paulista, ascende profissionalmente até se tornar sócio de uma fábrica de autopeças. Apesar da estabilidade financeira e familiar, sente-se insatisfeito com a vida que construiu e decide abandoná-la.

O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro (1969) — Glauber Rocha. Anos depois de matar Corisco em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, Antônio das Mortes retorna ao sertão e chega a Jardim das Piranhas, onde Coirana, um cangaceiro que se apresenta como reencarnação de Lampião, desafia sua presença. O confronto entre os dois desencadeia uma luta que envolve os diferentes grupos em conflito na cidade.

O Leão de Sete Cabeças (1970) — Glauber Rocha. Realizado no Congo, o filme organiza uma alegoria anticolonial em torno de disputas políticas e militares no contexto africano. Personagens e situações funcionam como figuras de diferentes formas de dominação colonial e imperialista.

Cabeças Cortadas (1970) — Glauber Rocha. Realizado durante a fase europeia de Glauber Rocha, o filme se passa em um país latino-americano imaginário e acompanha um antigo governante em decadência, cercado por personagens ligados às disputas pelo poder. A narrativa retoma a alegoria política presente em sua obra e radicaliza a experimentação formal característica de seu cinema.

O Bandido da Luz Vermelha (1968) — Rogério Sganzerla. Um criminoso conhecido como Bandido da Luz Vermelha percorre São Paulo enquanto é perseguido pela polícia e pela imprensa. A narrativa mistura gêneros populares, rádio, música e procedimentos de colagem

para construir uma visão crítica e paródica da cultura urbana e da violência.

Brasil Ano 2000 (1969) — Walter Lima Jr.. Em um Brasil futurista, uma família de imigrantes se instala em Me Esqueci, pequena cidade do interior. A pedido de um indigenista, os recém-chegados assumem a identidade de indígenas para uma cerimônia que contará com a presença de um general. Paralelamente, a população se mobiliza em torno do lançamento de um foguete.

Macunaíma (1969) — Joaquim Pedro de Andrade. Macunaíma, personagem sem caráter definido, atravessa diferentes espaços e experiências do Brasil, absorvendo elementos populares, indígenas, urbanos e da cultura de massas. A adaptação de Mário de Andrade transforma a multiplicidade cultural em matéria para uma reflexão irônica sobre a identidade nacional.

Porto das Caixas (1962) — Paulo César Saraceni. Em uma pequena cidade, uma mulher submetida a um casamento opressivo planeja o assassinato do marido. O filme desloca o conflito social para a experiência íntima e organiza sua narrativa em torno de objetos, espaços e recorrências que antecipam o desfecho.

Os Fuzis (1964) — Ruy Guerra. Um grupo de soldados é enviado ao Nordeste do Brasil para impedir que uma população pobre saqueie armazéns em razão da fome. Durante a missão, os militares entram em contato com os moradores da região e passam a enfrentar as condições de miséria que motivaram os saques.

Os Cafajestes (1962) — Ruy Guerra. Em Copacabana, Jandir, de origem pobre, e Vavá, jovem de família abastada, dividem uma rotina de drogas, sexo e diversão. Quando descobre que o pai está à beira da falência, Vavá convence o amigo a participar de um plano para conseguir dinheiro: fotografar Lêda, amante de seu tio, e usar as imagens para chantageá-lo.

Assalto ao Trem Pagador (1962) — Roberto Farias. Um grupo de criminosos organiza o assalto a um trem que transporta dinheiro. O planejamento do crime e suas consequências permitem ao filme construir personagens de diferentes classes e discutir desigualdade social, ambição e violência.

O Pagador de Promessas (1962) — Anselmo Duarte. Zé do Burro vive com sua mulher Rosa em uma pequena propriedade no interior da Bahia. Depois que seu burro é atingido por um raio, ele recorre a um terreiro de candomblé e faz uma promessa a Santa Bárbara para salvar o animal. Com o restabelecimento do burro, Zé parte para Salvador carregando uma cruz de madeira, mas é impedido pelo padre Olavo de entrar na igreja onde pretende cumprir sua promessa.

O Padre e a Moça (1966) — Joaquim Pedro de Andrade. Um jovem padre chega a uma pequena cidade do interior de Minas Gerais e se envolve com Mariana, uma jovem que vive sob o controle de um homem mais velho. A relação entre os dois provoca conflitos na cidade e coloca o padre diante das consequências de seu envolvimento. Baseado no poema de Carlos Drummond de Andrade.

