

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

VALSUI CLÁUDIO MARTINS JÚNIOR

**DOCUMENTÁRIO: “O VELHO E O NOVO”- UMA REVISITA AO
LONGA-METRAGEM “A OPINIÃO PÚBLICA” DE ARNALDO JABOR**

CURITIBA

2017

VALSUI CLÁUDIO MARTINS JÚNIOR

**DOCUMENTÁRIO: “O VELHO E O NOVO” - UMA REVISITA AO
LONGA-METRAGEM “A OPINIÃO PÚBLICA” DE ARNALDO JABOR**

Documento monográfico apresentado como requisito parcial para aprovação na disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no curso de Comunicação Social – habilitação Jornalismo – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Carlos Alberto Martins da Rocha

CURITIBA

2017

Aos meus pais, que desde cedo me ensinaram que existem opiniões divergentes e não há nada de errado nisso. Às pessoas comuns, cinzas, quase transparentes da urbe curitibana que contribuíram para essa pesquisa.

AGRADECIMENTOS

Aos professores que contribuíram imensamente para essa pesquisa, dentre eles, meu orientador, Carlos Alberto Martins da Rocha.

Ao professor Pedro Plaza Pinto, por sua sabedoria, sua humildade e pela complacência em ceder as entrevistas e dar ideias para o documentário.

Ao poeta, amigo e futuro mestre Vinicius Comoti, por abrir a minha cabeça na aula de Cinema e Rupturas Estéticas, dando um verdadeiro banquete de cinema brasileiro.

Ao professores Emerson Cervi e Regiane Ribeiro, que foram fundamentais para a construção dessa pesquisa por meio de suas entrevistas.

Às professoras Valquíria John, Claudia Quadros e Kelly Prudêncio sempre muito atenciosas e que me ajudaram com ótimas referências para a pesquisa.

Ao meu namorado Guilherme Pereira, que me aguentou sendo monotemático sobre o TCC (ou melhor, trabalho) por meses a fio.

Aos amigos Nickolas Hoffmann, Vinicius Fin Valginhak e Arthur Henrique Schioschet, sem a ajuda dos quais esse documentário não existiria, literalmente.

Aos meus amigos da gestão No Fluxo, do Centro Acadêmico de Comunicação Social, que me ensinaram o verdadeiro sentido de amizade nesses anos de faculdade.

Aos amigos Jean Carlos Gemeli, Mariana Rosa e Helena Salvador, que me acompanharam desde os primeiros trabalhos da faculdade e foram as melhores companhias que eu achei pra vida toda.

À maravilhosa amiga Anna Sens, que está na França, por ser uma companhia maravilhosa desde os nossos primeiros estágios e eterna amante dos anos 60, *comme moi*.

À querida amiga Carolina Emilia que me ensinou que amar também é desembarcar em vários portos.

Às amigas Leticia Graton, Thais Barbosa e Isabelle dos Santos, três mulheres maravilhosas que me inspiram um bocado.

Aos melhores *roomies* possíveis, Kaype Abreu e Luke Zanchi, por vivenciarem todo o drama da produção desse TCC.

Aos amigos do grupo Twitter, que me ensinaram um monte sobre opinião pública apenas nas discussões que tivemos.

O passado contém um índice temporal que o remete à salvação. Há um secreto acordo entre as gerações passadas e a nossa. Temos sido esperados na Terra. A nós, como às gerações que nos precederam, foi dada uma débil força messiânica sobre a qual o passado tem um direito. (*Walter Benjamin, 1994*)

RESUMO

Este documento monográfico e o produto que o acompanha, em forma de documentário, propõem-se a debater o longa-metragem *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor, 50 anos depois. Para tal, foi criado um panorama histórico da cinematografia brasileira até o momento da produção do documentário, assim como uma análise fílmica das principais sequências do longa com o objetivo de melhor entender o filme. Também foram analisados os conceitos de opinião pública, tanto no próprio longa por meio da influência dos meios de comunicação de massa, quanto atualmente, na era de convergência com as mídias digitais. Em paralelo, produziu-se um documentário — *O velho e o novo* — mantendo a linearidade do formato do longa original e utilizando-se de excertos do mesmo em contraste com personagens de diferentes segmentos da classe média curitibana de 2017.

Palavras-Chave: Documentário. Cinema Brasileiro. Cinema Novo. Opinião Pública. Classe Média. Ditadura Militar. Convergência.

ABSTRACT

This monographic document and its respective product, in the form of a documentary, are proposed to discuss Arnaldo Jabor's documentary featured 50 years later, *The public opinion* (1967). For this, a historical panorama of the Brazilian cinematography was created until the moment of the documentary production, as well as a filmic analysis of the main sequences of the film with the aim of the movie's better understanding. It was also analyzed the concepts of public opinion, both in the film itself through the influence of the mass media, and today, in the era of convergence with digital media. In parallel, a documentary was produced - *The old and the new* - maintaining the linearity of the format of the original length and using excerpts of the same in contrast with characters of different segments of 2017's Curitiba middle class.

Keywords: Documentary. Brazilian Cinema. Cinema Novo. Public Opinion. Middle class. Military dictatorship. Convergence.

LISTA DE SIGLAS

AOP	-	A Opinião Pública (<i>documentário</i>)
Cia.	-	Companhia
En.	-	Entrevistado
Ltda.	-	Limitada
M.C.M.	-	Meios de comunicação de massa
ONV	-	O Novo e o Velho
Pq.	-	Pesquisador
S.A.	-	Sociedade anônima

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – AOP: ABERTURA E CRÉDITOS – 00’00’’-01’35’’	61
FIGURA 2 – AOP: APARTAMENTO – 01’35’’-02’06’’	62
FIGURA 3 – AOP: JOVENS FALAM SOBRE O FUTURO – 02’26’’-03’28’’	63
FIGURA 4 – AOP: JOVENS E ADOLESCENTES NA SAÍDA DA ESCOLA – 03’28’’-04’07’’	63
FIGURA 5 – AOP: PROFESSOR DE INGLÊS ENTREVISTADO POR JOVEM – 04’07’’-05’04’’	64
FIGURA 6 – AOP: A JUVENTUDE MODERNA – 05’04’’-06’01’’	64
FIGURA 7 – AOP: RAPAZES CONVERSAM COM UM SENHOR EM INGLÊS – 06’01’’-07’18’’	65
FIGURA 8 – AOP: RAPAZES FALAM SOBRE O QUE PENSAM DA VIDA – 07’18’’-08’39’’	66
FIGURA 9 - AOP: SENHOR FALA SOBRE A VIDA - 08’39’’-11’32’’	66
FIGURA 10 - AOP: JOVEM RECLAMA DE DINHEIRO - 11’32’’-12’43’’	68
FIGURA 11 – AOP: MENINAS FALANDO SOBRE RELACIONAMENTOS – 12’43’’-13’48’’	68
FIGURA 12 – AOP: MENINA CONTANDO UMA HISTÓRIA SOBRE RELACIONAMENTO – 13’48’’-16’10’’	69
FIGURA 13 – AOP: SENHORES TRABALHANDO EM REPARTIÇÃO – 35’01’’-38’26’’	70
FIGURA 14 – AOP: NARRAÇÃO SOBRE A SOLIDÃO DA CLASSE MÉDIA – 44’18’’-45’06’’	71
FIGURA 15 – AOP: MOÇA FALANDO SOBRE O PAPEL DA MULHER NA SOCIEDADE – 45’06’’-46’26’’	71
FIGURA 16 – AOP: MULHER DIVORCIADA COM FILHOS – 46’26’’-47’41’’ ..	72

FIGURA 17 – AOP: NARRADOR SOBRE A CLASSE MÉDIA – 54’38’’-55’03’’	73
FIGURA 18 – AOP: REFLEXÃO SOBRE A CLASSE MÉDIA – 55’03’’55’57’’	74
FIGURA 19 – AOP: PENSAMENTOS DA CLASSE MÉDIA – 68’12’’-71’30’’	74
FIGURA 20 – AOP: QUADRO FINAL – 70’30’’-71’04’’	75
QUADRO 1 – ABORDAGEM DE ENTREVISTAS/ARQUIVOS	90
QUADRO 2 – QUESTIONÁRIO DE INSERÇÃO	91
QUADRO 3 – RESPOSTAS DA INSERÇÃO COM A TERCEIRA IDADE	93
QUADRO 4 – RESPOSTAS DA INSERÇÃO COM JOVENS	94
QUADRO 5 – RESPOSTA DA RECEPÇÃO COM JOVENS	95
FIGURA 21 - QUADRO FINAL DO DOCUMENTÁRIO OVN	99

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	UM BREVE HISTÓRICO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL	17
2.1	CINÉDIA, ATLÂNTIDA E VERA CRUZ,.....	17
2.2	DE MARISTELA A CINEDISTRI.....	25
2.3	INFLUÊNCIAS DO NEORREALISMO ITALIANO E PRIMÓRDIOS DA NOUVELLE VAGUE BRASILEIRA.....	30
3	A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA NO CINEMA NOVO	41
3.1	AS ALEGORIAS GLAUBERIANAS.....	46
3.2	O CINEMA NOVO PÓS-GOLPE MILITAR DE 1964 E A REPRESENTAÇÃO DA CLASSE MÉDIA URBANA.....	53
3.3	O DOCUMENTÁRIO E A IDENTIDADE BRASILEIRA.....	56
4	ANÁLISE FÍLMICA DE “A OPINIÃO PÚBLICA” (1967)	60
4.1	DECUPAGEM FÍLMICA.....	61
4.2	IMPLICAÇÕES DO FILME: OPINIÃO PÚBLICA E A CLASSE MÉDIA BRASILEIRA DA SEGUNDA METADE DOS ANOS 60..	76
5	METODOLOGIA: PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO “O VELHO E NOVO”	85
5.1	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	85
5.1.1	Documentário como análise qualitativa.....	85
5.1.2	O fazer jornalístico no documentário.....	87
5.2	PRODUÇÃO.....	89
5.2.1	Pré-produção.....	89
5.2.2	Produção.....	92
5.2.3	Pós-produção.....	97
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
	REFERÊNCIAS	103

APÊNDICE A	105
APÊNDICE B	111
APÊNDICE C	119
APÊNDICE D	125
APÊNDICE E	129

1 INTRODUÇÃO

Estudar o cinema brasileiro é ter em mente que a cronologia em torno da produção nacional não é cronológica, mas sim um rompante de “surto em vários pontos do país, brutalmente interrompidos”, como definiria o crítico Jean-Claude Bernardet em seu livro *Brasil em tempo de cinema*. Além disso, quase toda a produção nacional está intrinsecamente ligada à construção de uma identidade nacional.

No mundo pós-moderno, como definiria o teórico Stuart Hall, há uma hibridização das identidades nacionais que desfigura qualquer formação de uma identidade una e homogênea. O cinema, como ponto nevrálgico da representação de um povo, assim, torna-se ainda mais desmantelado pela lógica comercial da sua produção. No Brasil, isto ocorreu no cinema de maneira ainda mais velada. “Para a opinião pública, qualquer produto que supusesse uma certa elaboração tinha de ser estrangeiro, quanto mais o cinema. [...] As elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes, só nas metrópoles reconheciam a autêntica marca de cultura” (BERNARDET, 2007, pp. 31-2).

É sob estes moldes que nasceu, cresceu e se desenvolveu o cinema brasileiro, quase que conjecturando desde sempre toda a questão política e social ao seu redor. A representação com esse teor mais crítico, no entanto, só se daria mais adiante, com a eclosão do Cinema Novo. Antes disso, a produção cinematográfica era extremamente voltada aos gostos e prazeres de entreter o público - marcada por projeções menos violentas e mais apazíveis, as chanchadas.

A reflexão em torno do conflito de classes no Brasil, a representação da

pobreza e da realidade nacional, a construção de uma identidade nacional – ainda que em retalhos e o anseio pela produção de um crítica social se tornaram uma constante nos tempos de Cinema Novo. Para Luiz Zanin Oricchio

Originários da classe média educada, esses artistas descobriam, com certa surpresa, que habitavam um país pobre, injusto e embrutecido. Falavam, ou tentavam falar, em nome desses desvalidos – contra a elite. [...] o Cinema Novo, apesar de tão antenado com a problemática popular, era cinema de classe média e expressava as contradições dessa mesma classe. Causou constrangimento, furor, algum choro e ranger de dentes. (ORICCHIO, 2003, p.34)

Sendo assim, o cinema produzido pelo Cinema Novo pode ser interpretado como um cinema de classe média sobre as classes populares para a classe média. Todo esse viés político que advém da tentativa de fazer uma crítica social a partir da produção audiovisual nasce a partir do Cinema Novo. A experiência, no entanto, é um tanto limitada devido ao seu nicho de segmentação que consome o cinema proposto nessa época. Como consequência, também, há a tentativa da criação de uma identidade nacional que encontra na classe média seu verdadeiro paradoxo: já que é uma classe difusa, heterogênea e quase que não identificável.

Quem viveu o clima cultural dos anos 1960 acostumou-se a dizer que tudo era político. [...] Havia concepções rivais de como deveria acontecer a “conscientização” das classes populares. [...] A turma do Cinema Novo, antenada em propostas mais avançadas, condenava o uso fácil da emoção, tida como alienante e típica do cinema colonizador oriundo de Hollywood. Propunha rupturas, não apenas no campo da ação política, mas no da linguagem empregada para expressá-la (ORICCHIO, 2003, p. 103)

É a partir dessa ruptura estética que nasce o documentário *A Opinião Pública* (1967), de Arnaldo Jabor. Foi o primeiro longa-metragem do jornalista e, então cineasta, que pretendia realizar uma crítica social da classe média carioca a partir de depoimentos frente a uma câmera que a observa e interage constantemente. Tal característica estilística, típica do *cinema vérité* que pode ser melhor analisada e discutida a partir da obra *Espelho Partido: tradição e transformação do*

documentário, de Silvio Da-Rin, também é uma forma comum no Cinema Novo uma vez que a própria definição conceitual do período demandava uma representação verossímil à realidade.

O longa-metragem, que contou com a participação do câmera Dib Lufti, é resultado de um ano do jornalista nas ruas do Rio de Janeiro, convivendo com as pessoas nas boates, deixando a câmera ligada e buscando situações espontâneas naquele convívio. O principal objetivo do cineasta durante as gravações era retratar o comum, em especial num período em que o país enfrentava as consequências de um golpe civil-militar no campo político. Embora o documentário trouxesse citações comuns de vários nichos da classe média, era notável o desinteresse e a alienação com as questões ditas políticas.

Durante o filme, que é sempre interrompido pela locução de um narrador que tenta conectar e fazer reflexões em torno dos depoimentos, existem sempre análises críticas pertinentes em relação à classe média em questão, como “a classe média só está preocupada com os problemas dela, é uma classe que não tem passado nem futuro, é sempre propriedade de alguém, é dona de uma juventude acomodada e conformada com um futuro correto em uma mentalidade pouco inventiva, criativa e progressista, está por dentro da cultura pop e gasta seus domingos indo à praia”, ou “a história da classe média é uma história sem fatos; seus interesses comuns nunca levam à unidade; seu futuro nunca é escolhido por ela”.

Pode-se dizer que o documentário é uma análise sócio-antropológica qualitativa com relação à classe média, muito presente nos estudos culturais provenientes da Escola de Chicago e que é uma qualidade estilística constante na produção audiovisual do Cinema Novo. Em maio de 1967, o periódico *Jornal do Brasil* lançou um dossiê de duas páginas produzido por Alex Viany, Sérgio Augusto e Maurício Gomes Leite chamado *O Filme em Questão: A Opinião Pública*, cujo os autores discutiam e se dividiam em relação à produção.

Ely Azeredo, em específico, se dedicou a questionar, em alguns dos seus textos, a questão das escolhas do diretor durante a edição do documentário, alertando os espectadores das possibilidades que Arnaldo Jabor tinha com o material que tinha em mãos.

De qualquer maneira, o documentário pode ser considerado um marco na

produção audiovisual documental do Cinema Novo uma vez que traz consigo todas as características formais e estilísticas do período, além de ter um caráter político, não tão panfletário quanto a produção contemporânea, mas que gera reflexão ao espectador que o assiste e o reconhece.

Passado quase meio século desde a estreia de *A Opinião Pública*, em 2016, o contexto político mundial tomou um novo rumo - e a opinião pública voltou a ser pauta. O dicionário Oxford, que todos os anos elege um verbete novo que tenha relação com o ano que passou, escolheu a palavra ‘pós-verdade’ como o vocábulo do ano. De acordo com o dicionário, o vocábulo é um substantivo “que se relaciona ou denota circunstâncias nas quais fatos objetivos têm menos influência em moldar a opinião pública do que apelos à emoção e a crenças pessoais”¹. Boa parte desta escolha tem relação com o período de eleições estadunidense, na qual o republicano Donald Trump cunhou novamente o termo *fake news* com relação aos boatos que circulavam em torno da sua persona e que resultou num descrédito para com a mídia jornalística.

É neste contexto que o debate público se tornou ainda mais exacerbado, principalmente com a influência crescente da interação dos usuários das mídias digitais. De acordo com o portal Oxford Dictionaries, o termo cunha tudo “que se relaciona ou denota circunstâncias nas quais fatos objetivos têm menos influência em moldar a opinião pública do que apelos à emoção e a crenças pessoais”².

Para a teórica Rejane de Oliveira Pozobon, boa parte dessa mudança no cenário da opinião pública se deu especialmente num contexto de convergência com as mídias digitais, proporcionando novas matizes ao debate público

O ambiente digital permite a imensa ampliação dos processos de produção, difusão e distribuição de conteúdos. Esse movimento não é apenas desterritorializante, pois o contexto local é profundamente ressignificado quando se insere no processo. Assim, a publicização de uma determinada questão no espaço da visibilidade mediada permite sua disseminação a um público múltiplo e heterogêneo, viabilizando a capacidade de uma interpretação crítica e diversificada da audiência. É neste sentido que, hoje, a esfera pública converte-se numa arena de entrecruzamento de diferentes demandas, proposições e pontos de vista, ainda mediada pelo poder e pelo discurso da mídia. (POZOBON, 2010, p. 12)

¹ Matéria “O que é pós-verdade, a palavra do ano segundo o dicionário de Oxford”. Publicada em 16/nov de 2016. Disponível em <<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2016/11/16/O-que-%C3%A9-%E2%80%98p%C3%B3s-verdade%E2%80%99-a-palavra-do-ano-segundo-a-Universidade-de-Oxford>> Acesso em 15/dez de 2017.

Não obstante ao fato, ainda na primeira metade dos anos 1960, em sua obra “Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa”, o sociólogo alemão Jürgen Habermas já trazia em pauta a questão de que todo o indivíduo dentro de uma esfera pública é dotado de opinião pública.

Desta forma, para que uma democracia possa aproveitar do seu completo potencial, de acordo com Habermas, é fundamental que o indivíduo esteja aberto para uma consulta pública, ou seja, apto para a “leitura de jornais e revistas, troca de opinião entre familiares e difusão de ideias por meio da imprensa, pois a lógica da opinião pública se ancora na publicidade, no tornar público o confronto de ideias para o debate ser pacífico” (REIS e MORAIS, 2016, p. 5).

São sob estes pilares que justifica-se uma revisita e uma nova análise fílmica para a produção de Arnaldo Jabor “A opinião pública”, que neste ano completa 50 anos desde a sua estreia. Além da importância de acordo com os pressupostos acima destacados dentro do campo comunicacional e sociológico, existe ainda uma relevância para uma nova análise após um determinado intervalo de tempo num contexto dialético-histórico, uma vez que demonstra o quanto os costumes e pensamentos de tal período se assemelham ou se distanciam da contemporaneidade.

Roger Chartier, influente historiador francês, insere em seu estudo a relevância da análise da imagem como uma fonte histórica em sua obra “A história cultural - Entre práticas e representações”

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler. Uma tarefa desse tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real. Variáveis consoante as classes sociais ou os meios intelectuais, são produzidas pelas disposições estáveis e partilhadas, próprias do grupo. São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado. (CHARTIER, p. 17, 1988)

Sendo assim, assim como propõe o historiador, este trabalho se propõe a trazer classificações e delimitações para a análise de *A opinião pública* através da

construção de um documentário com nichos e segmentos da classe média apresentados no longa-metragem de Arnaldo Jabor a serem discutidos por especialistas e trazidos à contemporaneidade, de acordo com a sua medida.

Ao final desta fase, serão feitas considerações com relação à ideia inicial do projeto documental, conforme seu andamento. Neste sentido, é importante frisar que serão feitas pontuações com relação a própria estética do documentário de 1967 e considerações quanto a nova formatação do produto final desta monografia.

2 UM BREVE HISTÓRICO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO BRASIL

2.1 Cinédia, Atlântida e Vera Cruz

A história do cinema brasileiro muito tem a ver com a tentativa de exprimir uma identidade nacional na tela, preocupação esta que se torna mais latente a partir do governo de Getúlio Vargas. Para contar isso, no entanto, é preciso estar ciente de que muito da identidade do país está presente na política e nos constantes nascimentos e ressurreições, pelos quais o cinema brasileiro teve de passar desde o seu início, em geral engendrados pela crítica dos meios de comunicação. O início do cinema no Brasil tem como marco histórico a data de 19 de junho de 1898, quando o barco francês Brésil aportou na baía de Guanabara com o cineasta Afonso Segreto² e um cinematógrafo Lumière, típica da época.

Comparativamente com o cinema na Europa Ocidental e na América do Norte, que surgiu na segunda metade dos anos 1890, a chegada do cinema no Brasil foi relativamente recente. Só não chegou mais cedo “devido ao razoável pavor que causava aos viajantes estrangeiros a febre amarela que os aguardava pontualmente cada verão” (GOMES, 1960, p. 132). Muito do que foi produzido no período de 1898 a 1907 foi essencialmente documental, desde filmes de propaganda econômica solicitados pelo governo - é de suma importância lembrar que faziam apenas nove anos desde a proclamação da República - até vistas naturais e festas populares, os populares docudramas. O período posterior é conhecido como a “idade de ouro do cinema brasileiro”. Deste espaço de tempo, entre 1908 e 1911, especialmente no Rio de Janeiro, Paulo Emílio Sales Gomes destaca

² Afonso Segretto (1875-1919) foi um imigrante italiano que filmou cenas do porto do Rio de Janeiro e tornou-se o primeiro cineasta do Brasil.

Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastante variados. Predominaram inicialmente os filmes que reconstituíam os crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular. No fim do ciclo o público era sobretudo atraído pela adaptação ao cinema do gênero de revistas musicais com temas de atualidade. [...] Foram igualmente filmados numerosos melodramas e assuntos com críticas aos costumes urbanos. (GOMES, 1960, p. 134)

Os anos seguintes prosseguiram com a produção de apenas seis longas-metragens. Enquanto que os técnicos se resumiam a um nicho predominantemente estrangeiro, no eixo Rio-São Paulo, foi se formando uma rede de profissionais e recrutas cinematográficos. Já na década de 20, se há um primeiro nome que merece destaque é o de Humberto Mauro³ que começa, um percurso de ciclos regionais mais conhecido como “ciclo de Cataguases” (SCHVARZMAN, 2011, p. 5), a cidade natal do cineasta em Minas Gerais. Para o cineasta Glauber Rocha, Humberto “obtem o quadro real do Brasil - que é, pela alienação dos costumes, sociologicamente mistificado de romantismo. Neste quadro não se esconde a violência da miséria” (DESBOIS, 2016, p.28).

Os próximos anos lograrão a exclusividade cinematográfica principalmente ao Rio de Janeiro. A primeira tentativa de criar um cinema genuinamente brasileiro, com uma produção de cunho industrial em um estúdio se deu em 1930, quando o jornalista Adhemar Gonzaga “inaugura no Brasil um modelo de estúdios de envergadura, em busca de uma estrutura semelhante à dos primeiros estúdios europeus e hollywoodianos” (DESBOIS, 2011, p.30). Foi no início dessa década que o cinema brasileiro conheceu um apogeu de seu cinema mudo, especialmente por retratar filmes com qualidade técnica e de temática audaciosa, como a condição feminina e a vida dos jovens de classe média no período do Estado Novo de Getúlio Vargas.