A Falecida (1965) — Leon Hirszman. Zulmira, uma mulher pobre que vive em um subúrbio do Rio de Janeiro, passa a imaginar o próprio funeral e deseja que sua cerimônia seja luxuosa. Baseado na peça de Nelson Rodrigues, o filme acompanha a preparação de Zulmira para a própria morte e sua expectativa de que o funeral lhe proporcione uma forma de reconhecimento.

O Bravo Guerreiro (1969) — Gustavo Dahl. Miguel Horta, deputado da oposição, muda para o partido governista na esperança de promover mudanças por dentro do poder. Quando seu projeto de lei é ameaçado por disputas políticas, ele se vê diante das dificuldades de conciliar suas propostas com os interesses partidários e de lidar com os sindicatos.

Viramundo (1965) — Geraldo Sarno. O documentário acompanha migrantes nordestinos em São Paulo, observando suas experiências de trabalho, religião, moradia e adaptação à cidade. A trajetória dos personagens permite examinar as condições sociais que estruturam a migração e a vida urbana.

A Grande Cidade (1966) — Carlos Diegues. Luzia deixa o Nordeste e vai ao Rio de Janeiro à procura de seu noivo, Jasão. Na cidade, conhece Calunga, um malandro que a apresenta a Inácio, outro nordestino que deseja retornar à sua terra. Luzia descobre que Jasão vive em uma favela e se tornou assaltante. Ao tentar reencontrá-lo, os dois acabam envolvidos nos conflitos que atravessam a cidade.

Capitu (1968) — Paulo César Saraceni. Adaptação de Dom Casmurro, de Machado de Assis, centrada na memória e no ciúme de Bentinho. O filme desloca a narrativa literária para a experiência íntima do casamento e para a crise provocada pela tentativa de controlar a liberdade de Capitu.

A Hora e a Vez de Augusto Matraga (1965) — Roberto Santos. Augusto Matraga, fazendeiro conhecido por sua violência, é traído pela esposa e atacado por seus inimigos, sendo dado como morto. Salvo por um casal de negros, passa a dedicar-se à religião e a uma vida de penitência. Mais tarde, ao encontrar o jagunço Joãozinho Bem-Bem, Matraga volta a confrontar o homem que havia sido e o desejo de vingança.

A Culpa (1972) — Domingos de Oliveira. Dois irmãos e o noivo de um deles assassinam o

pai e herdam sua fortuna. Depois do crime, os três se mudam para o casarão onde os irmãos passaram a infância, mas passam a ser acompanhados pela investigação sobre o desaparecimento do empresário.

Pecado Mortal (1970) — Miguel Faria Jr.. Renato, jovem economista recém-formado na Europa, retorna à casa dos pais, em Petrópolis. Filho de um fazendeiro dono de matadouro e de uma pianista que abandonou a carreira, ele se casa com Rejane, amiga de sua irmã Anecy, que é apaixonada por ela. O casamento desencadeia conflitos que expõem a decadência da família, marcada também pela relação conturbada dos pais e pelos sentimentos reprimidos de outros moradores da casa.

Os Herdeiros (1970) — Carlos Diegues. A história de uma família e de seus interesses atravessa diferentes momentos da história política brasileira. O filme acompanha a transmissão de poder e privilégios entre gerações, articulando o drama familiar a uma leitura alegórica da formação das elites.

Bahia de Todos os Santos (1960) — Trigueirinho Neto. Na Bahia da década de 1940, Tônio, jovem negro e mestiço, abandona a família e passa a viver de pequenos furtos. Quando seu amigo Pitanga se envolve em um conflito com a polícia durante uma greve de estivadores, Tônio rouba dinheiro de sua amante estrangeira para ajudá-lo na fuga. Após descobrir o destino do dinheiro, ela denuncia Tônio à polícia.

A Grande Feira (1961) — Roberto Pires. Os feirantes de Água de Meninos, em Salvador, são ameaçados de despejo por uma empresa imobiliária e se organizam para defender a permanência no terreno. A disputa envolve moradores, comerciantes e representantes dos interesses imobiliários.

Barravento (1962) — Glauber Rocha. Em uma comunidade de pescadores no litoral baiano, Firmino retorna após viver na cidade e tenta romper a influência do misticismo e das relações de exploração. A cultura afro-brasileira, o trabalho e a religião integram a própria organização formal do filme.

Ganga Zumba (1963) — Carlos Diegues. O escravizado Ganga Zumba torna-se liderança de uma comunidade negra que busca escapar da escravidão e construir uma vida livre. O filme transforma a experiência coletiva de resistência em eixo de uma narrativa histórica centrada na comunidade negra.