³ Humberto Mauro (1920-1983) nasceu em Volta Grande, Zona da Mata mineira, quando o cinema dava seus primeiros passos. Produziu cerca de 260 filmes, especialmente no interior de Minas Gerais.

Vale destacar o filme *Limite* (1931), de produção da Cinédia, uma obra experimental de Mário Peixoto que foi eleita como o melhor filme brasileiro de todos os tempos pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) em 2015. É neste período que surgem os “musicarnavalescos”, que eram filmes “populares, nos quais músicas eram cantadas e dançadas sobre um fundo de Carnaval” (DESBOIS, 2016, p.31). Na época, essa era uma inovação uma vez que permitia o experimento com efeitos sonoros e que, mais tarde, proporcionou a estética das chanchadas, especialmente no estúdio Atlântida.

A importância da Cinédia é fundamental uma vez que ela passou a formar profissionais brasileiros, além de inaugurar filmes sonoros de longa-metragem no Brasil. Um dos nomes de extrema importância que surgiu a partir dos estúdios da Cinédia foi o de Carmen Santos, uma atriz e produtora militante que participou, ainda em 1932, da Primeira Convenção Cinematográfica Nacional, proferindo um discurso a favor da produção genuinamente brasileira. Foi a partir daí que, no mesmo ano sob o governo de Getúlio Vargas, foi instituída a lei 21.240 que tornou obrigatória a projeção de documentários nacionais antes de longa-metragens.

Em agosto de 1941 o estúdio Atlântida surge na sede do periódico *Jornal do Brasil*, sob comando dos irmãos Burle, Moacyr Fenelon, Arnaldo Farias e Alinor Azevedo. O intuito principal do estúdio era produzir ficção séria e adaptações de clássicos literários, que logo mudaria com o rumo tomado ao longo dos anos. O verdadeiro destino da Atlântida se encontra no longa *Tristezas não pagam dívidas* (1942), no qual o comediante Oscarito⁴ é contratado e o sucesso do filme logo define para que a Atlântida nasceu: o divertimento carnavalesco.

Logo em seguida, em 1947, Severiano Ribeiro compra a maior parte das ações da empresa e se torna sócio majoritário. Sob nova direção, a Atlântida rumou para o negócio rentável das chanchadas.

Independente das críticas dos intelectuais quanto ao gênero, “a chanchada reinou no cinema brasileiro porque ‘seu humor mais ingênuo encantava as crianças, seu humor mais malicioso divertia os adultos’” (DESBOIS, 2016, p. 56).

⁴ Oscarito (1934-1970) foi um ator e comediante das chanchadas brasileiras que contracenava com Grande Otelo (1915-1993) a partir de 1945 em *Não adianta chorar*. Em 1949 atuou em *Carnaval no fogo* de Watson Macedo, junto com Anselmo Duarte.

Num misto de melodramas e comédias, tramas policialescas e romances, estética hollywoodiana sob molde de caricaturas genuinamente brasileiras, as chanchadas sobreviveram com um grande rastro do público, porém sem o alarde da intelectualidade brasileira. É neste contexto que Anselmo Duarte que, mais tarde terá uma importância ímpar para a formação do Cinema Novo, é lançado como galã e irá interpretar e até mesmo co-produzir vários outros filmes da mesma temática, entre eles *Carnaval no Fogo* (1946). Para o crítico Laurent Desbois⁵

A Atlântida, que virou sinônimo de diversões populares e fáceis, produziu um filme socialmente ousado, enfrentando o tabu do racismo latente e encoberto sem eliminar a possibilidade de conflito racial (e não apenas social, como a burguesia branca afirma). [...] Seu grande achado foi ter reunido a dupla sintética da “brasildade” com uma química em preto e branco: Oscarito e Grande Otelo. Foi assim que teve início, na Atlântida, o incomparável reinado da chanchada, ligada aos cálculos de rentabilidade do distribuidor Severiano Ribeiro, cujo grupo era dono das principais salas de cinema do Brasil. (DESBOIS, 2016, pp. 44-5)

É inegável dizer que foi a Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A, como era oficialmente conhecida, que trouxe ao país a lógica de mercado industrial cinematográfica a sua melhor forma. Foi a partir das chanchadas que a maior parte dos brasileiros teve acesso a uma produção cinematográfica de cunho verdadeiramente nacional. Sobre isto, o ator e cineasta Anselmo Duarte, sendo o único produtor a ganhar uma Palma de Ouro de melhor diretor no Festival de Cannes, em 1962, afirma

A Atlântida exerceu um papel essencial no Brasil. Criou no público o hábito de ir ao cinema. Todos os anos, as pessoas esperavam pelo filme do carnaval. Era ele que ia ditar as tendências, o que a gente ia cantar nos dias de folia. A essa persistência, acho que a Atlântida, por meio de diretores como Watson Macedo, somou outra lição - a de que o cinema pode ser um prazer. Mais tarde, os diretores do Cinema Novo quiseram substituir o prazer pela ideologia e afastaram o público do cinema. (MERTEN, 2004, p. 53)

Apesar de somar uma grande quantidade de público ao cinema brasileiro,

⁵ Formado pela Universidade de Paris e colaborador do *Cahiers du Cinéma* no fim de 1990.

como afirmou o diretor, a principal crítica com relação ao universo das chanchadas era a sua alienação crítica e o fato de colocar o espectador em um sistema puramente comercial, mesmo que não estivesse ciente disso. Sobre isto, o crítico Paulo Emílio Salles Gomes comenta

O fenômeno cinematográfico que se desenvolveu no Rio de Janeiro a partir dos anos 1940 é um marco. A produção ininterrupta cerca de vinte anos de filmes, musicais e de chanchada, ou a combinação de ambos, se processo desvinculada do gosto do ocupante e contrária ao interesse estrangeiro. O público plebeu e juvenil que garantiu o sucesso dessas fitas encontrava nelas, misturados e rejuvenescidos, modelos de espetáculo que possuem um parentesco em todo o Ocidente mas que emanam diretamente de um fundo brasileiro constituído e tenaz em sua permanência. A esses valores relativamente estáveis os filmes acrescentavam a contribuição das invenções cariocas efêmeras em matéria de anedota, maneira de dizer, julgar e se comportar, fluxo contínuo que encontrou na chanchada uma possibilidade de cristalização mais completa do que anteriormente na caricatura ou no teatro de variedades. Quase desnecessário acrescentar que essas obras, com passagens rigorosamente antológicas, traziam, como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento; contudo, o acordo que se estabelecia entre elas e o espectador era um fato cultural incomparavelmente mais vivo que o produzido até então pelo contato entre o brasileiro e o produto cultural norte-americano. Neste caso, o envolvimento era inseparável da passividade consumidora ao passo que o público estabelecia com o musical e a chanchada laços de tamanha intimidade que sua participação adquiria elementos de criatividade. (GOMES, 1960, p.174)

Mesmo com a renúncia social e estética inicialmente proposta pela empresa, foi a partir do nascimento da chanchada a também criação de um gênero puramente brasileiro. De acordo com a *Enciclopédia do cinema brasileiro*, a chanchada é

um gênero cinematográfico de ampla aceitação popular que melhor sintetiza e define o cinema brasileiro das décadas de 30, 40 e principalmente 50, produzido majoritariamente no Rio de Janeiro. Diante de um mercado cinematográfico completamente dominado pela produção estrangeira de origem norte-americana, a chanchada tornou-se, para o bem ou para o mal, a forma mais visível e contínua de presença brasileira nas telas do país. (RAMOS E DE MIRANDA, 2000, p.54)

Uma prova de que o gênero conquistou todas as camadas em suas diversas nuances é o filme *Nem Sansão nem Dalila* (1954), uma anedota crítica em que o

próprio comediante Oscarito interpreta a retórica de Getúlio Varga o imitando deliberadamente, em um dos momentos mais caricatos do cinema político brasileiro. Outra representação bastante ligada a esse período é a atuação de Dercy Gonçalves, que através de seu carisma e irreverência conquistou o público brasileiro em *Uma certa Lucrecia* (1957), *A grande vedete* (1958) e até mesmo como coadjuvante no filme de Anselmo Duarte *Absolutamente Certo* (1957).

De fato, há uma conotação pejorativa que tomou conta do termo, especialmente pelos críticos, advinda da origem etimológica do termo italiano *cianciata*, que ao pé da letra significa “discurso sem sentido [...] vulgar, argumento falso” (DESBOIS, 2016, p. 46). A fórmula que perdurou por décadas no cinema brasileiro tinha um esquema muito parecido com o que mais tarde viriam a ser as telenovelas brasileiras, nas quais há um mocinho e uma mocinha, um vilão que leva a vantagem e, por fim, é vencido.

Apesar deste momento de glória de visibilidade por parte do público nacional, a situação no cinema brasileiro ainda era precária. Em sua biografia, Anselmo Duarte, uma das principais estrelas do momento, confirmava o fato e prenunciava o que seria o fim da Atlântida:

“De 1948 a 1951 fui o principal galã da Atlântida, mas recebia pouco por isso. O salário não dava sequer para comprar um carro, o que causava grande transtorno. Andava pendurado nos bondes e ônibus. [...] Watson Macedo [produtor] dirigia de graça, só recebia o salário de montador, que era um pouco mais que o salário mínimo” (OHNO, 1993, pp. 43-4)

Apesar do sonho de atingir um público tão fiel e conseguir se equiparar a produções estadunidenses, “a queda de qualidade, a versatilidade do público que se renovava a cada geração e a etiqueta excessivamente carioca” (DESBOIS, 2016, p. 58) da Atlântida enfraqueceu a empresa que tinha como principal concorrente e crítico o grupo paulista. Só entre o período de 1949 e 1950, cinco produtoras independentes nasceram em São Paulo, dentre elas a Cinedistri e a Maristela.

Essa busca por uma identidade nacional mais arrojada e convincente a valores que não aqueles simplesmente mercadológicos das chanchadas foi um dos principais motivos para a criação da Vera Cruz. Enquanto, em 1949, o auge das

chanchadas no Rio de Janeiro chegava ao seu apogeu, em São Paulo nascia uma empresa cinematográfica com um elevado padrão de produções. Foi sob o comando de um empresário italiano chamado Franco Zampari, que concedeu a liderança do projeto a Alberto Cavalcanti, um já renomado cineasta com um histórico, que nascia uma nova rival do Rio que, de certa forma, desprezava todas as formas de cinema anteriores do Brasil - especialmente a chanchada.

Apesar de ser nativo do Brasil, Cavalcanti possuía um longo histórico com a Europa, uma vez que estudou arquitetura e direito na Suíça, projetou os cenários de obras primas do cinema mudo, como *L'Inhumaine* (1924) e *O morto que ri* (1925), de L'Herbier.

Como uma terceira grande tentativa, a Vera Cruz nasceu com três grandes fatores que a elevaram como um cinema de qualidade: a inspiração em Hollywood, por seus filmes com uma equipe de estrela e roteiros com modelos estadunidenses de sucesso; a técnica europeia, especialmente pela escolha de profissionais com uma base prática vasta no fazer cinematográfico (dentre eles, Adolfo Celi e Henry Chick Fowle) e a temática latino-americana, o que traria um viés especial aos filmes produzidos pela empresa. Para Desbois

A Vera Cruz pretendia trazer ao país a qualidade e a experiência técnica europeias, mas preservar e depois valorizar e revelar as características profundas da cultura brasileira. Ela se propôs a elaborar uma série de filmes “genuinamente” locais com uma exigência de qualidade segundo regras de organização financeira e planificadora. (DESBOIS, 2016, p. 65)

Apesar de todo o esforço técnico proposto por Alberto Cavalcanti na tentativa de fazer um cinema brasileiro de qualidade, a escolha de profissionais que tinham pouca ou nenhuma conexão com o solo brasileiro, e, portanto, não conheciam a realidade do país, desqualificava a importância de fazer um cinema com qualidade puramente brasileira. Dentre os questionamentos que o crítico Desbois faz, os principais são o fato de Cavalcanti não ter escolhido um diretor como Humberto Mauro, com um vasto *portfolio* sobre a produção no país, além de não abrir mão nem mesmo de um elenco propriamente nacional que já tinha

experiência, com exceção do galã Anselmo Duarte e da atriz Ruth de Souza.

Um exemplo dessa negação ao cinema nacional até então já produzido foi *Caiçara* (1950), de Adolfo Celi. Como uma espécie de volta às raízes, o filme tinha como argumento a reivindicação de um cinema nacional típico. A narrativa se passava em uma aldeia de pescadores, em que uma bela jovem, aqui interpretada pela estreia da atriz Eliane Lage, casada com um homem bruto, se aventura com um jovem marinheiro de espírito intrépido (Mário Sérgio). O típico roteiro de “mocinha encontra mocinho” agora leva um elemento especial, além da intrínseca ‘brasilidade’: a qualidade. De acordo com os críticos Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza “desde seus primeiros lançamentos [...], os melhoramentos que a companhia introduz no cinema, no plano técnico, saltam aos olhos; um salto qualitativo inegável, em todos os âmbitos: fotografia, som, montagem, tratamento em laboratório etc.” (GALVÃO e SOUZA, 1987, p. 183)

Apesar dos visíveis avanços na produção, o alto nível de Alberto Cavalcanti gera uma certa inquietação nos críticos de cinema brasileiro, especialmente em 1952 quando ele lança o livro *Filme e realidade* — de fato, havia uma tentativa de impor métodos estrangeiros à realidade nacional. Dentre as desavenças principais, o produtor acreditava que o país não era preparado, tanto em nível étnico, ético, industrial, econômico, profissional, técnico, de exibição e de crítica. Tal descontentamento levará o desligamento de Cavalcanti que levará consigo vários sucessores em tentativas independentes de menor porte, como a criação de um Instituto Nacional de Cinema.

Apesar de seu pretensionismo em fazer um cinema de qualidade, Cavalcanti irá deixar um legado maior: levar o cinema brasileiro ao patamar internacional. Isso aconteceria principalmente através da formação de dois grandes nomes da produção nacional: Lima Barreto e Tom Payne (que, apesar de ter nascido argentino, se consolidou como cineasta no Brasil). *O cangaceiro* (1953) foi um longa-metragem de Lima Barreto que criou um novo gênero no cinema brasileiro: o nordestern, ou seja, o filme de cangaço com um gênero muito típico do western estadunidense.

O filme foi o vencedor do prêmio de Melhor Filme de Aventura e Melhor Trilha Sonora no Festival de Cannes, em 1953, conquistando, assim, o primeiro prêmio internacional do cinema brasileiro. A antologia 90 anos de cinema: uma aventura brasileira, de

Helena Salem classificou o filme como um “vetor importante da cristalização do sertão como símbolo da identidade nacional, sendo o primeiro a destacar o cangaço, fenômeno típico e local, de seu ancoradouro realista para fazer dele uma representação legendária e identitária nacional” (SALEM, 1988, p. 66)

Apesar da vitória de uma produção como essa ter obtido um prêmio como o de Cannes (que, à época, era apenas menos relevante do que o do Festival de Veneza), a bancarrota da Vera Cruz fez com que o filme fosse cedido à Columbia Pictures como forma de pagamento de uma dívida de 14 milhões de cruzeiros. A má administração da fortuna levaria a empresa a perder pelo menos 1 bilhão de cruzeiros com a exibição do filme, que chegou a ficar seis meses no mesmo cinema em Paris. Glauber Rocha iria criticar a obra, assim como toda a filmografia de Lima Barreto, classificando-a como “pré-fascista”.

Não obstante, foi o primeiro filme a receber reconhecimento externo, sendo prosseguido por *Sinhá Moça* (1953), de Tom Payne e Oswaldo Sampaio. O filme foi considerado uma superprodução para a época, com trilha sonora de Ray Sturgess e a atuação impecável dos protagonistas Eliane Lage/Anselmo Duarte, além de problematizar uma questão ainda pouco discutida no país devido à proximidade histórica: a escravidão da população negra no Brasil. O filme, que foi um pioneiro a debater a questão da negritude no país, ganhou o Leão de Bronze no, então, aclamado Festival de Veneza de 1954, assim como o melhor filme do ano de temática social do Festival de Havana, em Cuba.

2.2 De Maristela à Cinedistri

Mesmo com os sucessos em mãos, a companhia acabou perdendo os direitos dos filmes para as produtoras estadunidenses por conta das dívidas proporcionadas pelos altos custos das produções. Logo surgiriam em São Paulo mesmo duas outras produtoras independentes, que também receberiam a ajuda de Alberto Cavalcanti: a Cinematográfica Maristela, empresa cinematográfica que se destacaria pelos filmes de temática mais moderna, como *Presença de Anita* (1951), e *O Saci* (1953), primeiro filme infantil do país que contou com Nelson Pereira dos Santos, um dos precursores do Cinema Novo, como assistente.

Mais tarde, a empresa manteria o seu nome, porém se aliaria à gigantesca Columbia Pictures, o que permitiria a produção de grandes produções como *Rosa dos Ventos* e *Rio, zona norte*, ambos também precursores do Cinema Novo. Neste patamar também entra a obra-prima de Alberto Cavalcanti *O canto do mar* (1953), com produção da Kinofilmes. De acordo com a Enciclopédia do Cinema Brasileiro

o hibridismo entre a antiga vanguarda e a crescente sensibilidade social mostra que tanto o filme quanto o cineasta são figuras de transição entre o velho e o novo. O próprio tom desesperado, afastado dos padrões então vigentes no “realismo socialista”, parece sintonizado com o sentimento moderno perceptível nos filmes do Cinema Novo (DESBOIS, 2016, p.88)

É neste contexto que nasce a Multifilmes, a última empresa paulista de uma burguesia paulista que buscava encontrar neste tipo de fazer cinematográfico um sentido para o cinema nacional. Nascida a 19 de setembro de 1952, a empresa tinha como diretor Mario Civelli, recém saído da Maristela, e foram produzidos um número ínfimo de filmes se comparado à Atlântida e à Vera Cruz. Dentre eles, *O sobrado* (1956), *Estranho encontro* (1958) e *Ravina* (1959). Num outro momento, já em meados dos anos 60, o cineasta Walter Hugo Khouri iria recuperar os estúdios e dirigir filmes que seriam considerados pontos fora da curva da produção do Cinema Novo, como veremos a seguir, em especial *Noite vazia* (1964).

Com a Vera Cruz se afundando na sua megalomania, em 1954 o cinema paulista entrava em derrocada. Este foi também o ano do Primeiro Festival de Cinema do Brasil, que ocorreu em torno do quarto centenário da fundação da cidade de São Paulo, e trouxe uma grande quantidade de celebridades hollywoodianas como John Wayne, Joan Fontaine e Jeannette MacDonald, para citar algumas.

Um pouco antes, mais exatamente no ano de 1949, o filho de imigrantes italianos Oswaldo Massaiani fundou uma empresa distribuidora que seria chamada Cinedistri. A empresa trabalhou no ramo de distribuição das películas até 1953, quando passou a necessariamente produzir filmes. Com a *expertise* da distribuição cinematográfica de Massaiani, que garantiria à empresa um vasto conhecimento do mercado brasileiro, a experiência da Cinedistri acabou fazendo com que ela durasse no mercado do cinema paulista ainda mais do que as outras empresas

cinematográficas - e que, mais ao tardar da década de 60, fundaria, em São Paulo, um novo movimento conhecido como a Boca do Lixo.

Entre os anos de 1955 a 1961, a empresa chegou a co-produzir 35 longa-metragens, com a parceria, inclusive, de antigos realizadores da Atlântida, como Ankito, Grande Otelo e Dercy Gonçalves. Dentre estes filmes, estava presente o primeiro filme dirigido pelo até então ator e galã das chanchadas Anselmo Duarte, *Absolutamente Certo!* (1959). A estreia da direção de Duarte, que se certificou de manter a presença dos melhores técnicos da Vera Cruz e poucos atores conhecidos, dentre eles Dercy Gonçalves e Odete Lara, nasceu com um compromisso estritamente comercial do diretor em produzir um filme que atraísse o público. Nessa fórmula, Anselmo chegou a misturar lutas de judô e boxe, números musicais variados e mesmo o *rock'n roll*, gênero que não era muito difundido no cinema brasileiro até então.

Sobre isto, o diretor comenta em sua biografia

Queria fazer um filme crítico à era do pré-tape no Brasil, quando a TV ainda engatinhava, e também queria falar sobre um país que se modernizava, que ingressava na era das telecomunicações e no qual o telefone deixava de ser uma raridade, coisa de gente rica, apenas, para se integrar à vida das pessoas. Não queria simplesmente investir na fórmula das comédias carnavalescas que interpretara na Atlântida, mas escaldado pelo fracasso da Vera Cruz e consciente que não me seria dada outra oportunidade, caso fracassasse, fiquei no meio do caminho entre duas tendências, o filme de arte e o popular. (MERTEN, 2009, pp. 95-6)

O filme teve ótimas críticas e foi o primeiro passo do diretor que viria a ser o primeiro a ganhar uma Palma de Ouro em 1962. Após isso, Anselmo viajou à Europa com a ideia de aprender mais sobre a arte cinematográfica e trazer referências para o Brasil. Em Paris, o diretor se matriculou na IDHEC - *Institut des Haut Études Cinématographiques*, aprendendo “métodos acadêmicos de produção e conhecimentos básicos de técnica e direção, nada que Anselmo não soubesse das experiências na Atlântida e na Vera Cruz, principalmente como diretor de *Absolutamente Certo!*” (MERTE, 2009, p. 108).

De lá, Anselmo rumou para Madri e co-produziu, junto a Manuel Goyanes, o filme *Um raio de luz* (1960). De volta a Paris, Anselmo tentaria

produzir o longa *Le rapt* (1960), mas a produção teria sido interrompida devido a sanção de uma lei que beneficiava a produção francesa em contrapartida à produção estrangeira, aumentando significativamente os custos para a produção do longa. Neste intervalo, o então aprendiz de cinema acabou integrando equipes de documentários e assistindo aulas no estúdio de Jean Rouch, um dos nomes mais renomados do *cinéma vérité*.

O diretor também participou da edição do renomado Festival de Cannes de 1960, que, à época, lutavam entre si por duas tendências: a dos partidários do Nouvelle Vague (que chegaria um pouco mais tarde como tendência no cinema brasileiro, como veremos a seguir) e da produção de um cinema-espetáculo, mas típica de Hollywood. Foi nesta edição que Federico Fellini ganharia a Palma de Ouro por *A Doce Vida* (1960) e Michelangelo Antonioni receberia o prêmio de crítica por *A Aventura* (1960). A visita à Europa foi um grande catalisador de ideias para Anselmo Duarte

Minha temporada europeia foi muito interessante e me ajudou bastante no desenvolvimento da carreira de diretor. Na França, Suíça, Espanha ou em Portugal, aprendera bastante sobre as novas tecnologias e os novos métodos de produção. [...] Eu queria fazer cinema e arte. Queria fazer o meu Cristo contra o de Hollywood. Teria de ser em preto-e-branco. Minha cabeça estava cheia de ideias, efervescendo. Só precisava pegar a câmera de novo (MERTEN, 2009, pp. 116-17)

De volta ao Brasil e com uma bagagem considerável de novos conhecimentos e referências europeias, Anselmo buscava escrever um roteiro sobre uma história messiânica, com um Cristo tipicamente brasileiro. Neste ínterim, Massaiani, da Cinedistri, o acaba apresentando para a peça de Dias Gomes, *O Pagador de Promessas*. Mesmo relutante, o escritor resolveu ceder os direitos autorais da peça a Anselmo Duarte por um valor considerável. Em uma crítica no período em que o filme havia sido escolhido para representar o Brasil no festival francês, Paulo Emílio Salles Gomes escreve

Seria engano pensar que o argumento da peça de Dias Gomes foi escolhido ao acaso. Há muito tempo Anselmo Duarte pretendia abordar um tema ligado a certas formas particulares do misticismo brasileiro. Escreveu um argumento roteirizado, “O mensageiro Messias”, e quis filmar *Madona de cedro*, de Antonio Callado. Quando, levado por Flávio Rangel, assistiu à representação da peça *O pagador de promessas*, imediatamente apresentou um projeto ao produtor Massaiani (GOMES, 1962, p. 174)

A história de um nordestino do interior da Bahia que chega a Salvador com a sua esposa para pagar uma promessa à Santa Bárbara renderia bons frutos a Anselmo Duarte, especialmente para a construção do Cinema Novo. Com a participação de estrela pouco conhecidas na época, como Leonardo Villar a interpretar o protagonista Zé do Burro, Glória Menezes, como Rosa, Norma Bengell, como Marli, a prostituta, e Geraldo del Rey (que, em 1964, contracenaria em *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha), como o cafetão, a narrativa tinha um enfoque no sincretismo religioso característico da sociedade brasileira e nas incongruências sociais provocadas por cada uma das instâncias - seja a imprensa, seja a igreja ou seja a cultura popular.

Além da vertente social intrínseca à narrativa, a qualidade técnica foi outra característica essencial na produção do filme. Chick Fowle, inglês que veio ao Brasil como convite de Alberto Cavalcanti para trabalhar na Vera Cruz, continuou acompanhando a carreira de diretor de Duarte mesmo após o fim da empresa. Já com grandes nomes do cinema brasileiro em seu currículo, como *Tico-tico no fubá* (1952) e *O cangaceiro* (1953), a experiência do diretor de fotografia foi essencial na produção do filme. Paulo Antônio Paranaguá comenta sobre o trabalho de Fowle em *Enciclopédia do cinema brasileiro*

A fotografia é um dos maiores trunfos do filme de Anselmo Duarte: o preto e branco expressa todas as suas possibilidades plásticas, uma riqueza de nuances e tons que não limita mais os movimentos dos intérpretes e figurantes, conforme acontecia numa época recente. A fusão é perfeita entre os rostos anônimos e os atores vindos do palco do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, como Leonardo Villar, ou o teatro baiano, como Gerado Del Rey, Othon Bastos e Antonio Pitanga. Nesse momento Fowle não revela apenas a plenitude dos seus recursos técnicos: o inglês mostra que é um dos autênticos descobridores da luz brasileira, o homem que representa a transição entre o alemão Edgar Brasil e o argentino Ricardo Aronovich. Isso não se chama mais competência e profissionalismo, isso é sensibilidade e talento: a fotografia concebida como uma grande arte no processo de criação coletiva do cinema. (RAMOS E DE MIRANDA, 2000, p. 118)

O pagador de promessas (1962) rendeu à Cinedistri uma Palma de Ouro no Festival de Cannes do mesmo ano e iniciou uma nova fase do cinema brasileiro, antecedendo o que viria a seguir. Mais tarde, o filme *Lampião, o rei do cangaço* (1964) continuaria a deixar a marca da empresa paulista no cinema brasileiro até o início de 1970, quando passaria a produzir filmes de apelo mais popular, as conhecidas *pornochanchadas*. Além da premissa de *O pagador de promessas* como um fio condutor à produção cinematográfica do Cinema Novo, outros filmes, como veremos a seguir, tiveram uma contribuição periférica na construção de uma estética cada vez mais requintada e de cunho crítico social.

2.3 A influência do neorealismo italiano e os primórdios da *Nouvelle Vague* brasileira

Do outro lado do oceano, numa Itália ainda tomada pelos ares fascistas dos anos 1930, nascia um novo estilo cinematográfico: o neorealismo. Para Mariarosaria Fabris, tudo começou com a “urgência de levar às telas a realidade social e popular do país, em oposição à cultura oficial do regime fascista”. É assim que os realizadores passam a se focar em temas muito comuns ao povo italiano no período: o fascismo, a guerra e as suas consequências; a “questão meridional” e os problemas sociais no campo; o desemprego e o subemprego urbanos; o abandono dos jovens e dos idosos; a condição da mulher; a indagação psicológica e a relação do homem com a religião; a volta do antifascismo e da guerra; a elegia populista e a diluição da temática social.

Assim, de certa forma, o neorealismo não chegou a ser uma escola ou um movimento, mas por uma orientação com relação a “atualidade social” e um estudo do povo italiano no pós-guerra. Estilisticamente, distinguia-se, no entanto, por alguns elementos, como aponta Fabris:

- (1) utilização freqüente dos planos de conjunto e dos planos médios, “a câmera não sugere, não dissecar, apenas registra”;
- (2) a recusa dos efeitos visuais;
- (3) a utilização da imagem acinzentada, tal qual a tradição

- documentarística;
- (4) filmagem em cenários reais;
 - (5) flexibilidade na decupagem;
 - (6) protagonização por atores não-convencionais;
 - (7) valorização dos dialetos;
 - (8) filmagem de cenas com sincronização a realizar posteriormente.

É importante pontuar estas características, uma vez que boa parte delas irá caracterizar e nortear a produção cinematográfica do Cinema Novo. Alguns filmes deste período nos quais é possível analisar estes pontos: *Obsessão* (1943), de Luchino Visconti, *Roma, Cidade Aberta* (1945) e *Alemanha, Ano Zero* (1948), de Roberto Rossellini e *Ladrões de Bicicleta* (1948) e *Umberto D.* (1952), de Vittorio de Sica. Fabris afirma que

Rossellini, com sua "invenção da verdade", com sua "passagem do imaginário para o real" - na qual a ficção nascia da observação das coisas e da capacidade do diretor de devolver contemporaneidade aos acontecimentos -, também dispensava o chamado roteiro de ferro, porém, sem comprometer a continuidade de seus filmes. Essa liberdade no roteiro era favorecida também pela dublagem, uma característica do cinema italiano ainda hoje. Em geral bem realizada, a pós-sincronização mantinha a espontaneidade da língua falada, graças à capacidade dos atores, mas também de dubladores profissionais que sabiam aderir às personagens representadas (FABRIS, 2006, p. 212)

Sobre a utilização de atores não-profissionais, Fabris destaca

Também Rossellini muitas vezes preferiu trabalhar com atores não-profissionais, que, na sua opinião, por não terem idéias preconcebidas, conseguiam atuar com naturalidade, desde que perdessem o medo na presença de uma câmera: bastaria lembrar a espontaneidade dos pequenos intérpretes do pivete napolitano, no segundo episódio de *Paisá*, e de Edmund, em *Alemanha ano zero* (...) Na seqüência da blitz e a da morte de Pina, em *Roma, cidade aberta*, a utilização de prisioneiros alemães para interpretarem os nazistas foi determinante: as figurantes, mulheres do povo, ao ouvirem falar em alemão, reviveram os trágicos momentos do fim da guerra e transmitiram à atriz todo o sentimento de angústia que ela traduziu na tela (FABRIS, 2006, p. 213)

Todas estas características estilísticas da cinematografia italiana entre os anos de 1945 a 1952 eram realizadas sob a égide de um "impulso moral" e uma

“vocação transgressora”, que, mais tarde, daria vazão a uma “insurreição anti-hollywoodiana” (HENNEBELLE, 1978, p. 65).

Já na França, o movimento da *Nouvelle Vague* iria reconfigurar toda a estilística do cinema moderno, especialmente a partir dos anos 1960. Para o historiador Antoine de Baecque, “a *Nouvelle Vague* foi um movimento da juventude, protagonizado por uma geração que começou a escrever e a fazer filmes quase adolescente, com a irresponsabilidade política dos ‘vinte e poucos anos’, mas com um raro acúmulo cultural para jovens dessa idade” (MASCARELLO, 2006, pp. 222-3) . De acordo com o pesquisador Alfredo Manevy

A agenda libertária da Nouvelle Vague pautou-se, em muitos filmes, por um erotismo pungente, por um romantismo às vezes tragicômico e, de forma mais subjacente, pelo luto vestido pelos jovens filhos do holocausto e protagonistas da sociedade de consumo. François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, entre dezenas de novos realizadores, começam a filmar aproveitando o clima propenso   renovação que culminaria em maio de 1968. O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão. (MANEVY, 2006, p. 222)

Este novo cinema com uma veia extremamente juvenil, oxigenado pelo clima de discussão pós-guerra que perpetuavam nas ruas e nos cineclubes parisienses, fazia nascer uma nova tradição na perpetuação da memória do cinema: ao contrário da valorização da realização de filmes apenas em est dios, o fenômeno aprecia o museu e a cinemateca como espaços de florescimento criativo. Aliado por uma paixão pela tradição, também existia uma vontade de fazer um cinema de ruptura. Muito do cineclubismo e da crítica de cinema que seria alvo de reconhecimento mundial, especialmente pela publicação *Cahiers du Cinéma*, foi fundamental para criação da estética e da influência dos realizadores do períodos.

Em André Bazin, influente crítico do período, por exemplo, François Truffaut, um dos cineastas de renome e que mais produziria filmes na *Nouvelle Vague*, encontrou um tutor que o mostrou a tradição e a ruptura com as produções hollywoodianas. No entanto, logo a tutoria de Bazin seria refutada por seus pupilos na formação da *Nouvelle Vague*. Sobre isso

Bazin apontaria os efeitos da propaganda de guerra na história do cinema a partir de 1945 como uma espécie de divisor de águas no estatuto universal das imagens: tal conexão com a guerra e com a máquina da morte (...) representou uma espécie de morte do próprio cinema, uma crise de representação a que o neorealismo italiano, feito nos escombros de um país derrotado, responderia como uma ressurreição do próprio cinema, por meio do aspecto documental recuperado (ninguém melhor que Bazin captaria essa dimensão). O cinema clássico anterior à guerra e, sobretudo, o cinema mudo tornam-se um continente perdido, cujas histórias ainda estavam relativamente protegidas da multiplicação quase infinita das aparências, seja na TV, seja na propaganda. A *Nouvelle Vague*, entretanto, irá além nessa leitura histórica do cinema. Ela inclui aquilo que Bazin exclui de sua análise e dialoga abertamente com esse elemento: a erotização da imagem no mundo do consumo. Para Godard, ou assim se depreende de suas (confusas) críticas, a verdade do cinema estaria na artificialidade erótica do instante e não na duração baziniana. Por isso, os primeiros filmes de Godard e Truffaut usam e abusam dos artifícios, dos faux raccords, das belas femmes fatales e de cenas descontínuas entre si. (MASCARELLO, 2006, p. 234)

Muito aclamado pelos precursores da *Nouvelle Vague*, o método de fazer cinematográfico de Rossellini, na Itália, serviria para as primeiras produções de Truffaut e Godard: *Os Incompreendidos* (1959) e *Acossado* (1961), respectivamente. Para Manevy

O neorealismo repõe o homem no centro do quadro, destitui o rosto da persona hollywoodiana, devolve à locação sua dimensão ontológica, refaz de forma convincente o pacto entre espectadores e imagens, que se perdera nas mentiras de guerra, na publicidade e na megalomania do espetáculo. A *Nouvelle Vague* faria seus filmes também com o preto-e-branco de Rossellini, muitas vezes encontrando, dentro dos filmes, a estilização "à americana". As cores do luto revelam um cinema feito da austeridade moral da reconstrução de um país após a Segunda Guerra Mundial. Mas, na *Nouvelle Vague*, o luto encontra um esforço notável de ressurreição formal, em boa medida baseado no repertório de soluções visuais de Hitchcock e Ray. (MASCARELLO, 2006, p. 238)

Há uma autoria muito forte no cinema de Truffaut, especialmente em *Os Incompreendidos*, que, numa mistura entre o ficcional e o documental, retrata a história do jovem garoto Antoine Doinel. No filme são representados de maneira bastante realística a orfandade, o espírito de revolta contra o sistema e até mesmo a cinefilia, como numa espécie de autobiografia do próprio diretor. Já em *Acossado*,

de Godard, há uma maior revelia estética, especialmente no que se refere aos planos e às sequências da câmera.

No filme, o personagem Michel é um ladrão que tenta convencer a sua amada Patrícia, uma imigrante estadunidense em Paris de 1958, a fugir com ele em um carro roubado em direção à Itália. Ao longo do filme, é possível notar todo espírito de uma sociedade de consumo em plena França um tanto inspirada nos Estados Unidos, enquanto que, ao mesmo tempo, reina uma espécie de cinefilia entre os personagens. Para Manevy

O diferencial de *A Cossado* é a encenação completamente inovadora, tanto no trabalho de câmera como no roteiro e na direção de atores. O filme é inteiramente editado de maneira fragmentada, ressaltando os cortes, tornando-os sensíveis ao espectador. (...) Mais que revelar dois personagens interessantes, a novidade de *A Cossado* é o modo de filmar lúdico, heterogêneo, devedor de muitos gêneros culturais, da poesia à entrevista televisiva, sem pretensões ilusionistas. Um filme que se permite a homenagem, o comentário, o esforço poético e o espírito de ensaio e discussão sobre questões da atualidade. (MASCARELLO, 2006, p. 242)

É possível dizer que a *Nouvelle Vague* conseguiu reunir vários aspectos de estilo que a tornaram um movimento coerente. Além da valorização da autoria e de uma cinefilia que, intrínseca à cultura parisiense, havia também uma realização quase que documental do aspecto urbano. Manevy assume que

Um dos aspectos mais reveladores dessa produção é a escolha de locações em Paris: o uso de cafés e *nightclubs* reais, freqüentados pelos jovens realizadores em sua juventude, explicitam uma outra concepção de espaço, de historicidade, de relação com a realidade imediata e documental. Esses lugares, ruas, vielas, cafés aparecem com seus nomes, seus freqüentadores, representando a si próprios na tela. A busca da rua, em oposição ao cinema de estúdios e cenários, traz um aspecto visual novo ao cinema francês e exige o uso de equipamentos novos, como o Nagra, para a captação de som direto, e as câmeras de documentário, para dar agilidade às mudanças de locação. (MASCARELLO, 2006, p. 244)

De certa forma, essas escolhas seriam fundamentais para a construção da cinematografia brasileira na segunda metade dos anos 1960. Este aspecto quase que documental do cinema da *Nouvelle Vague*, caracterizada por Baecque por estilizar, “no presente, no imediato de sua história, o mundo no qual viviam seus

contemporâneos”, teria uma influência ontológica na formação do Cinema Novo mais tarde no Brasil. Sobre isto, Manevy complementa

O efeito geral dessa linguagem é o resgate de uma certa inocência do cinema, feita num avanço para além da vocação comercial. O recuo a essa "infância" do cinema - tão bem metaforizada nas crianças de Truffaut - ocorre como consequência desse modo de produção pobre, despojado, feito com luz natural, cuja influência na imagem é sensível, tornando-a imperfeita, "suja" e ontologicamente documental. (MASCARELLO 2006, p. 246)

A Nouvelle Vague deixou seguidores pelo mundo. O Nuevo Cine latino- americano, o Cinema Novo brasileiro, o Cinema Marginal brasileiro, o Cinema Novo português, japonês, alemão e muitos outros focos de renovação se inspiraram ou mesmo incorporaram a linguagem da onda francesa em sua produção. (MASCARELLO, 2006, p. 250)

Enquanto ferviam na Europa movimentos que contrapunham-se ao cinema *mainstream* hollywoodiano, ao estilo de vida da nova sociedade de consumo e a favor de uma maior e melhor representação das parcelas menos favorecidas da sociedade (especialmente num contexto pós-guerra), no Brasil, a relação do presidente Getúlio Vargas e o cinema foi um fator essencial durante os anos em que esteve no poder. Dono de uma personalidade um tanto controversa, que caminhou do populismo até um governo ditatorial, o estadista tinha um interesse especial pelo cinema nacional, chegando a inaugurar uma legislação protecionista chamada lei do “complemento nacional”, em que se exigia que todo longa-metragem exibido no país deveria ser precedido por um curta-metragem brasileiro. Em 1939, as exibidoras deveriam passar pelo menos um longa brasileiro por ano nas salas de cinema. Já sob o governo Dutra, em 46, a imposição passa a três filmes.

Com o suicídio de Getúlio Vargas, em 1954, um ano mítico para história brasileira, a própria história do cinema nacional passa a ficar cada vez mais comprometida ao longo dos anos. Mesmo com o fim da Vera Cruz, em São Paulo, continuava-se a produzir as receitas conhecidas e eficazes das chanchadas na Atlântida, no Rio de Janeiro, pelo menos até 1962, quando os estúdios seriam fechados. Um exemplo é o longa de Carlos Manga, *O homem do Sputnik* (1959),

que nada mais era do que uma paródia de espionagem com o tom típico do humor carioca, estrelando Oscarito, como Anastácio.

Nesta mesma época, Nelson Pereira dos Santos começaria a se influenciar com os filmes de Roberto Rossellini, mestre do neorealismo italiano, para se inspirar nas suas produções seguintes. A produtora paulista Maristela produzia, nessa época, o filme *Mãos sangrentas* (1955), sendo esta “a primeira verdadeira coprodução internacional do cinema brasileiro” (DESBOIS, 2016, p. 86). O filme, que contava a história de uma rebelião seguida de fuga em uma penitenciária no interior de São Paulo, marcou não necessariamente pela sua qualidade técnica, e sim por uma “sensação de violência e realismo cruel, não costumeiros para a época” (DESBOIS, 2016, p. 86).

Dois pontos fora da curva também nascem nesse momento, o que contribui bastante para a construção estética do período: Walter Hugo Khouri e Rubem Biáfora. O primeiro, que já havia sido assistente técnico de O cangaceiro, contrariou as correntes europeias que estavam em ascensão na época, especialmente a *Nouvelle Vague*, e produziu um cinema de qualidade estritamente técnica, um tanto parecido com o de Cavalcanti na época da Vera Cruz. O maior exemplo disto é o filme *Estranho encontro* (1958), que se contrapõe, tanto estética quanto ideologicamente ao que seria um dos precursores do Cinema Novo, *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Sobre este dilema pelo qual passava a estética da filmografia brasileira, Paulo Emílio Salles Gomes afirma

Walter Hugo Khouri situa-se, artisticamente, nos antípodas de Nelson Pereira dos Santos. O ponto de apoio para este é um objetivo a ser expresso, e para aquele é o próprio meio de expressão. [...] A formação do diretor de *Estranho encontro* é essencialmente cinematográfica. Nisso reside ao mesmo tempo a sua força e sua fraqueza. O rascunho populista de Nelson Pereira dos Santos empalidece ao lado do exercício brilhante de Walter Hugo Khouri. (GOMES, 1960, p.145)

Longe da realidade cotidiana brasileira, o diretor é francamente criticado por tratar da realidade de uma maneira alienada e alienante, produzindo um cinema brasileiro com boa qualidade estética, porém sem qualquer preocupação com o cunho social que viria a ser o fio temático da produção cinematográfica brasileira a seguir. Outro clássico da época que sobreviveu por sua qualidade estética foi

Ravina (1958), de Rubem Biáfora. O filme foi gravado em uma suntuosa casa dos anos 1910 e trata de um drama romântico passional longe da realidade social do Brasil. Com um time de dar a inveja a produções, inclusive do que virá a ser o Cinema Novo, Biáfora abusa da representação estética no filme, com a fotografia de Chick Fowle e a interpretação da bela aristocrata Eliana Lage.

Apesar de serem autores dignos de uma qualidade estética impecável, um tanto semelhante às produções da falecida Vera Cruz, foram filmes que ficaram conhecidos exatamente pelo seu teor plástico e não necessariamente social. O primeiro longa-metragem do iniciante a cineasta Nelson Pereira dos Santos dará conta de se contrapor a esta qualidade dos filmes brasileiros, abrindo caminho ao Cinema Novo. Inspirado no trabalho de Alex Viany, da Vera Cruz, especialmente em *Agulha no palheiro* (1953), uma comédia que contava a história de uma jovem moça do interior a chegar no Rio de Janeiro, Santos via a necessidade de tratar de temáticas nacionais e da vida cotidiana brasileira de forma autêntica.

Rio, 40 graus (1955) foi o primeiro filme de Nelson Pereira dos Santos que trouxe a temática social como principal mote na construção da narrativa. O longa-metragem é todo filmado seguindo cinco vendedores ambulantes de amendoim que são interpretados por meninos do morro durante uma tarde. O que liga os personagens é o calor carioca, fato que, inclusive, foi contestado pela polícia do Rio de Janeiro pois acreditava-se que nunca a cidade tinha chegado à temperatura de 40 graus. Porém, com a pressão da opinião pública, o filme acabou sendo liberado ao público. De acordo com Desbois

O cineasta iniciante previra essa virada em abril de 1952, quando defendera uma tese no Congresso Paulista de Cinema intitulada “O problema do conteúdo do cinema brasileiro”, em que sugeria que refletisse “a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente”, claramente reivindicando uma “orientação nacionalista”, com “temas nacionais, propriamente nacionais”. (GOMES, 2011, p. 102)

Outra novidade proposta pelo cineasta foi o financiamento do filme. Apostando num colaborativismo entre técnicos e produtores, o filme contava com a presença de cinco garotos do morro que nunca haviam experimentado a atuação para o cinema, tornando o longa ainda mais cru e com senso de realidade mais

provocante. Desbois afirma que

Diante da recusa de todos os financiadores, adotou um sistema dos primórdios do cinema e do pós-guerra italiano (Rossellini, Zavattini): um sistema de cooperativa entre técnicos e artistas (76 pessoas), constituindo uma sociedade sui generis com participação nos lucros do filme, proporcionais ao trabalho de cada um e ao investimento financeiro. Essa coletividade era totalmente inovadora, e a imprensa, muitas vezes, mencionava quão original era essa república cinematográfica, que permitia total liberdade do autor na condução da narrativa, percebida ao longo de todo o filme, sem dúvida o primeiro a mostrar sem condescendência o povo brasileiro em sua diversidade (branco, negro, pobre, rico), (DESBOIS, 2016, p. 103)

Sendo assim, *Rio, 40 graus* se firmou como uma obra que abriu uma nova maneira de trabalhar com o fazer cinematográfico, longe dos moldes até então já visitados. O filme seguinte de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, zona norte* (1958), não teve tanto apreço do público que não se identificava tanto com a narrativa da vida do compositor popular Zé Keti. A ideia do cineasta seria filmar uma trilogia, porém *Rio, zona sul* nunca chegou a ser concluído.

Outra obra de importante alçada no caminho em direção ao Cinema Novo é o filme de Roberto Santos, *O grande momento* (1958). Fora do ambiente do Rio de Janeiro, agora no bairro da Mooca, em São Paulo, onde se concentravam a maior parte dos trabalhadores operários, Santos cria uma história de um dia na vida de um operário mecânico que vende a sua própria bicicleta para poder pagar os custos do seu casamento. Neste retrato, o diretor se encarrega de pôr na tela o ambiente de classe média urbana paulista, além de fazer uma crítica da relação do homem trabalhador e os bens de consumo. Em “90 anos de cinema”, o crítico Gianfresco Guarnieri afirma que “ele [Roberto Santos] tem a preocupação de ver os homens nas suas relações sociais, como eles atuam, procurando o ponto de vista do proletariado (SALEM, 1988, p. 94).

O filme do francês Marcel Camus, apesar de ter uma receptividade negativa do público brasileiro por tratar do cenário e dos costumes cariocas de

maneira bastante caricata, desempenhou o papel de apresentar a cultura brasileira ao estrangeiro. O filme, que é uma adaptação da peça Orfeu da Conceição, de Vinícius de Moraes, fazia parte da trilogia do cineastas nas terras tupiniquins, que foi prosseguido por *Os bandeirantes* (1960) e *Os pastores da noite* (1977), adaptação do romance de Jorge Amado. Sendo considerado pelo próprio idealizador da nouvelle vague, François Truffaut, como um dos precursores do movimento, *Orfeu Negro* (1958) angariou sucesso mundial muito devido ao imaginário europeu com relação ao Brasil. De acordo com Desbois

Filmada num país ainda pouco reconhecido internacionalmente, falada e cantada em português (quantos filmes nessa língua haviam tido ampla distribuição?), sem estrelas ou atores profissionais, protagonizada por negros, essa produção não tinha a priori em 1959 - um ano antes dos indispensáveis movimentos de independência na África - nenhuma chance de suscitar um entusiasmo universal, em quaisquer países ou classes sociais, intelectuais e culturais (DESBOIS, 2016, p. 109)

Mesmo ganhando vários prêmios, incluindo a Palma de Ouro, além de tratar da questão da identidade brasileira, o clichê da música, do Carnaval e do samba no filme não atraíram a crítica brasileira. Além disso, a representação de um Rio de Janeiro que se restringia a uma comunidade afro-brasileira ainda chocou uma sociedade que era um tanto conservadora em relação a questão racial, como comenta Desbois

Para além do conceito estético, surgia uma ideologia política. Como *Eu, um negro*, de Jean Rouch, lançado no mesmo ano, o filme se inscreve no processo de descolonização histórica e cultural. Pela primeira vez o continente africano via sua cor na tela, numa obra alegre e nobre para a glória da raça etíope. Aqui tocando um ponto sensível - e tabu - da cultura brasileira: aquilo que representava uma vantagem nos países colonizados do Terceiro Mundo foi o principal obstáculo para a aceitação do filme no Brasil (DESBOIS, 2016, p. 113)

Embora fosse um filme de temática essencialmente brasileira filmada sob os moldes da estética da nouvelle vague, como determinaria o Cinema Novo logo adiante, o filme ainda possuía a insígnia francesa, fato que consumou o destino da crítica brasileira com relação ao longa-metragem. Um pouco mais tarde, em 1963, Nelson Pereira dos Santos produziria *Vidas Secas*, o que garantiria o marco zero do Cinema Novo para os críticos.