Xica da Silva (1976) — Carlos Diegues. No século XVIII, durante o ciclo do diamante em Minas Gerais, Xica da Silva, mulher escravizada, envolve-se com João Fernandes de Oliveira,

contratador de diamantes. Ao se tornar sua companheira, ascende socialmente e passa a desfrutar de uma vida de luxo, promovendo festas e espetáculos que desafiam os costumes da sociedade local.

O Amuleto de Ogum (1974) — Nelson Pereira dos Santos. Após perder o pai e o irmão, assassinados quando ainda era criança, Gabriel tem o corpo fechado em uma cerimônia de candomblé. Dez anos depois, chega à Baixada Fluminense e passa a trabalhar para Severiano, realizando crimes ao lado de Chico. Após sobreviver a tiros durante uma briga, sua fama de ter o corpo fechado chama a atenção de Severiano, que lhe confia uma missão.

Tenda dos Milagres (1977) — Nelson Pereira dos Santos. A partir da morte de Pedro Archanjo, a narrativa reconstrói retrospectivamente a trajetória do bedel da Faculdade de Medicina da Bahia, conhecido como Ojuobá e defensor da cultura de seus ancestrais africanos. Sua história é retomada por meio de sua produção cultural e de sua atuação contra o racismo.

Dois é Pouco, Três é Bom (1970) — Odilon Amaral. Drama dividido em dois episódios ambientados em Porto Alegre, com núcleos de personagens independentes. No primeiro, o motorista de ônibus Jorge se casa com Maria e, após ambos perderem o emprego, passa a trabalhar como camelô e bicheiro para pagar as prestações do apartamento. No segundo, os batedores de carteiras Magrão e Crioulo deixam a prisão decididos a começar uma nova vida, mas um deles se envolve com uma mulher de classe social mais alta.

As Aventuras Amorosas de um Padeiro (1975) — Waldir Onofre. Ritinha, jovem moradora do subúrbio do Rio de Janeiro, casa-se com um homem mais velho e, depois de algum tempo, passa a se relacionar com o padeiro Marques. Mais tarde, envolve-se com Saul, um artista negro, mas Marques revela ao marido de Ritinha fotografias do relacionamento entre os dois.

Deusa Negra (1978) — Ola Balogun. Babatunde chega ao Brasil portando uma estatueta que pretende usar para localizar parentes que não conhece. Orientado por uma mãe-de-santo, parte com Elisa para a Bahia, onde espera encontrar seus familiares. Após não obter informações sobre eles, entrega a estatueta a uma ialorixá e percebe, ao lado de Elisa, uma possível ligação com a família que procurava.

APÊNDICE B — DIRETORES E REALIZADORES DO CINEMA NOVO MOBILIZADOS NA DISSERTAÇÃO

Esta relação reúne os diretores e realizadores associados ao Cinema Novo que são efetivamente mobilizados ou discutidos na dissertação. Como os limites do movimento são objeto de debate na historiografia, a lista não pretende funcionar como uma relação exaustiva de todos os realizadores que, em diferentes momentos, foram associados ao Cinema Novo; seu objetivo é oferecer ao leitor uma chave de identificação dos nomes relevantes para o percurso argumentativo deste trabalho.

Paulo César Saraceni (1933–2012). Diretor central para esta pesquisa e um dos realizadores ligados à formação do cinema moderno brasileiro, Paulo César Saraceni integrou a primeira geração do Cinema Novo. Realizou os ficcionais *Porto das Caixas*, *O Desafio* e *Capitu* antes de *A Casa Assassinada*, desenvolvendo uma trajetória marcada pela investigação do drama íntimo e das relações entre experiência privada e questões históricas.

Glauber Rocha (1939–1981). Uma das principais figuras do Cinema Novo e seu principal formulador estético e político, Glauber Rocha desenvolveu uma obra marcada pela experimentação formal e pela reflexão sobre as condições do cinema e da sociedade brasileira. Seus filmes abordam questões nacionais a partir de uma perspectiva crítica sobre o subdesenvolvimento.

Nelson Pereira dos Santos (1928–2018). Precursor e um dos principais realizadores do Cinema Novo, Nelson Pereira dos Santos teve papel importante na consolidação de um cinema voltado para a representação de personagens e situações sociais brasileiras. Desde *Rio, 40 Graus*, sua obra incorporou espaços populares e personagens até então pouco presentes no cinema brasileiro, enquanto filmes como *Vidas Secas* e *Fome de Amor* deram continuidade à experimentação de diferentes formas narrativas e de representação.

Ruy Guerra (1931–2025). Diretor de origem moçambicana integrado ao Cinema Novo brasileiro, conhecido por uma abordagem rigorosa dos conflitos sociais e políticos. *Os Fuzis* é mobilizado na dissertação como exemplo de um cinema que explicita a dimensão social da fome e da violência.

Carlos Diegues (1940–2025). Um dos integrantes centrais do Cinema Novo, Cacá Diegues construiu uma obra voltada para a representação da cultura popular e de diferentes aspectos da sociedade brasileira. Filmes como *Ganga Zumba*, *A Grande Cidade*, *Os Herdeiros* e, posteriormente, *Xica da Silva*, evidenciam diferentes momentos de sua trajetória e sua

aproximação com um cinema de maior alcance popular.

Joaquim Pedro de Andrade (1932–1988). Realizador fundamental do Cinema Novo, cuja obra combina adaptação literária, reflexão sobre a cultura brasileira e experimentação formal. *O Padre e a Moça*, *Macunaíma* e *Guerra Conjugal* exemplificam diferentes momentos dessa trajetória.

Leon Hirszman (1937–1987). Diretor ligado ao núcleo histórico do Cinema Novo, com uma obra fortemente voltada para relações de classe, trabalho e conflitos sociais. *A Falecida* e *São Bernardo* mostram como questões coletivas podem ser organizadas por meio de dramas centrados na experiência individual e familiar.

Arnaldo Jabor (1940–2022). Integrante do Cinema Novo, Arnaldo Jabor destacou-se inicialmente com o documentário *A Opinião Pública*. Nos anos 1970, aproximou-se do universo de Nelson Rodrigues em filmes como *Toda Nudez Será Castigada* e *O Casamento*, nos quais o melodrama ocupa lugar central na representação da classe média brasileira.

Gustavo Dahl (1938–2011). Diretor, crítico e importante formulador do cinema moderno brasileiro, Gustavo Dahl realizou *O Bravo Guerreiro* (1968), um dos filmes políticos discutidos nesta dissertação. Seus textos críticos também participaram dos debates sobre linguagem, autoria e comunicação cinematográfica no período, questões que ajudam a contextualizar as discussões sobre as formas de representação abordadas neste trabalho.

Walter Lima Jr. (1938–). Realizador associado ao Cinema Novo, Walter Lima Jr. desenvolveu uma obra marcada pela experimentação e pelo diálogo com diferentes formas da cultura brasileira. *Brasil Ano 2000* (1969), discutido nesta dissertação em sua relação com o Tropicalismo, utiliza a ficção científica e a música para construir uma narrativa alegórica sobre o Brasil do período.

Geraldo Sarno (1938–2022). Diretor ligado ao documentarismo do Cinema Novo, Geraldo Sarno destacou-se pela realização de filmes voltados para a cultura popular e para as formas de vida de diferentes comunidades brasileiras. Seu trabalho com o documentário contribuiu para aproximar o cinema da pesquisa sobre práticas culturais e experiências sociais concretas.

Maurice Capovilla (1936–2021). Cineasta paulista, Maurice Capovilla iniciou sua trajetória no cinema documental e integrou a geração ligada ao Cinema Novo. Participou da Caravana Farkas, dirigindo *Subterrâneos do Futebol* (1964), e posteriormente desenvolveu uma produção que transitou entre o documentário, a ficção e a televisão. *O Profeta da Fome* (1969) é um dos principais filmes de sua produção ficcional.

Roberto Santos (1928–1987). Cineasta paulista, Roberto Santos iniciou sua carreira como assistente de direção de Nelson Pereira dos Santos e realizou *O Grande Momento* (1958), filme associado às experiências que antecederam o Cinema Novo. Sua trajetória se desenvolveu em torno da representação do homem comum e de situações da vida cotidiana, aproximando-se das transformações do cinema brasileiro dos anos 1960. *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1965) consolidou sua posição entre os realizadores ligados ao movimento.

Roberto Pires (1934–2001). Realizador baiano, Roberto Pires iniciou sua carreira no final dos anos 1950 e dirigiu filmes que exploraram diferentes possibilidades do cinema de gênero e da produção independente no Brasil. Sua atuação está relacionada ao chamado Ciclo Baiano de Cinema, período de intensa produção cinematográfica na Bahia que antecedeu o Cinema Novo.

Antônio Pitanga (1939–). Embora sua importância para o Cinema Novo na dissertação esteja sobretudo ligada à sua trajetória como ator, Pitanga também é o diretor de *Na Boca do Mundo*. Sua passagem da atuação à direção é fundamental para o argumento do terceiro capítulo, no qual a experiência cinemanovista é reelaborada em uma narrativa melodramática.