A obra-prima de Anselmo Duarte ficaria renegada ao limbo pelos cinema novistas, mesmo possuindo todas as características que o movimento prometia por si mesmo: a questão da identidade brasileira em foco e um cinema de qualidade, com engajamento social. “*O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, é uma adaptação quase *ipsis litteris* (Truffaut o ignora?) de uma peça de teatro, e não tem nenhuma relação com o cinema que está nascendo em seu continente de origem, representando a quintessência daquilo que se fazia antes” (DESBOIS, 2016, p. 114). Em sua biografia, décadas mais tarde, o próprio Anselmo confessaria

O Pagador não ganharia só a Palma de Ouro, mas seria o filme mais premiado do ano, em todo o mundo. Foi essa vitória em Cannes que cavou o fosso que me separou do Cinema Novo. Até então, eu era um deles. Como não tinham muito respeito intelectual por mim, me achavam um ex-galã, um semi-analfabeto de cinema, eles agiam de forma condescendente, valorizando qualidades que, no fundo, consideravam inferiores. Eu filmava bem, mas não era suficiente. E, quando ganhei a Palma, tudo mudou. Era inconcebível, para eles, que eu tivesse chegado aonde cheguei. Virei uma ameaça porque perceberam que seria difícil bisar o feito. (MERTEN, 2009, p. 143-4)

Como demonstra o próprio comentário do cineasta, o grupo que viria a seguir tinha uma tendência intelectual bastante exacerbada, dada, em geral, pelo seu próprio estilo de vida: geralmente, jovens, de classe média alta, fazendo crítica social sobre um assunto que não atingiria as camadas mais baixas da população e atenderia a um público pouco segmentado.

Paulo Emílio Sales Gomes definiria o movimento como “da juventude burguesa branca do Brasil, revoltada contra o meio de onde saiu (os ‘ocupantes’) e em busca de um melhor equilíbrio social com os ‘ocupados’ (descendentes de índios ou escravos negros)” (DESBOIS, 2016, p. 117).

Longe da lógica comercial que permeou o cinema brasileiro em tempos de Atlântida e Vera Cruz, um cinema engajado socialmente, com intuito de trazer uma crítica à sociedade que o permeava de forma bruta e sem estilemas pré-formatados, com grande influência em um neorrealismo italiano e na *Nouvelle Vague* francesa começava a surgir no Brasil e se tornaria uma âncora para as produções na próxima década. Como veremos a seguir, esta nova fase criará um universo mítico em torno de uma identidade brasileira marginalizada e que logo implodirá com as restrições

impostas pela ditadura militar, reiterando ainda mais a qualidade mística do movimento quase como o poder messiânico retratado pelo protagonista de *O pagador de promessas*.

3 A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE BRASILEIRA NO CINEMA NOVO

A ruptura para um Cinema Novo, como ficou conhecido, não foi algo instantâneo - porém, tão logo o grupo que fez parte dele se formou, logo a estética e os ideais da nova escola de cinema tomaram conta do cinema brasileiro. Por tratar de uma estética semelhante à *Nouvelle Vague* francesa, um cinema independente de cunho mais espontâneo, assim como de um neorealismo italiano que logo se vêem em filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), o único a ser capa do famoso periódico *Cahiers du Cinéma*, os cinema-novistas fizeram um cinema de muito “bom gosto” para a crítica.

Num contexto histórico, o Cinema Novo surgiu em um período de extremo desenvolvimentismo no Brasil, período compreendido entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1970. Em seu artigo “O mal-estar na modernidade: O Cinema Novo diante da modernização autoritária (1964-1984)”, Wolney Vianna Malafaia afirma que

O Cinema Novo teve suas origens no final dos anos 1950, momento em que a sociedade brasileira conhecia um vigoroso processo de desenvolvimento econômico, representado pelo slogan “50 anos em 5”, difundido pelo governo Juscelino Kubitschek (1956-1960). No momento referido, inúmeras propostas culturais, de caráter nitidamente inovador e vanguardista, desenvolviam-se como uma resposta, ou adequação da cultura brasileira aos novos tempos. A produção cinematográfica experimentava uma diversidade de inovações tanto no campo da estética quanto no das temáticas abordadas (NÓVOA e BARROS, 2012, p. 210)

É neste sentido que, para Malafaia “a opção por temáticas consideradas de caráter popular vincula-se a uma análise e a uma crítica da realidade brasileira, e revela a emergência das contradições geradas por esse mesmo processo de desenvolvimento” (NÓVOA e BARROS, 2012, pp. 210-1).

No entanto, o antigo espectador das famosas chanchadas, que fizeram o nome da indústria cinematográfica brasileira da Atlântida à Vera Cruz, assim como o dos filmes de característica mais western que se passavam no sertão nordestino como mito do cangaceiro não foram atingidos pela nova onda cinematográfica brasileira.

O crítico e historiador brasileiro Laurent Desbois comenta alguns pontos importantes do fenômeno do Cinema Novo

(...) trata-se de um movimento da juventude burguesa branca do Brasil, revoltada contra o meio de onde saiu (os “ocupantes”) e em busca de um equilíbrio social com os “ocupados” (descendentes de índios ou escravos negros); o público do Cinema Novo vem do mesmo meio que o dos cineastas, portanto esse cinema nunca terá um impacto sobre as populações que retrata (DESBOIS, 2016, p.117-8)

Por outro lado, críticos como Paulo Emílio Sales Gomes refutam que o Cinema Novo conseguiu refletir e criar “uma imagem visual e sonora contínua e coerente da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos” (DESBOIS, 2016, p. 116). Já o crítico e cineasta Alex Vianny no capítulo “Cinema Novo, ano 1” seu livro “O processo do Cinema Novo” retrata exatamente o cenário do cinema brasileiro no ano de 1962, um ano atípico para a produção que, além da melhoria de qualidade, também conseguiu lançar mais de 40 filmes no mercado

Numa demonstração de que o movimento do Cinema Novo não surge do nada, por geração espontânea ou por milagre, mas intimamente ligado à realidade brasileira, em geral, e à problemática do cinema nativo, em particular, três desses filmes são obras de estreia (*Barravento*, *Cinco vezes favela*, *Três cabras de Lampião*), dois são de gente vinda da crítica ou dos clubes de cinema (*Barravento*, *Cinco vezes favela*), dois são de atores tarimbados que passaram à direção (*O pagador de promessas*, *Três cabras de Lampião*), dois são de cineastas com traquejo de chanchada (*Assalto ao trem pagador*, *Sangue no mar*), dois marcam as primeiras experiências realmente sérias de produtores até agora teimosos em chanchadas (*Assalto ao trem pagador*, *O pagador de promessas*). Nenhum desses filmes tem as características das superproduções de Hollywood (ou mesmo da Vera Cruz), cinco foram feitos em exteriores, todos têm a preocupação com uma temática brasileira. (VIANY, 1999, p.23)

A constatação hiperbolicamente numérica de Alex Vianny demonstra de maneira muito clara como as produções nacionais passaram de uma vertente quase

que majoritariamente voltada aos gostos do público para uma maior preocupação com a situação do país. Por outro lado, em um plano mais teórico, o movimento também nasceu a partir de uma ideologia mais formatada, principalmente por críticos de cinema como o próprio Paulo Emílio Sales Gomes e de produtores ligados a instituições de jovens, como a União Nacional de Estudantes (UNE).

É desta forma que vai nascendo e crescendo um cinema engajado nos primeiros anos da década de 60 - e, logo nasce, também é arrefecido pelo golpe militar de 1964, o que traz ainda mais a característica de mito ao movimento. As produções que foram procedidas do ano de 1962 rumo à década de 70, ao menos aquelas que tiveram mais proeminência por parte das críticas de cinema, tinham uma característica em comum: retratavam a realidade brasileira, fosse ela no campo, no sertão, nas favelas, nos emaranhados urbanos, na burguesia ou na classe média.

O nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. (...) Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é a nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes do cinema da Europa (DEBS, 2004, pp. 156-61)

A verdadeira intenção do Cinema Novo conforme demonstra a frase de Glauber Rocha, era trazer um novo espírito para as produções brasileiras que eram feitas até então. Não havia intenção de mostrar um país por meio de uma faceta estilizada e desenvolvimentista, como desejava o governo, e sim mostrar a “verdadeira” face do Brasil diante de suas principais mazelas: a fome e a violência.

É assim que nasce no cinema brasileiro o que seria chamado de “estética da fome” ou de “estética da violência”.

[...] o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome [...] personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras (DESBOIS, 2016, p. 138)

Por outro lado, também nascia uma vertente ainda mais original do que as outras vertentes de cinema anteriores, uma vez que trazia à tona a questão da miséria e da fome de maneira ainda mais explícita. Se ao final dos anos 50 o cinema de Nelson Pereira dos Santos iria abordar temáticas sociais, como em *Vidas*

Secas, esteticamente, as produções autorais teriam cada vez mais uma característica alegórica, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha.

[...] foi uma galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo tão condenado pelo governo, pela crítica e pelo serviço dos interesses antinacionais [...] e pelo público - este último não suportando as imagens da própria miséria [...] Ao transformar a câmera em arma de combate, os cinema-novistas entenderam o potencial do cinema, superior à literatura porque pode tocar os analfabetos. As instâncias políticas logo perceberam os perigos dessa linguagem acessível demais: talvez por isso na América do Sul, desde então, ninguém tenha interesse a que uma verdadeira cinematografia se imponha (DESBOIS, 2016, pp 138-9)

Outro ponto interessante que é muito citado, especialmente por Glauber Rocha, é a formação de uma “estética da violência” neste período do Cinema Novo. Já em seu ensaio “Revolução do Cinema Novo”, Rocha significa o termo

[...] o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. [...] uma estética de violência, antes de ser primitiva e revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda e existência do colonizado: somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizado pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo (ROCHA, 1981, pp. 31-2)

Neste sentido, o Cinema Novo não apenas era tratado como uma ferramenta, mas como uma arma para que o “colonizado” pudesse ditar as ordens ao “colonizador”. É a partir deste ideal que muitos dos realizadores de cinema da época baseariam suas produções cinematográficas - não enquanto alguém que possuía a câmera, mas como alguém que a oferecia como instrumento de “luta” aos socialmente resignados. Nesta mesma linha que Glauber explica o porquê de os filmes cinemanovistas não possuírem melodramas: para Rocha “as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com a fome” (ROCHA, 1981, p. 38).

Da mesma forma que o Cinema Novo tinha pretensão de tratar de temas

relacionados às questões sociais de seu tempo, também era muito visível que ele se encaixava num círculo de teóricos que, com a liderança de Glauber Rocha, viria a problematizar e deslegitimar toda a estética do cinema *hollywoodiano* feito no Brasil até então. O grupo de jovens que se encontrava em bares de Copacabana e no Catete para discutir cinema brasileiro (DESBOIS) podia ser facilmente comparável com os grupos de cinema que se formavam em torno da crítica e escreviam para o *Cahiers du Cinéma* do outro lado do oceano: ditavam “a bíblia dos cinéfilos, quem merecia o paraíso e quem deveria amargar no inferno da indiferença” (GONÇALVES FILHO, 2002, p. 298).

Se, por um lado, isto viria a sistematizar melhor toda as produções que, muitas vezes, eram realizadas em parceria entre os cineastas, por outro também carecia de uma crítica mais aprofundada do lado externo, de quem consumia os filmes. De acordo com o crítico Benedito J. Duarte, muitos dos filmes daquele período da década de 60 poderiam ser considerados “filmes primários” em sua obra e conteúdo, uma vez que possuíam “projeção trêmula, quadros trepidantes, incríveis vaivéns de panorâmicas sem função, iluminação precária da fotografia (não raro de foco), totalmente apartada da dramaturgia cinematográfica, ausência se qualquer elemento criador na montagem, narrativa fragmentada, descosida, muitas vezes incompreensível” (DESBOIS, 2016, p. 147).

Já para Laurent Desbois

reivindicava-se uma escrita pessoal: câmera na mão, planos longos, planos fixos, planos-sequência e profundidade de campo para abarcar a realidade, imagens barrocas ou metafóricas, música expressiva, trabalho de montagem. [...] todos [os cinema-novistas] num primeiro momento são movidos pelo entusiasmo otimista, convencidos de que o cinema pode e deve tomar parte em uma possível e desejável transformação social (DESBOIS, 2016, p. 149)

Apesar da má fama estética, ainda assim o Cinema Novo ficou popular entre os críticos como uma nova forma de ruptura estética da cinematografia sul-americana. Isto se deu, dentre os vários motivos já citados acima, pelo fato de (1) romper com o cinema de entretenimento, resvalando-se para uma descolonização econômica e cultural; (2) conceder o protagonismo a minorias, como os transeuntes do sertão nordestino, famílias famintas e habitantes de favela e

(3) pelo “despojamento hiperrealista” que beiravam a estilística documental na busca de uma identificação nacional (DESBOIS).

Este hiperrealismo, por sinal, é bastante lembrado pelo Glauber Rocha, enquanto teórico, como uma das pedras angulares do Cinema Novo, que reivindicava o uso do estilo não apenas no fazer jornalístico, que teve como pioneiro o repórter e, mais tarde, cineasta francês Chris Marker. Em sua obra “Revolução do Cinema Novo”, Rocha afirma que

um dos dados mais importantes sobre a origem do cinema verdade como crítica, como escola moderna de cinema é justamente essa aproximação do jornalismo à TV. A figura que a crítica francesa e internacional tem como a mais importante do cinema verdade [...] é o cineasta Chris Marker, que é sobretudo um homem de rádio e de TV e se transformou em cineasta na medida em que o seu contato com a realidade na qualidade de repórter de rádio e de TV o levou ao cinema e fez dele um desbravador do cinema verdade (ROCHA, 1981, pp. 37-8)

Por outro lado, Glauber não deixa de citar a importância de outras áreas do conhecimento como a sociologia e da antropologia na personalidade de outro nome relevante no cinema verdade, Jean Rouch

[Jean Rouch] não é propriamente um cineasta. É sobretudo um homem interessado em antropologia e sociologia que, por necessidade de uma informação e de uma pesquisa maior, de um conhecimento científico mais profundo, passou a usar o cinema como instrumento, e, a partir daí, se transformou em cineasta que chegou a inovar em matéria de linguagem cinematográfica e a criar métodos técnicos que contribuíram ao desenvolvimento do cinema verdade (ROCHA, 1981, p. 38)

Com essas influências europeias embutidas no discurso cinemanovista, aliados às estéticas da fome e da violência que nascia um novo estilo cinematográfico no Brasil (muito mais autoral do que o anterior, que dependia das benesses de grandes estúdios). Como veremos a seguir, o movimento do Cinema Novo, que teve grande repercussão por conta do teórico Glauber Rocha, sofreu uma interrupção após o golpe civil-militar de 1964

3.1 As alegorias glauberianas no Cinema Novo

Glauber Rocha compunha junto com nomes como Nelson Pereira dos

Santos e Ruy Guerra o nascimento de uma nova ruptura estética no cinema brasileiro. Se o renomado filme da Cia. Vera Cruz, *Caiçara*, tratava sobre pescadores no litoral de São Paulo, em *Barravento*, o primeiro longa-metragem do diretor, é possível notar várias tendências que seriam verificadas em suas obras posteriores. A história de pescadores negros no litoral da Bahia tem como principal temática a questão do misticismo que não deixa questionar a miséria e a exploração passiva dos personagens.

Iniciado pelo cineasta Luís Paulino dos Santos e montado onze anos depois por Nelson Pereira dos Santos, uma das qualidades mais marcantes do filme é o fato de que ele dialoga com o clássico *Tabu*, de Murnau e Flaherty, produzido em 1930. Outra característica do filme é que, desde seu início, “o cineasta convida didaticamente o espectador a participar da reflexão que o filme proporá. Nada de assistir a ele passivamente: os elementos poéticos ou épicos da obra estão a serviço da denúncia social e de um pensamento revolucionário” (DESBOIS, 2016, p. 141).

Ainda sobre a temática do filme, Desbois irá defini-lo citando que

Essa obra questiona o misticismo da macumba e a alienação das práticas religiosas seduz por seus momentos de beleza plástica e poesia cinematográfica. [...] O cético intelectual comunista e revolucionário trotskista parece levado pela febre dos transe místicos dos rituais de candomblé. [...] As sinestésias desse panteísmo mitológico conferem a Barravento uma dimensão épica e única no gênero, que poderia erigir esse filme como uma obra normativa do conceito de “brasilidade”. (DESBOIS, 2016, p. 143)

Para o crítico Jean-Louis Boury, “o pitoresco não interessa; é o que está por trás. O folclore muitas vezes não passa de um conservadorismo paralisante e de um obscurantismo que, justamente, facilita a escravidão” (DESBOIS, 2016, p. 144). Este misticismo que é proposto em alegoria por Glauber Rocha irá seguir seus trabalhos posteriores, no entanto, também irá trazer um problema de comunicação, como diria o crítico Alex Viany

não posso deixar de apontar o que me afigura sua única falha realmente grave: a deficiência de comunicação numa obra de arte empenhada, que deveria ser principalmente compreendida pelas plateias envolvidas nos mesmos problemas daqueles pescadores castrados e enjaulados por sua devoção a Iemanjá. [...] Talvez o problema de comunicação esteja ligado à falta de uma melhor definição do meio social dos pescadores, de suas relações com as forças dominantes do mundo que os cerca. (VIANY, 1999, p. 49)

Esta mesma problemática da comunicação já seria posteriormente apontada por teóricos do Cinema Novo: uma falta de conexão entre o sujeito-personagem da obra e a reflexão que, desde o princípio, o realizador desejava causar. Fora a isto, a questão estética do filme foi muito bem recebida pela crítica. De acordo com o escritor e crítico Louis Marcorelles, esta primeira obra de Glauber é “uma sinfonia do oceano e do vento, do ar e da água” (DESBOIS, 2016, p. 144), enquanto que o seu próximo trabalho, *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, seria da terra e do fogo.

O trabalho com alegorias é muito comum nesta primeira fase do Cinema Novo. A historiadora Cristiane Nova, autora do artigo “A história em transe: o tempo e a história na obra de Glauber Rocha” dá o nome a este processo de “dialética antropofágica”, que consiste “na utilização dos objetos simbólicos existentes na sociedade com o objetivo de radicalizá-los e decompô-los até o limite, gerando sua transformação, sua digestão” (NÓVOA e BARROS, 2012, p. 231).

Esta tônica terá mais presença no seu filme posterior, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). A história, inspirada na biografia de Virgulino Ferreira da Silva, ou Corisco, o famoso cangaceiro nordestino também apelidado como Lampião, conta a narrativa de Manuel (interpretado por Geraldo del Rey), que se envolve numa briga pela exploração imposta por Coronel Moraes (Milton Roda) e foge com sua esposa, Rosa (Yoná Magalhães). O casal, então, se junta ao beato Sebastião (Lídio Silva), que assegura o fim do sofrimento por meio da volta de um catolicismo místico. Neste ínterim, Antônio das Mortes (Maurício do Valle), um famoso matador de aluguel da região, é contratado pela igreja e por latifundiários da região para exterminar os seguidores do beato.

Ao retratar costumes e maneirismos da região, Rocha demonstra as principais temáticas do Cinema Novo de um país ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso e a violência predominantes na região Nordeste (MACARELLO, 2016, p. 292). Para o crítico Alex Vianny, a autoria de um cinema tipicamente glauberiano é tão presente no filme que não poderia ter sido por nenhuma outra pessoa além dele

O Glauber nasceu no sertão da Bahia; o Glauber foi criado a ouvir aquelas histórias todas; e o filme está de tal maneira impregnado de toda uma formação que seria impossível para uma pessoa que viesse de fora. Qualquer um de nós que não passasse pelo processo de formação de Glauber Rocha - e abstraindo a questão do talento - faria um filme completamente diferente, chegando provavelmente a conclusões muito diferentes. (VIANY, 1964, p. 58)

Esta fase do cinema de Glauber Rocha é caracterizada principalmente pela alegoria e pela estética que surpreenderia os críticos devido à inovação estética. Em entrevista à Alex Viany, o diretor diria que suas principais influências seriam o filme *Rocco e seus irmãos* (1960), do diretor italiano Luchino Visconti, junto ao cinema de Godard, em *Acossado* (1959) e *Uma mulher é uma mulher* (1961), como Rocha afirma. (VIANY, 1999, p. 69) “A parte do cangaço foi toda montada dentro de um aprendizado do Godard, uma falta de continuidade, a câmera sempre em movimento, procurando um certo tom de contato quase epidérmico da câmera com o personagem” (VIANY, 1999, p. 71).

Laurent Desbois comenta que a estética do filme trazia todas as influências de um Cinema Novo em ebulição

É a política do cinema de autor, na linhagem das escolhas já efetuadas pelos cinemas britânico, francês ou polonês. Reivindicava-se uma escrita pessoal: câmera na mão, planos longos, planos fixos, planos-sequência e profundidade de campo para abarcar a realidade, imagens barrocas ou metafóricas, música expressiva, trabalho de montagem (DESBOIS, 2016, p. 149)

O presidente do júri de Cannes naquele ano, renomado diretor do expressionismo alemão, chegou a afirmar, “é uma das mais fortes manifestações da arte cinematográfica que jamais vi” (DESBOIS, 2016, p. 146). Já o crítico Alex Viany, afirmaria em sua crítica

Este filme, *Deus e o diabo na terra do sol*, mesmo para quem viu o primeiro trabalho de Glauber Rocha, *Barravento*, é um filme inteiramente surpreendente, uma explosão inesperada (...) Para mim, é uma fita revolucionária, ideológica e cinematograficamente. É a fita mais desamarrada, mais livre que eu conheço. É uma fita tão cheia de caminhos, de sugestões, que qualquer um de nós, daqui para o futuro, terá de ver necessariamente em *Deus e o diabo na terra do sol* um ponto de referência obrigatório. Já vi a fita três vezes e cada vez que eu a vejo ela tem mais coisas a me dizer, a me mostrar; cada vez ela me seduz mais, cada vez fico mais hipnotizado por ela (VIANY, 1999, pp. 51-2)

O impacto causado pela alegoria de *Deus e o diabo na terra do sol* certamente iria impactar as outras produções sucessoras, especialmente em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), que não chegaria a fazer tanto sucesso. De acordo com definição de Laurent Desbois sobre a filmografia de Glauber Rocha há uma representação dos conflitos sociais nos filmes do diretor e a expressão do revolucionário que se alimentam do terror através da câmera trêmula, das paisagens melancólicas em contraste com o desejo por rebelião contra a lógica do poder vigente e do protagonismo de um assassino visionário e místico

Encontramos na maioria dos filmes de Glauber um esquema parecido: diante do mundo dos que possuem - proprietários ou homens do poder-, sobrevivem os deserdados, miseráveis, pescadores de *Barravento* ou camponeses do sertão. Entre estes, destacam-se os violentos, como Corisco ou os místicos como Sebastião. Manuel, homo duplex, passa de um a outro em sua iniciativa de homo brasilis nas realidades divinas e diabólicas do mundo terrestre queimado pelo sol (DESBOIS, 2016, p. 147)

Já Alex Viany veria as alegorias de Glauber Rocha como uma representação apologética da situação social do país

Ainda que tenha em muitos aspectos uma roupagem realística, não é de maneira alguma um filme realista. É um apólogo, uma alegoria, e como tal deve ser visto. Personagens de alegoria são personagens necessariamente alegóricos, representativos de grupos sociais, de ideias. E, neste filme, então, quando pretende mostrar que Deus e o diabo existem de um lado e de outro, há mesmo uma exigência real de confusão. Isso é proposital no filme (VIANY, 1999, p. 55)

Por outro lado, já existe no cinema glauberiano uma invocação do “moderno”, ainda que de maneira bastante estilizada. Este mesmo materialismo dialético de Rocha se mostra como uma dissolução de todo o contexto político que passavam no exato momento em que o filme é lançado — é necessário lembrar que

no momento que havia sido deflagrado o golpe civil-militar no Brasil, em 1º de abril de 1964, Glauber estava na Europa exibindo *Deus e o diabo* no Festival de Cannes.

Nascia uma desilusão política por parte dos realizadores do Cinema Novo e, de alguma forma, os cenários e as montagens das obras de Rocha expressavam simbolicamente este momento. Sobre isto a historiadora Cristiane Nova afirma

(...) ao depararmos com as narrativas recriadas por Glauber, percebemos que não estamos diante de um mundo que pudesse ser explicado e vivido apenas por meio do recurso ao mito, por mais “arcaicas” que ainda fossem as práticas sociais de uma população sertaneja e pescadora, sobre a qual nos contava filmes como *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*. O “moderno” estava, às vezes, lenta, às vezes rapidamente, se impondo e transformando uma realidade que parecia intocada havia séculos (NOVA, 2012, p.244)

Além da produção glauberiana, outros nomes produziam um cinema engajado e compunham o hall de cineastas do Cinema Novo. Em 1962, com a estreia de *Cinco Vezes Favela*, cinco nomes despontaram no horizonte da nova escola. Um filme que era dividido em cinco partes trazia, em seu hiperrealismo, a representação de camadas periféricas do Rio de Janeiro: *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Um favelado*, de Marco Faria, *Escola da samba alegria de viver*, de Cacá Diegues, *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman e *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges.

Logo a seguir, viria *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, com a sua beleza estética e representação de um teor sexual instigantes. De acordo com Desbois

Os cafajestes é proibido por atentado ao pudor e incitação ao uso de drogas. Por intervenção do presidente João Goulart, a decisão é revista e a censura libera o filme para maiores de dezoito anos, o que provoca numerosas manifestações: produtores, críticos e atores divulgam um manifesto em defesa da livre expressão e a Comissão Permanente de Defesa do Cinema Nacional se reúne publicamente para protestar. (DEBOIS, 2016. p. 152)

Já premeditando a censura que viria a seguir no cinema moderno brasileiro, o filme de Ruy Guerra, um moçambicano que havia feito estudos de cinema em Paris no *Institut des Hautes Études Cinématographiques*, contava com longos planos, no melhor estilo do europeu Antonioni, e teve a ousadia de mostrar

o primeiro nu frontal do cinema brasileiro, da atriz Norma Bengell.

Em *Ganga Zumba*, de 1963, logo após Cacá Diegues ter filmado sobre a escola de samba Mangueira, ele parte para o universo brasileiro dos escravos revoltados e ganha bastante notoriedade por tratar de um cinema que não apenas era autoral, mas também popular. Nomes que ficaram à margem dessa nova onda foram *Assalto ao trem pagador*, de 1962, dirigido por Roberto Farias, filme que já na sua estreia teve 1 milhão de espectadores no Rio de Janeiro e conseguiu ser um sucesso de público e de crítica. Totalmente filmado à americana e completamente brasileiro, a estória do longa abordava a narrativa de um ataque ao trem pagador de Japeri, próximo ao Rio de Janeiro, em 1960, na estrada de ferro Central do Brasil. A ficção de Farias, inclusive, ganharia o Prêmio Especial de Arte Negra no Senegal por dar lugar de destaque a atores negros. Sendo considerado um autodidata, Roberto havia entrado no universo do cinema aos dezoito anos com formação, principalmente, nos estúdios da Atlântida. Quatro anos antes, em 1960, ele se encontra como um dos precursores do Cinema Novo por seu filme *Cidade ameaçada*, no qual narrava o drama da marginalização dos grandes centros urbanos. Por fim, Roberto Farias ainda fundaria a produtora independente Difilm Ltda., a qual seria essencial na produção do longa-metragem de análise deste documento monográfico.

Outro nome que normalmente não se se integra na filmografia cinemanovista, porém tem uma profunda importância para o cinema brasileiro em geral, é o de Anselmo Duarte que, em 1962, dirigiria *O pagador de promessas*, único filme brasileiro a levar a Palma de Ouro no Festival de Cannes, como já dito anteriormente.

Em face à ditadura militar que assolava o Brasil em 1964, alguns filmes, escolhidos pelo pesquisador Laurent Desbois, seriam a representação de um momento muito específico no Brasil: da alegoria, da desilusão política e da melancolia urbana. Como uma prévia, e até mesmo uma influência, para o filme de análise desta monografia, analisar estes filmes é de extrema importância.

3.2 O Cinema Novo pós-golpe militar de 64 e a representação da classe média urbana

Após o golpe civil-militar de 1964, alguns filmes despontaram como representativos sobre a situação do país no momento e que iriam permear, inclusive, a produção do documentário *A opinião pública*, em 1967. O historiador Laurent Desbois confia a este momento específico do Cinema Novo a nove grandes produções que se revelaram diante das demais (DESBOIS, 2016, p. 166). A primeira delas, *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, descreve a jornada de um jovem jornalista que se envolve com uma mulher de um rico industrial. O filme teve uma nítida influência da *Nouvelle Vague* francesa, especialmente em longas do Godard e de Alain Resnais.

A outra obra, *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, também trazia à tela a narrativa de um jornalista, porém este, interpretado por Jardel Filho, também viria a ser um poeta e ativista que iria se desiludir da luta ideológica acreditando que fosse corrompida demais. Ao contrário do filme de Saraceni, Rocha apresenta na sua obra uma alegoria quase que hiperbólica de uma terra chamada Eldorado que, de acordo com críticos, representaria o Brasil em véspera de ditadura militar.

Por sua vertente mais subversiva do que em *O desafio*, logo estreou, o filme foi barrado pela censura. Além disso, os diálogos quase que inteligíveis e a narrativa extremamente alegórica não captaram o gosto do público. Desbois conclui que

O filme de 1967 é uma fábula alegórica, um conto filosófico, político e metafísico, que traduz em imagens barrocas e freneticamente rodopiantes a perplexidade e a impotência de um intelectual no Eldorado. Entre miséria e demagogia, denúncia e desespero, Eros e Tânatos se enfrentam num poema visual que o público e a crítica do Brasil acharão confuso e excessivamente empolado. (DESBOIS, 2016, p. 168)

O terceiro e último filme que, para Desbois representa o sentimento de desilusão política no Cinema Novo e, não menos importante, representa uma classe média urbana especificamente formada por intelectuais, é *O bravo guerreiro* (1969), de Gustavo Dahl. No longa-metragem, conta-se a narrativa de um político que se coloca entre os interesses de um conluio de centro-direita e os anseios da população, formada por sindicatos e líderes populares.

Neste sentido, é muito importante caracterizar que a produção deste período em específico do Cinema Novo trazia um novo personagem, que não se

fixava apenas na camada menos favorecida da sociedade. Havia, no entanto, uma dubiedade entre os interesses populares e a necessidade de uma classe intelectualizada em se aliar a lados conservadores. Neste aspecto, o historiador e pesquisador em cinema brasileiro Pedro Plaza Pinto afirma

A grosso modo, o Cinema Novo começa a tratar mesmo de classe média, apesar de ser um fator importante desde a sua emergência, com o *A Opinião Pública*, é com *O Desafio*, com o *Terra em Transe* e com *O Bravo Guerreiro*, do Gustavo Dahl que é uma classe média que vai povoar o Cinema Novo. (PLAZA PINTO, 2017, v. APÊNDICE A)

Longe da desilusão política, outros três filmes faziam jus às alegorias. O primeiro deles, de Cacá Diegues, *Os herdeiros* (1970) era, na verdade, uma ponte entre o Cinema Novo e o Tropicalismo. Considerado por Laurent Desbois como um sucesso de público, “maior do que *O desafio*, *Terra em transe* e *O bravo guerreiro* juntos” (DESBOIS, 2016, p. 174), o longa-metragem contava com um grande elenco, como Grande Otello, Odete Lara, Anecy Rocha, Caetano Veloso e o inspirador da Nouvelle Vague, Jean-Pierre Léaud.

Na narrativa de Diegues, um fazendeiro, arruinado pela crise político-econômica da queda de Getúlio Vargas, decide casar sua filha com um jornalista oportunista. Mais tarde, o filho do casal ascende socialmente e trava uma luta com o próprio pai. Considerado por Diegues como uma “visão pessimista que se revelaria, infelizmente, premonitória, um documentário dramatizado da minha geração” (DESBOIS, 2016, p. 175), o filme fez ainda mais sucesso no exterior do que no Brasil.

A outra alegoria, dessa vez mais um *western* de sertão de Glauber Rocha, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) foi premiado por sua direção no Festival de Cannes. O filme conta a sequência da história de Lampião, e foi a primeira obra de Rocha em cores. Teve uma boa audiência, sendo “o único a conhecer certo sucesso do público” (DESBOIS, 2016, p. 176).

Longe da alegoria de sertão de Glauber, Laurent Desbois identifica alguns filmes com “cores amargas do preto e branco das grandes cidades anônimas” (DESBOIS, 2016, p. 181) que são de especial interesse para esta monografia, uma

vez que influenciam grandemente na estética, na formalidade e no teor de *A opinião pública*, embora ainda sejam de ficção, porém pertencentes ao mesmo movimento, o Cinema Novo.

O primeiro da trilogia da melancolia urbana, como cita Desbois, é *A falecida* (1965), a estreia de Leon Hirszman em um longa-metragem que, pouco antes, havia produzido um curta sobre o analfabetismo no Brasil, *Maioria absoluta* (1964). Baseado numa peça teatral de Nelson Rodrigues, dramaturgo e jornalista que, até então, ainda era desconhecido pelo público, contava a estória de uma mulher, interpretada por Fernanda Montenegro, do subúrbio carioca que “se vê possuída pela ideia de morte” (DESBOIS, 2016, p. 182). É assim que ela logo encomenda um enterro de luxo, mesmo sem a ciência do marido, que era aficionado em futebol. Quando morre, o seu cônjuge descobre que ela o traía e, assim, encomenda um “enterro de indigente” (DESBOIS), como definiria Cavalcanti de Paiva.

Mesmo que não tenha sido um sucesso de público, em grande parte por ser muito realista, o filme de Hirszman consegue trazer à tona um novo componente na narrativa do Cinema Novo: a classe média. Sobre a falta de empatia do público com a protagonista, Desbois afirma

Que o Cinema Novo enfrente os cangaceiros do sertão ou soldados da seca no Nordeste, que ele descreva os tormentos políticos, metafísicos ou alegóricos de intelectuais torturados, sim, mas oferecer, num espelho, o retrato mordaz de certa classe média ele não podia e aliás não poderia nunca. (DESBOIS, 2016, p. 183)

Ao contrário da apatia do público que *A falecida* recebeu, em 1965 Cacá Diegues “conquista o público e reaproxima dos cinema-novistas com seus clarões de lirismo e poesia” (DESBOIS, 2016, p. 184) em seu longa *A grande cidade*. Ao contar a estória de uma retirante nordestina que vai até o Rio de Janeiro em busca de seu marido que é procurado pela polícia, Diegues busca, na narrativa, sua própria biografia enquanto alagoano que migrou até o Rio de Janeiro e havia vivenciado a rápida urbanização do país. Para Desbois, o filme fez mais sucesso especialmente pois

não se trata de um retrato cruel ou deformante da classe média carioca, mas de uma retomada do tema de Cidade ameaçada (1960), de Roberto Farias, cada vez mais atual com a crescente migração dos nordestinos para as grandes cidades do Brasil: o confronto cultural e social do migrante com a metrópole. (DESBOIS, 2016, p. 185)

No mesmo ano, um cineasta que faleceria prematuramente em um acidente de carro aos 29 anos de idade, Luís Sérgio Person, lança o filme *São Paulo S.A.*, filme que, de acordo com o crítico Carlos Reichenbach, é “um dos três melhores filmes da história do cinema brasileiro” (REICHENBACH, 2004, pp. 51-3). O filme apresenta a história de um homem de classe média em ascensão e queda, seus dramas particulares que, mesmo que ficcionalizados, representavam com maestria aquela São Paulo da primeira metade da década de 1960. Além disso, também era possível notar uma primazia estética muito importante para o momento, algo que só poderia ser visto, talvez, no cinema de Walter Hugo Khouri, em *Noite vazia*, de 1964, filme um tanto rechaçado pelos críticos por não apresentar nenhuma crítica àquela situação do país.

No entanto, o filme de Khouri também apresenta um novo elemento, como irá definir Desbois

Poema cinematográfico em homenagem à noite de São Paulo, noturno em tons menores ou quarteto melancólico e sedutor, o filme se inscreve no movimento da época por sua liberdade no tom, audácia formal e semântica, mas se diferencia pela perfeição técnica desejada e dominada pelo diretor, sem dúvida o mais profissional tecnicamente nos anos 1950-70. (DESBOIS, 2016, p. 188)

Apesar da qualidade do cinema e do fato de agradar o público, especialmente os críticos, o Cinema Novo não conseguiu “abocanhar” a fatia do mercado da qual mais precisava para que se sustentasse: a própria classe média. Para Desbois, “a maioria dos cinema-novistas falou no vazio [...] enquanto que a massa preferia as comédias, as radionovelas ou as primeiras telenovelas” (DESBOIS, 2016, p. 189).

3.3 O documentário e a identidade brasileira

Se, por um lado, o cinema brasileiro sempre caminhou lado a lado com a

ficção e, apenas no Cinema Novo, começou a ganhar mais matizes de um cinema que buscava uma identidade brasileira, no documentário, esse ideal era uma constante.

De acordo com Amir Labaki, o cinema documental no Brasil teve início, em especial o silencioso, teve início em 1898 e prosseguiu até meados dos anos 20 e 30. Nestes, encontravam-se principalmente exemplos de “cinema de cavação” (LABAKI, 2016, p. 18), como viriam a ser chamados os filmes de encomenda de ricos que retratavam a realidade urbana no país, desde o Carnaval até o cotidiano.

Logo no início do documentário autoral brasileiro, um dos primeiros nomes a despontar foi o de Silvino dos Santos. Se no hemisfério norte Robert Flaherty se tornava um pioneiro por *O triunfo de Nanook*, de 1922, nas terras tupiniquins quem fazia seu nome era um português cuja a transição da fotografia para o cinema se deu, principalmente, por meio de um estágio nos laboratórios Lumière.

O primeiro documentário autoral de Santos foi *No paiz das amazonas* (1922), que produziu junto a Joaquim Gonçalves de Araújo. No filme, que acompanhou o ciclo da borracha na Amazônia e do comércio em Manaus e Porto Velho, com filmagens realizadas em Manaus, nos rios Madeira, Purus, Apuíá e Maués, em Porto Velho e na estrada de ferro Madeira-Mamoré, assim como em Rio Branco e no resto do estado do Acre, há uma “autêntica enciclopédia audiovisual da vida amazônica, ainda insuperada em sua magnitude” (LABAKI, 2016, p. 23).

Para Labaki, a referência ao Nanook de Flaherty é inevitável, uma vez que “a narrativa fragmentada e o estilo distanciado de *No paiz das amazonas* não alcançam a curva dramática que notabilizou o cinema de Flaherty, mas Santos nada fica a dever a ele na majestade de suas imagens” (LABAKI, 2016, pp. 23-4).

No interior do país, Thomaz Reis revelou-se como um dos nomes precursores de um cinema documental com análise etnográfica de importância social e histórica. A antologia *Ao redor do Brasil*, de 1932, é uma compilação de imagens dos cineastas com a primeira aparição de nativos indígenas no cinema, o que chegou a chocar o público por conta da nudez explícita. Para Labaki, “desenvolve-se a mais reveladora sequência sobre a relação entre a Comissão

Rondon e os índios. Primeiro, hora de antropologia física então em voga: índios são medidos, seus corpos e suas cabeças, a bem da ciência. Trata-se, pois, não apenas de missão de estratégia militar, mas também de levantamento científico” (LABAKI, 2006, p. 27). Para Labaki

Luiz Thomaz Reis é reconhecidamente um dos pioneiros internacionais do cinema etnográfico graças a Rituais e Festas Boror. Seu estilo progrediu com o tempo do mero registro a estudadas composições de sequências. Contudo, seu olhar não poderia deixar de trazer marcas de seu tempo - o positivismo científico, um etnocentrismo algo rousсенiano, certo patriotismo exacerbado. (LABAKI, 2006, p. 29)

Num contexto urbano, o documentário que inaugurou a representação da metrópole no Brasil foi *São Paulo, a symphonia da metrópole* (1929). Junto a Limite, o poético filme de Mário Peixoto de 1931, esse foi um dos últimos filmes emblemáticos do cinema mudo brasileiro. Com a temática de “sinfonia da metrópole” gravado durante essa década, como *Somente as horas*, que mostra um período de 24 horas da vida em Paris, em 1926, *Berlim, sinfonia da metrópole*, de 1927, e *O homem da câmera de filmar*, em Moscou, de 1929, esses filmes inovaram por representar justamente o dia a dia da grande cidade, com as grandes rotativas de jornais, visitas ao Vale Central do Anhangabaú, à Estação Ferroviária da Luz e à Faculdade de Direito do Largo São Francisco.

Para Rubens Machado, o documentário “combina a euforia do paulistano pela modernização da cidade com certa pedagogia austera e liberal empenhada na exposição de uma civilidade exemplar, à altura dos grandes centros desenvolvidos” (LABAKI, 2006, p. 33). Já Labaki afirma que

São Paulo, a symphonia da metrópole é um documento extraordinário tanto de um mundo concreto quanto de um universo de ideias. Registra para a posteridade a pujança de uma então ascendente cidade fadada a tornar-se capital econômica do Brasil e da América do Sul. Representa, no campo das ideias, uma espécie de manifesto audiovisual ufanista-futurista, em sintonia com certas tendências do movimento modernista desencadeado, na própria São Paulo, pela Semana de Arte Moderna de 1922. (LABAKI, 2006, p. 34)

Já no período estadonovista de Getúlio Vargas, na década de 30, um nome despontaria como um dos principais do documentário brasileiro: Humberto Mauro. Em 1936 foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE) e, quatro anos antes, um decreto-lei começou a obrigar a exibição de curta-metragens nacionais a cada sessão de longa estrangeiro no Brasil. Foi assim que o mineiro Humberto Mauro que, inclusive, chegou a presidir o INCE até meados de 1964, iniciou sua produção. Num primeiro momento, de 1936 a 1947, num documentarismo muito à la John Grierson⁷, com um aspecto mais instrumental e educativo, como em *Combate à lepra no Brasil e Vitória-régia*.

Passada essa fase de um documentarismo de Humberto Mauro mais educativo, logo se deixou a preocupação pedagógica por um aspecto mais documental, de 1947 a 1964. Foi na série *Brasilianas*, um compêndio de sete curtas inspirados em canções populares cantadas por Villa-Lobos, dentre eles *Carro de Bois e Engenhos e Usinas*, ambos de 1955. Sobre a obra, Labaki comenta

Brasilianas são a quintessência do documentarismo mauriano, que afirmava buscar com seus registros “o reencantamento do mundo”. O Brasil de Mauro é um país mítico. Um país rural, harmônico, idílico, em que o homem e a natureza convivem em absoluta paz - numa palavra, o interior de Minas da sua infância. (LABAKI, 2006, p. 40)

Mais adiante, *Brasilianas* seria uma das principais referências na construção de *Arraial do Cabo* (1959), de Mário Carneiro e Paulo César Saraceni e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha. Neste primeiro, como em *Drifters* (1928) de Grierson, há um “desconforto diante da chegada da máquina e o mesmo cuidados tratamento técnico de som e imagem, ainda não sincrônicos” (LABAKI, 2006, p. 33).

Já *Aruanda* nasceu de uma grande reportagem jornalística em um lago na Serra do Talhado, na Paraíba, onde qual vários escravos negros fugidos se refugiaram e ali permaneceram, cultivando uma cultura de artesanato de cerâmica. De acordo com Jean-Claude Bernardet era “um povoado sem desenvolvimento nenhum”, que vivia “à parte do mundo, ignorando qualquer progresso técnico ou

⁷ John Grierson (1898-1972) foi, junto com Robert Flaherty e Dziga Vertov, um dos precursores do documentarismo. Fundador de uma escola inglesa de documentário enquanto trabalhava na agência governamental *Empire Marketing Board*, trazendo uma afirmação mais institucional ao documentário do que hoje se denomina documentário clássico.

social” (LABAKI, 2006, p. 42).

Noronha conseguiu influenciar mais uma leva de outros documentaristas paraibanos, dentre eles Vladimir Carvalho, diretor de *O país de São Saruê*, gravado entre 1966 e 1971, porém censurado pelo regime militar até 1979, uma vez que tratava sobre, nas palavras de David Neves “a exploração do homem na colheita do algodão” (LABAKI, 2006, pp. 46-7). De acordo com Labaki, “nunca é demais lembrar que Glauber [Rocha] classificou Aruanda como ‘a renascença do cinema nordestino’. Para ele, o curta ‘inaugura o documentário brasileiro’.” (LABAKI, 2006, pp. 47-8).

Já no Cinema Novo, com a emergência de um cinema caracterizado como Cinema Verdade, ou Cinema Direto, muitos dos cineastas do período destacaram-se na produção de documentários. Sobre o fato, Labaki comenta

Glauber Rocha (1938-1981) exercitou-se no documentário com desenvoltura e originalidade. Suas duas primeiras experiências no gênero, *Amazonas*, *Amazonas* (1965) e *Maranhão 66*, trazem marcas do Cinema Direto na inquietude da câmera, mas não no trabalho sonoro. Sua *História do Brasil* (co-direção de Marcos Medeiros, 1974) insufla nova ambição no subgênero do filme de arquivo, adiantando os trabalhos de Sylvio Back e Sílvio Tendler na década seguinte. (LABAKI, 2006, p. 52)

Sobre o cineasta Leon Hirszman, o crítico afirma

Com *Maioria absoluta*, Leon Hirszman realizou talvez o primeiro exemplo acabado de Cinema Verdade no Brasil. (...) O próprio cineasta o reconhece ao frisar o “som direto” neste “cinema documentário da realidade” em que se busca “que os outros tivesse voz, com uma compreensão do mundo mais ampla”. (LABAKI, 2006, p. 52)

É necessário explicitar a importância do curta-metragem de Hirszman que, inclusive, servirá de arquivo para algumas filmagens do documentário de Arnaldo Jabor, como veremos posteriormente.

4 ANÁLISE FÍLMICA DE “A OPINIÃO PÚBLICA” (1967)

Gravado em 35mm, preto e branco, o primeiro longa-metragem de Arnaldo Jabor surge como uma resposta ao cinema documental em som direto que estava sendo produzido até então, especialmente em *Maioria absoluta*, de

Hirszman.

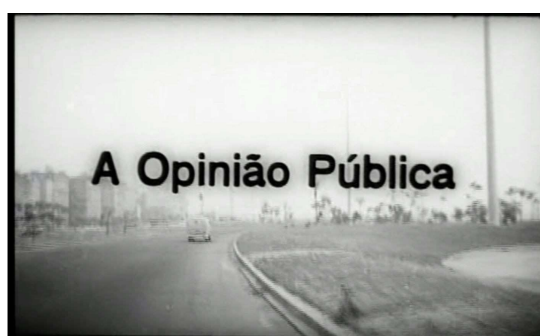
Para fins de análise, utilizou-se a metodologia proposta no artigo “Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos”, publicado na Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Juiz de Fora (UFJF), de Neli Fabiane Mombelli e Cássio dos Santos Tomaim. De acordo com os autores

O filme deve ser desconstruído, o que equivale à descrição dos planos, das sequências, dos enquadramentos, das cenas, dos ângulos, dos sons, da composição de quadro, para depois ser reconstituído por meio da compreensão dos elementos decompostos – isto é, a interpretação. Esse processo permite uma visão das partes em relação ao todo, o que faz a diferença na hora de analisar e interpretar. (MOMBELLI e TOMAIM, 2014, p. 3)

Para tal, utilizaremos de figuras que representem as principais sequências do longa-metragem que servirão de análise para esta monografia, especialmente das que tratam sobre o tema da **juventude**, da **terceira idade** e do **papel da mulher** na sociedade, explicitando as referências e o que nelas é tratado de maneira objetiva para que, mais tarde, possamos interpretá-las sob luz de autores e críticos.

4.1 Decupagem fílmica

FIGURA 1 – AOP: ABERTURA E CRÉDITOS – 00’00’’-01’35’’

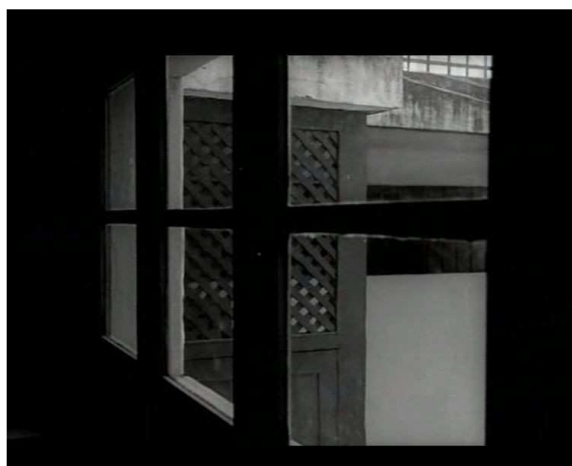


FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Na abertura do filme, ouve-se a voz de um narrador enquanto os créditos aparecem. Logo após, voz de narrador fala “A Opinião Pública”, e surgem os seguintes letreiros enquanto aparecem cenas de ruas, prédios e apartamentos: “Distribuição DIFILM”, “Este filme foi feito com a participação financeira de

VERBA S.A. - Crédito, Financiamento, Investimento.”; “Produção de Arnaldo Jabôr/ Jorge da Cunha Lima/ João Carlos Simões Corrêa/ Nelson Pereira dos Santos”; “Agradecemos o apoio dado a esta realização pelo JORNAL DO BRASIL - o ‘jornal brasileiro de categoria internacional’ e grande amigo do Cinema Nôvo.”; “Foram usadas nesta película algumas cenas de ‘MAIORIA ABSOLUTA’, documentário de Leon Hirszman.”; “Assistente de Direção:/ Vladimir Carvalho/ Assistentes de Fotografia:/ Ivo Campos/ Nestor Noya/ Assistente de Produção:/ Paulo Limona”; “Segunda/ Câmera: José Medeiros/ João Carlos Horta/ Segundo/ Som: Gilberto Macedo/ Estágio: Ricardo Gusce Moreira”; “Consultores:/ Amaury de Souza/ Carlos Estevam/ Montagem do Negativo:/ Paula Cracel/ Locutor:/ Fernando Garcia/ Lab. Líder Cinematográfica”; “Diretor de Produção/ Luiz Fernando Goulart”; “Som: José Antonio Ventura”; “Montagem: João Ramiro Mello/ Arnaldo Jabôr/ Gilberto Macedo”; “Câmera e Fotografia:/ Dib Lufti”; “Um filme de/ Arnaldo Jabôr”.

FIGURA 2 – AOP: APARTAMENTO – 01’35’’-02’06’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Enquanto a câmera percorre o que parece ser o corredor de um prédio, focando na janela e fazendo uma semi-panorâmica dela. A voz do narrador diz: “Tudo o que verão aqui é típico. Fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais. Isto porque, refletidas numa tela, as coisas que parecem comuns e eternas se revelam estranhas

e imperfeitas. Começamos com uma turma de jovens de Copacabana. Perguntamos sobre o futuro”.

FIGURA 3 – AOP: JOVENS FALAM SOBRE O FUTURO – 02’26’’- 03’28’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Na sequência, um grupo de jovens fala sobre o futuro. Um deles (o do centro) questiona o porquê de falar sobre o futuro, respondendo que não sabe, questionando: “Será que eu vou morrer amanhã?”. Ao final, um rapaz à direita conclui: “Ah, já sei. Você quer boa vida!”. Jovens continuam a dissertar sobre o tema.

FIGURA 4 – AOP: JOVENS E ADOLESCENTES NA SAÍDA DA ESCOLA – 03’28’’-04’07’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Um jovem inicia entrevistando um professor, enquanto outros

adolescentes, mais atrás, aparecem dando risadas e fazendo brincadeiras. O diretor responde dizendo que estão fazendo o melhor para a juventude, que difere de uma “juventude transviada”. Imagens de jovens sorrindo.

FIGURA 5 – AOP: PROFESSOR DE INGLÊS ENTREVISTADO POR JOVEM – 04’07’’-05’04’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

A câmera é direcionada por uma multidão de jovens que cumprimentam um professor que aparente ser de inglês. Enquanto isso, um jovem segura o microfone e explica para o professor, em inglês, do que se trata. Termina dizendo: “os nossos alunos, em sua grande maioria, não estudam nada”.

FIGURA 6 – AOP: A JUVENTUDE MODERNA – 05’04’’-06’01’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Sequência inicia com um jovem interagindo com uma moça subindo escadas. Em seguida, imagens de jovens na praia, olhando para a câmera ou interagindo entre si. A voz do narrador diz: “Geralmente se liga juventude moderna com revolta. As manchetes falam em tóxicos, delinquência. Não vimos isto no jovem comum da classe média. Na maioria, ele ignora que a sociedade seja teatro de grandes conflitos e marcha através de um presente risonho para um futuro conformado. Para eles, o futuro é apenas um lugar onde vivem os adultos”. Finaliza com um grupo de rapazes fumando e andando por um calçadão.

FIGURA 7 – AOP: RAPAZES CONVERSAM COM UM SENHOR EM INGLÊS
– 06’01’’-07’18’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Sequência inicia com um jovem tocando flauta. A imagem segue para um grupo de rapazes sentados, enquanto um senhor, aparentemente embriagado, balbucia algo em inglês. “Sou um homem que deseja a felicidade da juventude brasileira, desejo ir à Lua, porque não é só o russo e nem o americano que podem ir à Lua, o brasileiro também pode ir”.

FIGURA 8 – AOP: RAPAZES FALAM SOBRE O QUE PENSAM DA VIDA – 07’18’’-08’39’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Um primeiro rapaz comenta: “Acho que a vida é uma luta contínua. Então você tem que aproveitar muito bem o dia de hoje porque você não sabe se amanhã a lotação vem e te pega e você morre”. Logo em seguida, outro jovem comenta: “Eu não me sinto responsável em nada; o destino é que sabe. Dia vem, dia vai, e o que vier tá bem, o que for, será”. Num outro momento, um rapaz diferente contesta o estilo de vida do seu próprio pai: “O meu coroa, é o seguinte. Ele não aproveitou a vida, não aproveitou a mocidade, então está com sessenta e poucos anos e então, como ele não aproveitou, ele quer descarregar a carga em cima de mim. Mas como eu sou vivo, eu tenho que dar um salto de gato e saltar pra trás. Mas o que ocorre é o seguinte, é todo dia que eu chego em casa, eu tô sendo implicando, apanhando, mas tudo isso, vamos vivendo, vamos aprendendo, da vida nada se leva. Porque se eu levasse em conta isso, vou ver que não estaria aproveitando normalmente como se deve aproveitar a vida”.

FIGURA 9 – AOP: SENHOR FALA SOBRE A VIDA – 08’39’’-11’32’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Inicialmente, a sequência mostra o retrato de um senhor, ex-militar, ao lado de uma moça. Ele começa um monólogo: “Nunca vivi às custas de ninguém. Nunca vivi às custas de mulher, nem nada, nem de mãe, nem de ninguém, pelo contrário”. Logo em seguida, ele continua a falar com uma criança que brinca ao fundo, exibindo-se para a câmera: “Isso justamente faz parte do caráter do homem, o caráter que a gente tem que manter. Eu, por exemplo, que herdei o nome de Lima, esse nome de Lima vem de muitas gerações. Não é eu que vou desfazer desse nome, pelo contrário: eu faço questão de honrar este nome e transmitir para os meus filhos, filhas, etc, este nome. E que este nome permaneça até, ou continue, por séculos e séculos, sempre honrando em esse nome”.

Logo após, a cena corta para uma moça se maquiando para sair enquanto o monólogo do senhor continua. “Bem, deste emprego você tira o produto do seu suor. Com este emprego você se casa, você se veste, você compra perfume, você compra tudo pra si, e estuda à noite. Porque muita gente, o Tenório Cavalcanti, chegou aqui com 2 mil réis no bolso, entretanto, o Tenório Cavalcanti se formou”. Em seguida, um telefone toca, a moça atende e o senhor continua a falar que nunca viveu às custas de ninguém, que as pessoas que viviam às suas custas. A câmera acompanha estes dois momentos.

O senhor continua aconselhando um jovem que está sentado à sua frente e a criança brinca com a câmera, agora mais à frente: “Você tem que se empregar, estudar, fazer cursinho, porque é para amanhã você vai assumir uma responsabilidade quando você achar uma moça que queira casar com você ou que você queira casar com ela. Trabalhando sempre em benefício da pátria comum que é o Brasil. Uma pátria onde lhe deu, que lhe reconhece como filho, e que você tem que defender esse pavilhão que é a bandeira brasileira. Você pode chegar ao seu apogeu amanhã! Você pode até mesmo ser o presidente da República”.

FIGURA 10 – AOP: JOVEM RECLAMA DE DINHEIRO –
11’32’’-12’43’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Há um corte abrupto entre o senhor que falava na sequência anterior para o jovem, que agora reclama sobre a falta de dinheiro. “Em casa, por exemplo, só ganho da condução. Duzentos cruzeiros por dia. Pra que isso? Quando chega no fim de semana, quero ir ao cinema, tem uma ‘mina’ aí pra eu sair com ela, não tenho dinheiro, não tenho nada. Quer dizer que vou ter que ir atrás de alguma coisa para ganhar dinheiro. Como é que vai ser?”. O diálogo entre os jovens continuam, com alguns concordando com o rapaz, outros falando sobre o exemplo de um Murilo, que, segundo eles, é um “pederasta”, “uma bicha muito louca”.

FIGURA 11 – AOP: MENINAS FALANDO SOBRE
RELACIONAMENTOS – 12’43’’-13’48’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

A sequência inicia com uma jovem penteando um cabelo, olhando-se no espelho, enquanto que, ao fundo, toca uma música italiana aparentemente

romântica. Em seguida, uma adolescente deitada na cama inicia um monólogo sobre relacionamentos: “Eu sou uma pessoa que eu estou apaixonada. Mas eu estou apaixonada não sei por quem, não sei, eu não me decido e, assim, eu tenho algo, eu quero procurar esse algo, e não consigo achar”. Uma outra menina que, também deitada, está na cama tomando sorvete e ouvindo tudo o que a amiga diz, replica: “Bete, você está vivendo de ilusão. Você não pode viver de ilusões porque um dia você vai entrar na realidade e você vai sentir uma diferença... tremenda!”.

FIGURA 12 – AOP: MENINA CONTANDO UMA HISTÓRIA SOBRE
RELACIONAMENTO – 13’48’’-16’10’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Em seguida, há um corte e uma outra menina começa a narrar a história de quando ela e o namorado foram até a festa de uma outra garota, e essa garota tirou o namorado da menina para dançar. Ela conclui falando: “Menina, que ódio que eu senti, ‘cê não imagina, eu tremi de ódio. Minha perna ficou, assim, bamba. (...) Aquela garota é sem vergonha. Sabe o que ela fez? Chegou pro Vitor e falou assim: ‘Vitor, vamos dançar’ e ele, por educação, falou: ‘Tá bom, vamos dançar’, eu não tava perto, né, aproveitou. Aí ela falou assim: ‘Ah, é uma honra dançar com você, você sabe que hoje tá muito bonitinho’. Imagina! Fazer papel de homem, essas

garotas de hoje não têm vergonha na cara, não”. Ao fim, ela confronta a garota que deu em cima de seu namorado dizendo para “não se meter mais na minha vida”.

FIGURA 13 – AOP: SENHORES TRABALHANDO EM REPARTIÇÃO
– 35’01’’-38’26’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR..

Esta sequência trata sobre as opiniões de senhores que trabalham em uma repartição. Um deles inicia: “A finalidade de, não só eu, mas meus colegas, estarmos aqui, trabalhando, se alguém puder nos responder são os nossos superiores hierárquicos, não sou eu. Eu sei que eu trabalho, produzo para essa companhia”. A seguir, ele fala sobre as maneiras de subir em um emprego, que existe a questão do mérito, mas também a de “certas maneiras”, exalta a companhia onde trabalha e comenta que não gosta de se rebaixar.

Num outro momento, um senhor confessa que poderia ter subido mais, mas que ainda não havia o conseguido. Em seguida, a câmera corta para os trabalhadores almoçando, sendo que um senhor de óculos começa a discursar: “Nós assalariados é que estamos absorvendo as maiores dificuldades. Hoje, o homem que vive de salário como nós não sabe se levanta ou se acorda amanhã, essa é a verdade. Levanta de manhã e, com o dinheiro que tem no bolso, não sabe se tem condições de poder logo mais comprar um quilo de batata porque ele custava quatrocentos e passou a quinhentos e sessenta, um quilo! Um absurdo!”. Ele continua: “Isso falando em batata, antes nós comíamos arroz, feijão, carne seca e um bom macarrão. Nós temos que apertar os cintos. Eu, da minha maneira de pensar, que não sou protestante, que não sou católico, que não sou espírita, eu mesmo não sei o que ‘seje’. Lamentavelmente a classe média não se une de

maneira nenhuma. Ela, na maioria das vezes, trata do seu interesse. É preciso que haja, acima de tudo, a compreensão, o esclarecimento e a unidade dos colegas. Nós estamos sofrendo hoje e sofreremos muito mais amanhã”.

FIGURA 14 – AOP: NARRAÇÃO SOBRE A SOLIDÃO DA CLASSE
MÉDIA – 44’18’’-45’06’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Enquanto as imagens de pessoas caminhando nas ruas, em espaços fechados, em estações de trem, em ônibus e sentados em praças, ao passo que se ouve uma voz de narrador no fundo: “Do poeta Drummond de Andrade: ‘Estou cercado de olhos, de mãos, afetos, procuras. Se tento comunicar-me, o que há é apenas a noite e uma espantosa solidão’”. Após uma pausa, a voz continua: “‘Nesta cidade do Rio, de dois milhões de habitantes, estou sozinho no quarto, estou sozinho na América’”.

FIGURA 15 – AOP: MOÇA FALANDO SOBRE O PAPEL DA
MULHER NA SOCIEDADE – 45’06’’-46’26’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Nesta sequência, uma mulher narra, quase que num tom confessional, sobre o papel da mulher na sociedade, enquanto aparecem cenas dela fazendo tarefas domésticas, cuidando da casa e dos filhos e, por fim, uma cena em que ela está no escuro, e tudo o que é possível ouvir é a sua voz. Ela diz: “Acho que existe destino, né? O destino é que diz tudo. Eu não acreditava em destino, não, mas agora eu acredito. Acho que a mulher nasceu pra isso: pra ser de um homem só e tomar conta da sua casa. Mas também passear um pouco, né, que ela não é escrava. Eu tenho vontade de viajar, muita mesmo, muita vontade mesmo. Não sei, pode ser assim mais tarde, se der certo. Qualquer coisa na vida eu penso em fazer uma coisa, assim, diferente, eu não sei o que que é ainda. Uma coisa diferente”. Ela continua: “Acho a minha vida chata demais. Cuidar dos filhos, cuidar da casa, uma praia de vez em quando de manhã com os filhos, com os quatro, lavar, passar para o meu marido, comida, fazer comida, levantar de madrugada quando ele chega das ‘farras’, botar comida pra ele, quer dizer, isso não é vida, de maneira nenhuma. Estou com 25 anos. Acho que quando chegar aos 40, acho que não sei, nem sei o que será de mim, não. Acho que não boto mais nem a cara na janela”. Ouve-se a voz do entrevistador, então, a perguntar para a moça: “O que a senhora acha que deve ser a missão da mulher na sociedade?”, sendo que ela responde, pausadamente: “Não sei, não sei”.

FIGURA 16 – AOP: MULHER DIVORCIADA COM FILHOS –
46’26’’-47’41’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

A sequência trata sobre uma mulher divorciada e mostra um monólogo dela falando sobre viver sem um homem por escolha própria. Enquanto isso, a cena da filha brincando no sofá “esnobando” o carinho da mãe, como ela mesmo reclama. A moça diz: “Homem sem responsabilidade presta? Homem sem caráter, homem que sabe que amanhã, ele tem vinte contos no bolso, sabe que amanhã é o vencimento de luz, gás, telefone, ele tem que pagar aquela conta, ele vai e gasta em farrá? (...) Eu tive um princípio belíssimo, como é que eu vou viver com um homem sem caráter?”

FIGURA 17 – AOP: NARRADOR SOBRE A CLASSE MÉDIA –
54’38’’-55’03’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

O quadro inicia com a figura de policiais militares a fazer guarda de um prédio público. Em seguida, imagens de pessoas solitárias, de pessoas “O que aflige a classe média são os problemas comuns do nosso tempo. Se tais problemas lhes são especialmente amargos, é porque ela se pensa imune a problemas. Por não saber onde vai, corre muito. Por não saber o que teme, vive paralisada de medo”.

FIGURA 18 – AOP: REFLEXÃO SOBRE A CLASSE MÉDIA – 55’03’’55’57’’]



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Imagens da classe média, em seus variados segmentos: sejam jovens, sejam senhores, em locais públicos, como ônibus e praças. Uma sequência em que indivíduos lêem, com uma cara atônita, às manchetes do jornal *A Última Hora* onde lê-se: “Com nova crise”, “Dercy enfrenta a censura: quero ver quem me cala”, “Provas da tortura no Peg-Pag” e “Nôvo ato institucional pronto para sair”. O narrador, em voz fúnebre, fala: “A classe média é uma classe perplexa. Não tem um sistema de valores criado por uma ação histórica dela mesma. São multidões de indivíduos solitários, de indivíduos iguais e que, misteriosamente, se julgam diferentes. É este seu problema maior: pensam que têm algo a perder. Vivem absortos no melodrama da própria insegurança e esquecem que estão num país assolado pela tragédia da fome e da miséria”.

FIGURA 19 – AOP: PENSAMENTOS DA CLASSE MÉDIA – 68’12’’-71’30’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

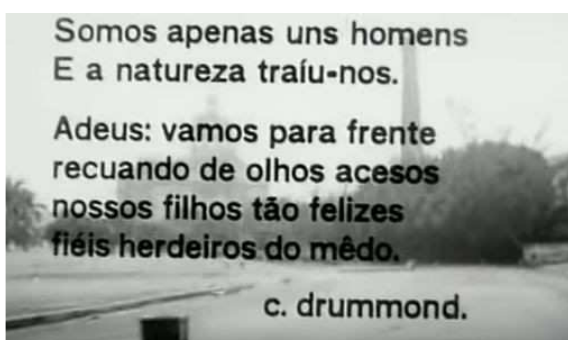
Após tratar a questão do misticismo que aflige, principalmente, as classe inferiores em busca de uma solução à questão da fome e da miséria, o narrador volta à classe média: “Diante de tantos problemas, o que pensa a classe média”.

Um jovem adulto opina: “Portanto, o que eu venho a pedir ao governo, que venha a olhar melhor a situação do Brasil. Quanto à moralidade, eu posso dizer que há quase que nenhuma, nenhuma mesmo”. Outro senhor fala: “O problema do Brasil, ele é somente a agricultura, temos de dinamizar a agricultura para fazer um progresso no campo, principalmente”, ao passo que outro rapaz responde: “A educação, a agricultura, e um apoio principal à indústria”.

O narrador, então, sobrepõe-se a essas vozes e fala: “A preocupação política não é básica do homem da classe média. Cada um leva consigo uma fórmula de salvação nacional”. Um outro senhor aparece e fala: “Existe no país, infelizmente, uma crise moral e muita gente quer responsabilizar essa crise moral como se ela partisse diretamente do governo. Na minha opinião, não. A falta de moralidade existe, propriamente mais, no próprio povo do que no próprio governo”. Outro senhor opina: “O primeiro problema nacional deve ser o problema da alimentação. O segundo, é a valorização da Amazônia para que nós possamos ser senhores absolutos da Amazônia. Quanto à moralidade, acho que é natural da juventude essa situação que nós estamos vivendo”.

Enquanto as vozes continuam ao fundo, o narrador coloca-se acima e fala: “Disse o sociólogo americano Wright Mills: ‘A história da classe média é uma história sem fatos. Seus interesses comuns nunca levam à unidade. Seu futuro, nunca é escolhido por ela’”. A voz de um senhor continua, em seguida, falando que a solução é que se congelem os preços.

FIGURA 20 – AOP: QUADRO FINAL – 70’30’’-71’04’’



FONTE: REPRODUÇÃO/ ARNALDO JABOR.

Ao fim das entrevistas na rua, o quadro final do longa-metragem de Arnaldo Jabor é uma citação do poeta Carlos Drummond de Andrade. No quadro, lê-se: “Somos apenas uns homens/ E a natureza traíu-nos./ Adeus: vamos para frente/ recuando de olhos acesos/ nossos filhos tão felizes/ fiéis herdeiros do medo./ c. drummond.”.

4.2 Implicações do filme: opinião pública e a classe média brasileira da segunda metade dos anos 60

O filme *A opinião pública* tem como pretexto gravar o comum e o banal da classe média carioca em um período particular da história brasileira, apenas três anos após o golpe militar de 1964. De acordo com o próprio produtor do filme, Arnaldo Jabor, o principal ponto de partida da produção do longa-metragem foi o ponto de vista de Brecht, “de que temos que descobrir por trás da normalidade o que há de estranho” (ADES e KAUFMAN, 2007, p. 38).

Em um contexto de Cinema Novo, no qual muitas das produções, inclusive os documentários, versavam sobre as classe oprimidas, o cinema de *A opinião pública* ia para o lado oposto (ou, ao menos, o caminho menos usual), e tratava sobre como a classe média se compunha, quais eram as suas opiniões e sobre o que ela mais se importava.

Existem dois pontos principais: o primeiro deles é a câmera de Dib Lufti, que aproxima o espectador dos personagens, acompanhando-os em todas as suas falas, enquanto que, num segundo plano, também existe um narrador, com uma voz gutural, de catedral profunda, como afirmou o próprio Arnaldo Jabor.

O famoso crítico Jean-Claude Bernardet irá falar sobre o filme em seu artigo “O espelho perturba o método” (BERNARDET, 1985, pp. 49-50):

Opinião pública versa sobre a classe média brasileira, um segmento social diferente daqueles estudados pelos filmes anteriores, e foi, principalmente filmado no que se considera um reduto da classe média carioca: Copacabana. A visão que nos é dada dessa classe é profundamente negativa: a juventude é inerte e submissa, só pensa em “subir na vida”; a classe média deixa-se manipular, vive no medo e se entrega a atitudes de alienação, etc. (BERNARDET, 1985, pp. 49-50)

A opinião pública faz da classe média um retrato doloroso, grotesco, de um grotesco patético. A condenação é total. Se o filme evolui para o lirismo, é o lirismo da solidão e do medo. (...) Há neste filme um movimento de aproximação e simultaneamente de rejeição da classe média. (BERNARDET, 1985, pp. 56-7)

Se, por um lado, o cineasta expõe e denuncia uma classe média que não se une e é alienada, ao mesmo tempo ele se aproxima dela. Para Bernardet, o uso de imagens “grotescas” – como os programas de televisão da época, “a mulher coroada por um penteado de alguns trinta centímetros de altura enfeitado por mechas prateadas; a falsa loira vívida e envelhecida que dá conselhos amorosos às jovens, e assim por diante” (BERNARDET, 1985, p. 50), como o próprio autor define, é um contraponto a todas as demais produções do Cinema Novo em geral, especialmente por tratar de um substrato da sociedade que não as imagens de fome e miséria como propunha o próprio líder do movimento, Glauber Rocha.

Sobre isso, Jean-Claude assume

No meu entender, o que provoca a dúvida é a mudança da classe social abordada pelo filme. Os proletários ou camponeses dos filmes comentados anteriormente constituíam o “outro de classe” em relação ao cineasta e ao público que viam estes filmes e ao qual de fato se dirigiam, sem prejuízo da “simpatia” que os cineastas manifestam e que os espectadores são levados a sentir em direção a esses personagens. (BERNARDET, 1985, p. 51)

Isso é ainda mais problemático no sentido de que a maior parte dos realizadores do Cinema Novo pertenciam à própria classe média. Se em *Maioria absoluta* de Leon Hirszman eram entrevistadas principalmente pessoas do campesinato e trabalhadores de indústria, em *A opinião pública* esse grupo se encontra ainda mais “próximo” do realizador, Arnaldo Jabor, uma vez que se encontra no mesmo estrato social que ele.

A passagem para a classe média dificulta a constituição do outro porque, mal ou bem, a ela pertencem o cineasta e seu público. Esse voltar-se sobre si mesmo faz oscilar o filme entre a postura científica que institui o outro, e a identificação. Olhar no espelho perturba o método. (BERNARDET, 1985, p. 51)

Num aspecto mais formal, A opinião pública se aproxima de um documentário tanto participativo quanto observativo. Em sua obra “Introdução ao documentário” Bill Nichols aponta que em um documentário observativo

“as imagens resultantes lembram, muitas vezes, a obra dos neorrealistas italianos. Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. Frequentemente, os personagens são surpreendidos em ocupações urgentes ou numa crise pessoal, que exigem sua atenção, afastando-a da presença dos cineastas. Como na ficção, as cenas costumam revelar traços de caráter e individualidade. Fazemos inferências e tiramos conclusões baseados no comportamento que observamos ou a respeito do qual ouvimos. O isolamento do cineasta na posição de observador pede que o espectador assuma um papel mais ativo na determinação da importância do que se diz e faz.” (NICHOLS, 2005, p. 148)

Já no contexto participativo, o documentário, por dialogar bastante com o cinema verdade, acaba sendo, também, participativo, como nos filmes dos franceses Jean Rouch e Edgar Morin

“Esse estilo de filmar é o que Rouch e Morin denominaram de *cinéma vérité* ao traduzir para o francês o título que Dziga Vertov deu a seus jornais cinematográficos da sociedade soviética: *kinopravda*. Como “*cinemaverdade*”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro.” (NICHOLS, 2005, p. 155)

Assim, como já definiria Labaki, muito do filme de Jabor dialogaria com *Crônicas de um verão*, de 1961. Sobre o documentário, Nichols afirma

Crônica de um verão, por exemplo, tem cenas resultantes das interações de colaboração entre cineastas e representantes de seus temas, um eclético grupo de pessoas que vivia em Paris no verão de 1960. Em um dos casos, Marcelline Lorian, uma jovem que, mais tarde, casou-se com o cineasta holandês Joris Ivens, fala de sua experiência de judia deportada da França e enviada a um campo de concentração alemão durante a Segunda Guerra Mundial. A câmera segue Marcelline, enquanto ela atravessa a Place de la Concorde e, depois, o antigo mercado parisiense, Les Halles. Ela faz um monólogo bastante comovido de suas experiências, mas só porque Rouch e Morin planejaram a cena com ela e deram a ela o gravador para carregar. Se tivessem esperado que tudo acontecesse por si mesmo, para então observar, nada teria acontecido. (NICHOLS, 2005, p. 156)

O outro ponto principal é a voz de um narrador bastante presente, desde o início do documentário até o seu final. Muito influenciado pela obra “White Collar: The American Middle Class” (Colarinho Branco: a classe média americana), do sociólogo estadunidense Wright Mills⁸, um estudo sobre a alienação social pelo capitalismo avançado no mundo moderno, muitas das falas do narrador se comparam e até muitas vezes, literalmente, as cita.

Existe, neste sentido, uma necessidade do próprio realizador em colocar sua opinião sobre a classe média, especialmente como alienada, mesmo diante de um golpe militar. No entanto, ao mesmo tempo que essa voz se coloca como onisciente, ela também é refutada pelo próprio modo como se coloca: austera, imponente e dona de uma verdade absoluta. Sobre isso, o historiador e pesquisador Pedro Plaza Pinto afirma

no caso dessa voz em Opinião Pública, ela é uma voz que tem um conteúdo de ambiguidade. Primeiro pelo fato de que desde o início é um filme que coloca, de saída mesmo, o problema do seu próprio método de exposição. Em colocando o próprio método, a voz está colocada diante de uma questão. A segunda medida seria o fato de que essa voz pela sua característica sonora mesmo, por ser uma voz que o próprio Arnaldo Jabor classificou como uma “voz de catedral profunda”, uma voz de locutor de rádio no período em que o próprio rádio já está mudando, que essa voz parece um pouco deslocada, seu saber, o seu distanciamento, não condiz com muitas cenas do filme que existe ali, dentro das cenas, os personagens, os corpos, criando uma situação de certo distanciamento. Pelo aspecto de sua própria característica sonora e pelo aspecto da sua própria reflexividade, a narração no filme e a narração nessa voz já não são uma narração que nós nos fiamos inteiramente (PLAZA PINTO, 2017, v. APÊNDICE A)

Sendo um elemento básico da narrativa em um documentário clássico, o uso da voz de narrador já não era tão comum naquele momento, especialmente num instante de ruptura estética, que era o Cinema Novo. Desta maneira, é possível dizer que ao mesmo tempo que essa locução norteia o documentário de forma a deixá-lo mais organizado (separando-o em blocos, primeiro os jovens, depois os adultos, depois a solidão e, por fim, o misticismo), ela também é usada como um artifício de ironia sobre uma classe da qual pouco se sabia sobre, até então, e era

⁸ Charles Wright Mills (1916-1962) foi um sociólogo estadunidense e professor de sociologia na Universidade de Columbia, de 1946 até a sua morte, em 1962. Mills foi publicado largamente em ensaios populares e intelectuais, e é lembrado por vários livros, dentre eles “O Poder da Elite” em que introduz e descreve as relações e alianças de classe entre as elites econômicas, políticas e militares dos Estados Unidos.

um tanto desvinculada em si mesma.

Sobre esse artifício, o próprio Bill Nichols irá dizer

Alusões de parcialidade e exagero criam a convicção de que o que vemos não é o que um escrutínio cuidadoso dos fatos revelaria; o que vemos é uma ênfase exacerbada na maneira pela qual esses filmes veem o mundo histórico de um determinado ponto de vista. A singularidade do ponto de vista capta nossa atenção; sua idiossincrasia levamos a acreditar nele como uma representação que, deliberadamente, abala a credibilidade, para questionar nossa costumeira disposição de crer em filmes que adotam as mesmas convenções que esses filmes subvertem. A ironia implica não dizer o que se quer dizer, ou dizer o oposto do que se quer dizer. (NICHOLS, 2005, p. 87)

Num contexto mais amplo, por tratar sobre um estrato social brasileiro de maneira a interpretá-lo por suas diversas vozes, o filme pode ser classificado como um documentário de questão social. Algumas características apontadas em Nichols que são fundamentais para classificá-lo desta maneira, dentre eles: (1) a voz do cineasta ou do patrocinador como autoridade, mais vozes de testemunhas e especialistas para corroboração. O cineasta interage quando se trata da questão social. Pode estar bastante fundamentado na retórica e (2) trata-se de um documentário que aborda, em suas mais diferentes matizes, questões coletivas.

No entanto, uma das principais problemáticas de *A opinião pública* é como ele retrata a classe média como um estrato social uníssono, mesmo que presente que há divergências dentro dela. Num segundo momento, outra questão importante se dá no próprio conceito de opinião pública, um tanto discutida e debatida por diversos autores desde meados do século XIX.

Para o filósofo Jürgen Habermas em sua obra “Mudança estrutural da esfera pública”, existe, historicamente, uma diferenciação entre os entes “público” e “privado”, desde a Grécia Antiga até o advento do Estado Moderno. É imprescindível pensar, neste sentido, que muito do que se sabe sobre a formação de opinião pública desde a era moderna nasceu com o avanço da imprensa e dos meios de comunicação de massa.

Não obstante é possível notar no filme muitas cenas em que estes estão representados: seja pela voz de locutor de rádio, pelas imagens de figuras públicas de entretenimento na ascendente televisão ou pelos indivíduos na rua a olhar as manchetes de jornais. Para o teórico Teobaldo Andrade, a opinião pública no

último século se firmava principalmente pela deliberação do público, tornando-se, assim, uma opinião do público

Em nosso século, algumas conjeturas acerca da opinião pública eram expostas por valores da intelectualidade, não só europeia, mas também americana. Acreditava-se que o povo se interessava pelas coisas públicas, era bem-informado e capaz de deliberar, de chegar a conclusões bem lógicas e assim tornar conhecida a sua decisão, impondo sua opinião na elaboração das leis, por meio de seus representantes nas câmaras legislativas e pela imprensa em geral. (ANDRADE, 2005, p. 47)

Essa deliberação, pontuada por Andrade, é essencial para a formação de uma democracia, como jáalaria Habermas. No entanto, muito do que se apresenta sobre opinião pública neste período em específico do filme do Arnaldo Jabor trazia a questão da influência dos meios de comunicação de massa. Os autores que tratavam deste aspecto, especialmente os estadunidenses como o cientista político Harold Lasswell, instituíram uma primeira sistematização dos M.C.M. enquanto uma forma de manipular a sociedade.

Neste mesmo período, na Europa, estudiosos como os da Escola de Frankfurt, Walter Benjamin e Theodor Adorno, e da escola de Estudos Culturais na Inglaterra, que passaram a tratar sobre a relevância dos meios de comunicação na formação de opinião pública, especialmente por conta dos meios de comunicação, conforme demonstra a pesquisadora Eugenia Barichello

A partir daí os teóricos deixaram de utilizar o termo “manipulação” e passaram a utilizar o termo “influência” ao referirem-se aos efeitos dos meios de comunicação na sociedade. A mídia passou a ser encarada apenas como um dos meios que contribuem para a formação da opinião. Porém, ao mesmo tempo em que se desenvolviam os estudos de comunicação norteamericanos, com ênfase nos processos e funcionamento dos meios de comunicação, na Europa floresciam os estudos críticos (BARICHELLO, 2003, p. 7)

Para o pesquisador e cientista político Emerson Urizzi Cervi, essa opinião pública que o filme representa, no entanto, não é, de fato, uma opinião pública

[O filme *A opinião pública*] é muito focado nas relações de consumo. Nós podemos dizer que isso tudo faz parte do que nós podemos chamar de espaço público ou integra o debate público, mas isso não pode ser confundido com opinião pública. A opinião pública não está restrita sequer à classe média. A opinião pública é difusa, não conseguimos materializá-la. Relações de consumo integram um tipo de comportamento do público, mas relações de consumo não podem ser confundidas com opinião pública. Além disso, o que nós podemos materializar de fato é o que se chama de opinião publicada e não opinião pública. (CERVI, 2017, v. APÊNDICE B)

Sob este contexto, o pesquisador ainda afirma que a opinião publicada presente no filme tem bastante influência dos meios de comunicação de massa, como já apontaria Laswell a Lazarsfeld em estudos sobre a influência dos M.C.M. na opinião pública na segunda metade da década de 1960

Muitos daqueles jovens quando expressam suas opiniões estão expressando suas opiniões a partir do que eles lêem, do que eles consomem do que é publicado. Tem jornal, a televisão ainda era muito recente naquele período, mas era principalmente nos meios formais. Essa diferenciação o filme não faz e é uma lacuna. Ele retrata muito bem as diferenças de opiniões de informantes que pertencem a grupos sociais distintos, a faixas etárias distintas, mas ele não explica ou ele não diferencia que isso não é opinião pública - isto é, no máximo, uma representação parcial da opinião publicada. (CERVI, 2017, v. APÊNDICE B)

Para além desta influência, o próprio cinema, na época, se colocava como um fator preponderante para as massas. Neste contexto histórico, o cinema torna-se um artifício de maior reprodutibilidade, criando imagens do cotidiano que antes não seriam possíveis realizar, como Walter Benjamin em seu livro “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”

Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é a de estabelecer o equilíbrio entre o homem e o aparato. Essa tarefa o cinema a cumpre inteiramente (...) Nossos bares e ruas de grandes cidades, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações de trem e fábricas, pareciam nos encerrar sem esperança. Então, veio o cinema e explodiu esse mundo encarcerado com a dinamite dos décimos de segundo, de tal modo que nós, agora, entre suas ruínas amplamente espalhadas, empreendemos serenamente viagens de aventura (BENJAMIN, 1936, p. 97)

Assim, Benjamin também caracteriza a arte do cinema como um artifício

de entretenimento das massas

A massa é a matriz, da qual, atualmente, todo o comportamento familiar diante de obras de arte emerge de modo renovado. A quantidade converteu-se em qualidade: a massa substancialmente maior de participantes fez surgir um modo diferente de participação. (...) Para as massas, a obra de arte seria uma oportunidade entretenimento (BENJAMIN, 1936, p. 109)

Seria muito provável, portanto, que o cinema, em seu contexto de aparato técnico e salas de exibição estaria presente em *A opinião pública*. No entanto, ao longo do filme, não é possível visualizar nenhum sinal de cinema enquanto influenciador da opinião pública daquela época, a não ser um pequeno excerto de um jovem que critica que o povo brasileiro apenas assistia às chanchadas. Neste sentido, Jean-Claude Bernardet explana que

Essas considerações podem nos levar a estranhar uma ausência em Opinião pública: no mundo de lazer e ilusões da classe média, encontramos a televisão com seus programas de auditório e suas novelas, a música popular tipo jovem guarda, modas e penteados, boates, fotografias, mas não encontramos o cinema, nem mesmo uma fachada de cinema ou um cartaz. (...) É que se tenta reservar para o cinema o papel da verdade, da realidade (...) e vemos este cinema duplamente “verdadeiro” em plena ação. De fato, a ausência de referência ao cinema como fator de alienação da classe média é complementada por uma presença do cinema: as referências que o filme faz a si próprio são numerosas e ricas, e apontam para o cinema que, este sim, só pode ser verdade e realidade (BERNARDET, 1985, p.55)

Num segundo momento, é importante caracterizar a classe média daquele período como uma classe que apoiou massivamente a instauração de um regime militar. Portanto, muitas das opiniões publicadas por esse estrato social em *A opinião pública* fazia referência ao caráter desenvolvimentista daquele período em específico, assim como uma maior onda de misticismo que afligia as parcelas mais baixas da mesma classe e que são demonstradas ao final do filme.

Sobre este momento em específico, o sociólogo Décio Saes em sua obra “Classe média e sistema político no Brasil” afirma que

No que concerne particularmente à “classe média”, lembremos sua participação maciça no processo de criação de um clima político favorável à intervenção militar: a 23 de março de 1964, quinhentas mil pessoas manifestam-se em São Paulo contra o governo populista, a 2 de abril de 1964 um milhão de pessoas festejam publicamente no Rio o golpe de Estado de 1º de abril e a queda do governo populista (SAES, 1984, p. 125)

Ainda sobre o tema, Saes afirma que muitas das mobilizações tiveram um protagonismo feminino à época que antecede o golpe de 1964, em especial mulheres que se reuniam em grandes centros urbanos em marchas a favor da família, como nas Marchas da Família com Deus pela Liberdade – e que, inclusive, aparecem em cenas de *A opinião pública*

(...) a contramobilização das camadas médias tradicionais se define desde logo como antipopular e anticomunista; mas o tema do comunismo é tratado sob diferentes aspectos, segundo o setor mobilizado. (...) a este nível de contramobilização, o anticomunismo caracteriza-se sobretudo como a defesa das instituições sociais fundamentais: a família, a religião, a propriedade (SAES, 1984, p. 137)

A expressão máxima do “movimento feminino” será a realização das “Marchas da Família com Deus pela Liberdade”; estas manifestações reúnem uma pequena “massa” urbana antipopulista, não somente nas grandes capitais como São Paulo, Rio de Janeiro, Recife ou Belo Horizonte, mas também nas cidades do campo brasileiro (...) A crise de 1964 permite a reaparição fulgurante do liberalismo oligárquico; em nome da democracia, as corporações das profissões liberais exercem pressões sobre o congresso nacional, fazem apelos aos militares, incitam a opinião pública urbana à hostilidade contra o Estado populista (SAES, 1984, p. 139)

Desta maneira, muitas das opiniões explicitadas pelo documentário de Arnaldo Jabor, especialmente quanto às soluções nacionais para o país têm uma certa inflexão dessa opinião pública: seja no apelo para que o governo voltasse seus olhos às oligarquias agrícolas, seja na questão da moralidade, um tanto questionada ao personagens nos últimos minutos de *A opinião pública*.

Assim como propõe o longa-metragem ao dizer que a classe média, por vezes, se colocava contra si mesma, o sociólogo conclui que

a contrarrevolução de 1964 equivale também ao suicídio político das camadas médias urbanas. Mais precisamente, a participação das camadas médias tradicionais e das novas camadas médias no movimento político-militar de 1964 tornou-as co-responsáveis pela destruição de um sistema político que havia atribuído o direito à reivindicação e à cidadania das camadas médias urbanas, enquanto fragmento do mundo do trabalho urbano (...) Ao fazê-lo, estas camadas não provocam somente a destruição política das camadas médias identificadas com o populismo, mas também a sua; dito de outro modo, elas colocam as bases da exclusão política do conjunto das camadas médias urbanas (SAES, 1984, pp. 149-150)

Por fim, não há melhor análise do filme de Arnaldo Jabor quanto a do próprio Bernardet. Enquanto um cinema que produz uma crítica com relação a própria classe que o realizador se encontra, num período de desilusão política, especialmente pelos cineastas do Cinema Novo, o modo que se encontrou para realizar uma produção foi o uso do cinema verdade.

O cineasta exorciza a classe média e se fustiga por ser talvez um de seus membros. “São multidões de indivíduos solitários, indivíduos iguais e que, misteriosamente, se julgam diferentes”. Essa frase do texto off é terrível: onde começa e onde acaba o mistério de se julgar diferente, sendo igual? O que sobra ao cineasta para estabelecer a sua diferença é colocar-se do lado da realidade-verdade do cinema. (BERNARDET, 1985, p. 58)

5 METODOLOGIA: PRODUÇÃO DO DOCUMENTÁRIO “O VELHO E NOVO”

5.1 Fundamentação teórica

5.1.1 Documentário como análise qualitativa

Para fins metodológicos, resolveu produzir um documentário de curta-metragem com os mesmos moldes de *A opinião pública*. Ao nome do curta, deu-se *O velho e o novo*, uma vez que, como observado através das pesquisas de inserção em campo e de recepção do documentário, muito que se trava nos discursos têm um contraste entre indivíduos de uma faixa etária jovem e indivíduos de uma faixa etária mais adulta.

A escolha de uma pesquisa qualitativa se deu, principalmente, por conta de suas especificidades que, tanto foram abordadas em AOP (mesmo que sem intenção), quanto em OVN. De maneira geral, a pesquisa qualitativa se define por (1) não pretender trazer dados finais, mas sim ter uma qualidade exploratória; (2) desenvolver a teoria por meio de narrativas ricas e interpretações individuais, valorizando as palavras e ideias; (3) gerar ideias e questões para pesquisa, buscando particularidades e preocupando-se com a qualidade das informações e respostas.

Utilizando-se da teoria de Martin W. Bauer e George Gaskell em sua obra

“Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som - Um manual prático”, a utilização de vídeo como método de análise qualitativa tem algumas definições bastante específicas.

O vídeo tem uma função óbvia de registro de dados sempre que algum conjunto de ações humanas é complexo e difícil de ser descrito compreensivamente por um único observador, enquanto ele se desenrola. (...) Com uma pequena filmadora de baixa fidelidade ligada a uma tomada elétrica pode-se registrar até quatro horas ou mais com uma única câmera sem interrupção (BAUER; GASKELL, 2000, p. 149)

Neste sentido, o teórico Bill Nichols apresenta o conceito de documentário como uma alternativa para a produção de um documento de análise qualitativa por meio da imagem e do som. Para Nichols, em sua obra “Introdução ao documentário”, o documentário existe como um “conceito vago”. Para o teórico, o gênero “suruiu com o desejo de cineastas e escritores, como eu, de compreender como as coisas chegaram ao ponto em que estão hoje”.

Os documentários não adotam um conjunto fixo de técnicas, não tratam apenas de um conjunto de questões, não apresentam apenas um conjunto de formas ou estilos. Nem todos os documentários exibem uma arena onde as coisas mudam. A prática do documentário é uma arena onde as coisas mudam. Abordagens alternativas são constantemente tentadas e, em seguida, adotadas por outros cineastas ou abandonadas (NICHOLS, 2005, p. 48)

(...) os públicos vão ao encontro dos documentários com a expectativa de que o desejo de saber mais sobre o mundo será satisfeito durante o correr da fita. Os documentários invocam esse desejo de saber quando invocam um objeto histórico e propõem sua própria variante sobre a aula de história. (...) Poder e responsabilidade residem no conhecimento; o uso que fazemos do que aprendemos vai além de nosso envolvimento com o documentário como tal, estendendo-se até o engajamento no mundo histórico representado nesses filmes. Nosso engajamento neste mundo é a base vital para a experiência e o desafio do documentário (NICHOLS, 2005, pp. 70-1)

O autor ainda afirma que a voz, pelo documentário, tem um poder muito especial de induzir um espectador a determinada visão de mundo. Portanto, as vozes dos personagens selecionados para o documentário *O velho e o novo* servem como uma representação de uma certa visão de mundo, que diferem entre si, como veremos mais adiante

A voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, bem como transmitir um ponto de vista. Os documentários procuram nos persuadir ou convencer, pela força de seu argumento, ou ponto de vista, e pelo atrativo, ou poder, de sua voz. A voz do documentário é a maneira especial de expressar um argumento ou uma perspectiva. Assim como a trama, o argumento pode ser apresentado de diferentes maneiras (NICHOLS, 2005, p. 73)

Ainda assim é possível afirmar que, mesmo diante de tantas vozes pelas quais o documentário é formado, a visão de mundo que predomina é a de um realizador: seja através dos cortes, da edição, da trilha sonora, da pós-produção e afins. A produção de um documentário, da mesma forma que, muitas vezes, mesmo de uma reportagem jornalística, também oferece a visão de mundo de quem o produz

(...) os documentários podem representar o mundo da mesma forma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação das provas. Nesse sentido, os documentários não defendem simplesmente os outros, representando-os de maneira que eles próprios não poderiam; os documentários intervêm mais ativamente, afirmam qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influenciar opiniões (NICHOLS, 2005, p. 30)

Ainda neste sentido, abordaremos no próximo tópico como o documentário que nasce do cinema-verdade, especialmente no período do Cinema Novo, como o AOP, tem referências de um fazer jornalístico aplicado.

5.1.2 O fazer jornalístico no documentário

Neste ponto do documento monográfico, iremos abordar brevemente sobre as fronteiras do jornalismo e do documentário, especificamente do cinema verdade, que é tratado de maneira mais ampla no capítulo anterior. É sabido que um dos precursores desse cinema foi o repórter jornalístico Chris Marker. Apesar disso, Marker ficou mais conhecido principalmente pela sua carreira enquanto documentarista.

Em sua obra “Espelho partido: tradição e transformação do documentário cinematográfico”, Silvio Da-rin aborda um dos primeiros motivos que levou os cineastas ingleses a produzirem um cinema da mesma maneira que se produzia reportagens jornalísticas televisivas

Se nos Estados Unidos foram jornalistas interessados em agilizar os métodos de trabalho da reportagem que desenvolveram as técnicas do cinema direto, na França os equipamentos leves e sincrônicos foram primeiro adotados por cineastas com uma formação acadêmica no campo da sociologia e da etnologia (DA-RIN, 2006, p. 149)

Já Nichols não delimita o fazer jornalístico no documentário como uma característica apenas histórica. Há uma relação intrínseca entre os dois campos que permeiam não apenas a realidade, mas, de certa forma, também a ficção e são realizados para satisfazer um determinado argumento.

O noticiário também deve convencer-nos. Deve recorrer a provas demonstrativas, com sua tradicional mistura de prova real e aparente. As provas reais vêm dos fatos expostos diante de nós: informação estatística sobre inflação ou desemprego, relatos de testemunhas oculares sobre acontecimentos específicos, dados documentais de alguma ocorrência e assim por diante. Um tipo de prova aparente é a forma pela qual essa prova pode ser interpretada para sustentar um determinado argumento (NICHOLS, 2005, p. 85)

Ainda sobre o tema, Nichols irá afirmar que

Os noticiários de televisão se aproximam do modo expositivo do documentário porque “ênfatizam o comentário verbal e uma lógica argumentativa”. O comentário verbal é uma característica da reportagem de televisão: “Os comentários podem parecer imparciais, como na maioria dos jornalistas de televisão” (NICHOLS, 2005, p. 78)

Para Sandra Nodari, autora da dissertação “Ônibus 174: a relação entre imagem e voz no telejornalismo e no documentário”, a principal característica que aproxima os gêneros de documentário de reportagem jornalística são os *off*, as passagens e as sonoras. De acordo com Nodari

Outra questão a ser destacada é que tanto na reportagem como no documentário, o ponto de vista do realizador é parte fundamental da narrativa. Ao tomarmos a hipótese de que o formato padrão das reportagens de telejornalismo parece querer-fazer uma representação objetiva da realidade, escondendo a voz subjetiva do autor (ou autores) por trás a voz objetiva do narrador, podemos entender que com ou sem narração a subjetividade está presente (NODARI, 2006, p. 119).

Esta característica foi muito essencial, especialmente durante o período do cinema direto, ou cinema verdade, em que a qualidade da voz do entrevistado era quem trazia a objetividade ao documentário. Essa característica, que aproxima bastante, tanto o AOP quanto o OVN, de uma realidade de jornalismo audiovisual, é expressada por Da-Rin

Através da palavra falada em som direto, o documentário pode ir além do registro factual, rememorar o passado dos personagens, especular o futuro e abrir-se à fantasia. (...) No modo interativo, o cineasta dispõe de novos recursos para recusar o papel de agenciador oculto de imagens sonoras e visuais, podendo exibir-se como um ser humano implicado: “eles nos entregam todas as condições da experiência. O observador torna-se observado” (DA-RIN, 2006, p. 166)

5.2 Produção

5.2.1 Pré-produção

A proposta inicial do documentário *O velho e o novo* foi trazer novamente ao espaço público a discussão de uma opinião pública da classe média urbana de Curitiba, em comparativo com as opiniões retratadas em *A opinião pública*, de 1967. Tal questionamento se deu principalmente por conta de uma polarização política que se instalou no país desde o período de 2014 e desembocou no processo de impeachment da presidente Dilma Rousseff. Ao redor dessa conjectura política, boa parte da classe média urbana brasileira, especialmente em metrópoles como São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba e demais, organizou-se em prol de uma mudança política, contra a corrupção e a favor de uma melhora na economia.

Muito do discurso de boa parte dessa classe média, que era especialmente reportada em veículos de comunicação e em redes sociais on-line, continha uma ponta de afirmação do que havia anteriormente sido documentado em *A opinião pública*. Desta forma, iniciou-se o processo de pré-produção do documentário com base no longa-metragem de Arnaldo Jabor.

A abordagem utilizada para a produção do documentário foi a de entrevistas de inserção, de recepção e imagens de arquivo, conforme demonstra o quadro a seguir.

QUADRO 1 – ABORDAGEM DE ENTREVISTAS/ARQUIVOS

Entrevistas com especialistas	Captação de entrevistas com um historiador, um cientista político e uma pesquisadora em comunicação.
Entrevistas de recepção	Captação de entrevistas com jovens que haviam assistido o <i>A opinião pública</i> , ressaltando o que acharam que mudou de cinquenta anos atrás até hoje.
Entrevistas de inserção	Captação de entrevistas com indivíduos de classe média de faixas etárias divergentes (em torno de 20 anos e maiores de 65 anos de idade).
Imagens de arquivo	Imagens tanto de <i>A opinião pública</i> , quanto de arquivo que seriam pertinentes para a edição do documentário.

Fonte: O autor (2017).

Após a definição de entrevistas, montou-se uma escaleta base que serviu para a produção do documentário. Nela, indicava-se quando as cenas e as entrevistas poderiam estar colocadas dentro da edição do documentário. Embora não tenha sido possível realizar na íntegra – partes como a do papel da mulher na sociedade, principalmente, tiveram de ser cortadas da edição por uma questão de tempo. Mais adiante, serão discutidas possíveis caminhos para um prolongamento da pesquisa. a escaleta inicial está anexa no APÊNDICE D deste documento monográfico.

Nesta primeira escaleta é interessante pontuar que o documentário foi estruturado em dois pontos: a representação e discussão dos tópicos tratados em AOP num primeiro momento (a juventude, a terceira idade e a questão da mulher), e estes mesmos tópicos sendo abordados num contexto mais atual. Para separar estes pontos, foi colocado um “corte abrupto” – ou seja, quando um destes temas acaba e está prestes a entrar o outro, utilizou-se do artifício do corte abrupto.

Depois da produção da escaleta, entrou-se em contato com as principais fontes do documentário, que seriam os especialistas. Por questão de falta de disponibilidade, duas delas tiveram de sofrer alterações: a professora Claudia

Pacheco, que iria falar sobre a questão da mulher, não pôde participar, enquanto que a professora Claudia Quadros foi substituída pela professora Regiane Ribeiro por incompatibilidade de horários.

Num segundo momento, mapeou-se os principais pontos de inserção em Curitiba que pudessem ser coletadas opiniões, tanto de pessoas com cerca de 20 anos de idade, quanto de indivíduos com mais de 65 anos de idade. Assim, chegou-se à conclusão de que os principais pontos de encontro de jovens eram em universidades, bares e reuniões entre amigos onde pudessem confraternizar e ter um momento de lazer e entretenimento ao mesmo tempo. Já os idosos, em espaços públicos como cafés, lugares com jogos de mesa e dentro de suas próprias casas, onde poderiam praticar algum tipo de hobby e, ao mesmo tempo, socializar.

Um adendo importante é que a escolha por jovens com essa faixa etária específica tinha como principal motivação o fato de que, com esta idade, os jovens já teriam uma certa vivência com relação às questões políticas e uma maior consciência da própria juventude como um todo, enquanto que os indivíduos da terceira idade com mais de 65 anos teriam mais consciência do país em que viviam no ano de filmagem do documentário do Arnaldo Jabor (à época, estariam com, no mínimo, 15 anos de idade).

A partir deste cenário, montou-se um esquema de perguntas, tanto para as entrevistas de inserção quanto para as entrevistas de recepção do documentário *A opinião pública*. Veja no quadro a seguir.

QUADRO 2 – QUESTIONÁRIO DE INSERÇÃO

	Questionário de inserção
Jovens	Como é ser jovem no Brasil atualmente? O que você acha da atual situação do país? O que você espera para o futuro?
Terceira idade	Como era ser jovem no país a cinquenta anos atrás? No presente, o que você imagina que tenha mudado para o jovem brasileiro? O que você espera para o futuro?

Fonte: O autor (2017).

Quanto às perguntas de recepção, ou seja, de jovens que assistiram o documentário em sua íntegra e, a partir dele, compuseram opiniões com relação ao que era ser jovem naquele período e quais são as principais semelhanças e diferenças da juventude daquela época e da juventude atual.

Com os especialistas, inicialmente, foi marcada uma conversa inicial para que pudesse ser explicado o intuito do documentário e como eles poderia contribuir na construção dele, através de perguntas pré-formatadas que seriam enviadas para cada um deles antes da entrevista e, dessa maneira, facilitaria a formulação de uma resposta.

O uso de duas câmeras, como propõe a escaleta original, não foi possível em todas as filmagens por uma questão técnica de não disponibilizarmos de pessoas o suficiente para manusear os dois equipamentos. Dessa forma, apenas uma câmera foi utilizada.

5.2.2 Produção

Durante a produção do documentário, buscou-se filmar imagens que pudessem remeter a uma classe média urbana. O ponto de encontro definido para tal foi o calçadão da Rua XV de Novembro, no centro de Curitiba, onde era possível ter maior contato com a miscelânea de pessoas que compunham a classe média urbana da capital, especialmente por conta da entrevista que havia sido feita anteriormente com o pesquisador e cientista político Emerson Urizzi Cervi, que havia explicitado essa questão.

Portanto, durante as duas primeiras semanas de captação de imagens, tanto o produtor quanto o assistente de câmera se propuseram a filmar os transeuntes dessa região, assim como o movimento, o tráfego de veículos e os acontecimentos que eram mais relevantes durante o período de filmagem.

Durante a produção das entrevistas de inserção com indivíduos com mais de 65 anos de idade, encontramos no Café Avenida, localizado na Rua Luiz Xavier 68, logo no início da Rua XV de Novembro, próximo à Praça Osório, uma grande

quantidade de indivíduos que poderiam servir de *corpus* para a pesquisa qualitativa do documentário.

Diante disso, conversou-se com a gerência do café para pedir permissão para as filmagens e, diante do sinal positivo, houve uma abordagem dos senhores que frequentavam o café. No total, inicialmente, foram entrevistados cinco indivíduos com mais de 60 anos de idade, sendo que a maioria deles trouxe uma miríade de respostas com relação às perguntas. Mais adiante, por uma questão metodológica e de vivência dos entrevistados no período em que foi gravado o documentário do Arnaldo Jabor, como foi dito anteriormente, foram selecionados para a edição final do OVN apenas os indivíduos com mais de 65 anos de idade. No quadro abaixo, listou-se os principais tópicos de respostas de cada um deles por ordem decrescente de idade.

QUADRO 3 – RESPOSTAS DA INSERÇÃO COM A TERCEIRA IDADE

	Tópicos das respostas
Laureano dos Santos, 84 anos	Corrupção, Polícia Federal, Agricultura, Multinacionais, Povo, Política, Jornalismo, Jânio Quadros, Getúlio Vargas, Collor, Congresso Nacional, Michel Temer, Lucas do Rio Verde (MT), Limpeza Populacional, Moralidade, Religião
Ivo Clóvis Cunha, 73 anos	Trabalho, Oportunidades, Desenvolvimento, Educação, Tecnologia, Competição, Mercado de Trabalho, Família, Benefícios do Governo, Participação da Sociedade, Professores
Maria Inês Wegner, 68 anos	Inocência, Tabus, Tecnologia, Praticidade, Vida Social, Respeito, Costumes, Exceção de Informação, Mulher, Casamento, Violência de Gênero, Trabalho, Estudos, Liberdade
s.n., 63 anos	Desenvolvimento, Movimento

	Revolucionário, Cuba, Ditadura, Castello Branco, Militares, Golpe, Infraestrutura, Constituição Cidadã, Congresso, Democracia, Instituições, Esquerda, Comunismo, Intelectualismo, Escola sem Partido, Jornalismo, Amazônia
Omar Fatuch, 60 anos	Amazônia, Educação, Corrupção, Senado, Governo Federal

Fonte: O autor (2017).

É necessário pontuar que, dentre estas entrevistas, apenas um indivíduo não desejou que seu nome fosse divulgado e um outro preferiu que nenhuma das respostas fosse colocada no *corpus* da pesquisa. Em análise, os principais tópicos que se pôde identificar em todas as entrevistas com relação ao passado foi a questão do desenvolvimento, infraestrutura e oportunidades no mercado de trabalho. Quanto ao presente, os principais temas foram Amazônia, educação e corrupção. Sobre o futuro, os entrevistados responderam com temas sobre esperança e educação, principalmente.

Uma questão que é de extrema importância na pesquisa é que, nas entrevistas, o tópico da tecnologia, especialmente quando os indivíduos de mais de 60 anos de idade foram perguntados sobre o futuro da juventude, era visto de maneira pejorativa, como se a insurgência de um novo modo de comunicação, embora trouxesse benefícios como “facilidade” e “praticidade”, também era relacionado a uma espécie de alienação da juventude.

Outro ponto que é preciso pontuar é o fato de que há uma diferença muito grande entre as respostas dos entrevistados do gênero masculino e do gênero feminino: enquanto os primeiros responderam questões principalmente relacionadas à política e à vida em sociedade, a senhora entrevistada opinou mais sobre questões de comportamento, vida social, respeito e costumes.

Já na pesquisa de inserção do público jovem, os temas foram bastante divergentes, conforme demonstra o quadro a seguir:

QUADRO 4 – RESPOSTAS DA INSERÇÃO COM JOVENS

	Tópicos das respostas
Daniel Tozzi, 20	Crise Institucional, Crise Política, Crise Econômica, Crise Moral, Universidade, Produção de Conhecimento, Mercado de Trabalho, Capitalismo, Apatia, Antropofagia Artística, Brasilidade, Cultura
Vitor Machado, 20	Acomodação, Geração, Educação, Engajamento, Juventude, Movimentos Estudantis, Crise Identitária, Ideologia, Vira-latismo
Celso Landolfi, 24	Golpe, Retrocesso, Censura, Instabilidade, Desemprego, Impeachment
Lucas Berbek, 25	Arte, Estética, Beleza, Transgressão, Arte Urbana
Débora Sögur-Hous, 26	Ciclos Políticos, Redes Sociais Online, Lula, Dilma, PT, Democracia Participativa, Lavagem de Dinheiro, <i>Queermuseum</i>
Neto Barbosa, 26	Conservadorismo, Arte, Transgressão, Cultura Popular, Engajamento na Arte

Fonte: O autor (2017).

No *corpus* de pesquisa dos jovens durante as entrevistas de inserção, notou-se que o campo de debate mudou de uma esfera mais desenvolvimentista, como no caso das entrevistas com os indivíduos com mais de 60 anos de idade. Neste caso em específico, os principais temas tratados foram a questão da arte, da cultura, assim como do engajamento e das redes sociais online.

Além disso, percebeu-se que muito do que os jovens opinavam era fruto de debates que estavam recorrentes na mídia no momento, fosse no campo político, ou no campo cultural. Nesta questão da acomodação vs. engajamento político, nota-se também uma maior representatividade da mulher enquanto protagonista do debate política, o que não se observou nas entrevistas anteriores.

Já nas entrevistas de recepção, reuniu-se um grupo de jovens (no total, foram seis jovens) para que pudessem assistir o filme na íntegra. No entanto, apenas dois jovens concluíram este processo de exibição do AOP. Para fins de

análise, portanto, foram entrevistados apenas esses dois jovens a partir das conclusões que eles, porventura, retiraram do longa-metragem. Veja o quadro a seguir.

QUADRO 5 – RESPOSTA DA RECEPÇÃO COM JOVENS

	Tópicos das respostas
Nickolas Hoffmann, 25	Diferenças: Mulheres mais empoderadas. Condições de trabalho diferentes. Mudança geracional da juventude. Igualdades: Discussões atuais. Preocupação com o governo e com o mercado de trabalho. Como o governo atua com a sociedade. Discussão de relacionamentos.
Rafael Budni, 30	Diferenças: Meio da interação entre jovens. Redes sociais. Reforma trabalhista. Religiosidade agora nos meios de comunicação, como a TV (programas de televisão e emissoras totalmente voltadas a isso). Curandeiras vs. pastores de igrejas neopentecostais. Igualdades: Anseios e preocupações dos jovens. Mesmos assuntos tratados pela juventude. Engajamento político vs. trivialidade. Mercado de trabalho exigente. Problemas de países subdesenvolvidos. Religiosidade. Misticismo.

Fonte: O autor (2017).

Nestas entrevistas, foi possível perceber que existem muito mais igualdades do que diferenças com relação ao filme, que retratava uma realidade dos anos 1960, e o atual cenário da classe média brasileira. Dentre as principais igualdades, foram encontradas a questão dos anseios da juventude e a questão do mercado de trabalho - neste ponto, em específico, há uma contradição, visto que, de acordo com os jovens entrevistados, ao mesmo tempo que isso melhorou, também se percebeu uma certa preocupação quanto ao futuro.

Outro ponto que é necessário enfatizar é a questão dos meios que, de acordo com os entrevistados, foi uma das diferenças notadas: embora os assuntos abordados no filme fossem os mesmos (seja quanto à religião e misticismo ou à juventude), os meios que permeiam esses debates mudaram. Na questão da juventude, principalmente por conta de novas plataformas digitais, como as redes sociais online (Facebook, Instagram, etc.) e os meios de comunicação instantânea (WhatsApp, Facebook Messenger, etc.).

No caso do empoderamento feminino, como foi citado em uma das entrevistas, nota-se que esse tema hoje em dia está mais em pauta e em debate do que necessariamente naquele período de AOP. Como veremos a seguir, todos esse pontos foram de extrema importância para a pós-produção do documentário OVN.

5.2.3 Pós-produção

Após a captação das entrevistas, houve um processo de decupagem das mesmas de forma com que se pudesse materializar um processo de montagem do produto. No caso das entrevistas com os especialistas que, de certa forma, norteiam e estruturam o documentário OVN, foram selecionadas as principais falas que, de certa forma, se concatenam entre si e formam uma narrativa.

Conforme vê-se no quadro da escaleta final (v. APÊNDICE E), houveram muitas mudanças com relação ao que havia sido proposto inicialmente. A princípio, manteve-se a separação por blocos: num primeiro momento, falando de jovens no AOP; num segundo, falando sobre jovens na contemporaneidade; num terceiro momento, falando sobre a terceira idade e o mundo adulto em AOP; num quarto, sobre a terceira idade na contemporaneidade e, por fim, fazendo um paralelo com a ideia exposta no início do documentário sobre a classe média nos anos 60 e a classe média atual.

Uma modificação estrutural em especial concerne à parte da juventude. Como as mudanças climáticas em Curitiba são extremamente instáveis, as cenas que seriam filmadas em campo, especialmente nas ruas, foram realizadas em um

espaço fechado: um apartamento com jovens reunidos assistindo o documentário do Arnaldo Jabor.

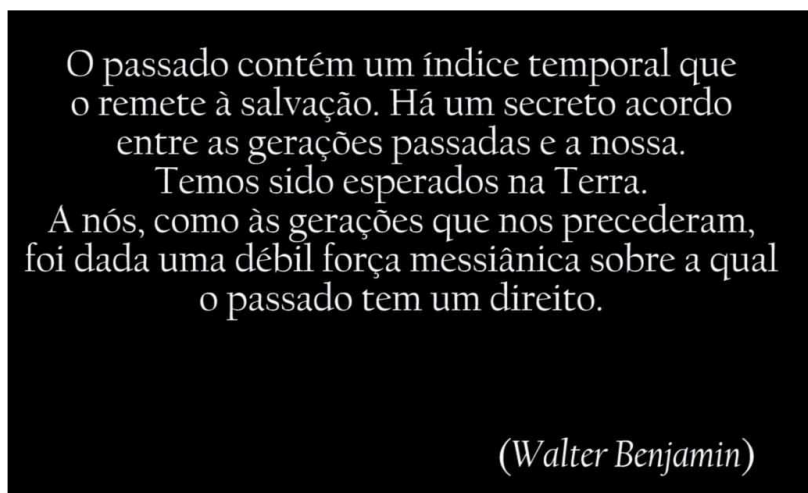
Em seguida, além de terem sido adicionadas cenas do AOP que condiziam com o que os personagens falavam na atualidade, também é necessário pontuar uma análise de recepção do contato de jovens com um material histórico: enquanto que quatro dos seis jovens acabaram se dispersando, e até mesmo cochilando, apenas dois deles assistiram o documentário na íntegra.

A seleção de entrevistas do documentário, tanto na parte dos jovens quanto na da terceira idade, se deu, principalmente, por relevância e ligação entre os temas tratados em cada um deles. Os últimos minutos do documentário trouxeram imagens de arquivo, tanto do AOP, e, finalmente, da atualidade, criando-se um contraste. Cenas da classe média se mobilizando em torno de temas como a preservação da família e imagens de “Mulheres católicas na Marcha pela Família com Deus Pela Liberdade” e de mulheres segurando uma placa em que se lê: “O Brasil não será uma nova Cuba”, disponíveis em matérias jornalísticas especificamente nos 50 anos do golpe da ditadura, em 2014, vs. imagens de manifestações pró-Intervenção Militar no Rio de Janeiro em Copacabana, em novembro de 2017, de manifestantes queimando um boneco de uma bruxa na vinda da teórica de gênero estadunidense Judith Butler, em novembro deste ano, e de manifestações de ódio político, especialmente em passeatas no Rio de Janeiro em abril de 2015.

Quanto à trilha sonora, foi escolhida principalmente uma trilha do próprio documentário *A opinião pública* de maneira a resgatar o clima daquele período. Sobre a sonorização, valorizou-se bastante a questão do ambiente externo, o ruído de carros e de pessoas conversando ao andar na rua, o que é representativo de uma classe média urbana. Apenas no final de *O velho e o novo*, principalmente no contraste entre as duas classes médias (a do passado e a do presente), utilizou-se a parte III da opereta “Nabucco Part III - Scene II - Coro e profecia: "Va pensiero, sull' ali dorate", do compositor Giuseppe Verdi, que cria justamente uma percepção de crescimento, tanto sonoro quanto visual, dos acontecimentos de um passado que desembocam num futuro, que é a representação de uma parcela da opinião publicada da classe média brasileira.

Por fim, da mesma forma que o documentário de Arnaldo Jabor finaliza com uma citação do poeta Carlos Drummond de Andrade que traz uma reflexão sobre a questão do medo da classe média brasileira, foi colocada uma frase do escritor Walter Benjamin, conforme mostra a figura abaixo.

FIGURA 21 - QUADRO FINAL DO DOCUMENTÁRIO OVN



Fonte: Reprodução/ O Autor (2017).

Assim, a reflexão proposta por este documentário, *O velho e o novo*, não se refere mais a uma questão de um medo irracional da classe média, embora este ainda seja presente, mas, sim, um fruto de uma ponderação que nasceu, principalmente, da pesquisa deste documento monográfico: a discrepância das opiniões entre os jovens os indivíduos de terceira idade da classe média é uma constante, tanto em *A opinião pública* quanto no documentário aqui produzido.

Para concatenar a essa ideia, escolheu-se a música “Como nossos pais”, do álbum *Alucinação*, de 1976, do cantor Belchior para acompanhar o fim do curta-metragem até os créditos, e que, de certa maneira, representa essa contradição exposta por Walter Benjamin em seu excerto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa realizada neste documento monográfico, assim como a produção do documentário como objeto resultante dela traz à tona vários questionamentos, dentre os quais alguns abordamos nesta monografia, e outros consideraremos como uma possível análise no futuro.

O primeiro deles diz respeito à história do cinema brasileiro, que desembocou num Cinema Novo em que, um de seus frutos, foi o longa-metragem analisado aqui: *A opinião pública*. Um ponto importante é como a recepção de um público de classe média, que formava, inclusive, os próprios cineastas do movimento de meados dos anos 1960, não era tão significativa quanto se esperava, especialmente por conta de uma certa recusa do público de cinema, que preferia assistir as chanchadas à ver um filme do Cinema Novo. Isso contrapõe a própria ideia de cinema como um artifício de identificação com as massas, como já propôs Walter Benjamin em “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”.

Por um outro lado, no entanto, é notável como essa escola de cinema se sustenta pelo seu engajamento em pontuar questões sociais, como, no caso de *A opinião pública*, uma classe média pouco ou nada interessada em participar de um debate público racional que beneficiaria não só aos demais estratos da sociedade, mas a ela mesma. Em contrapartida, é de suma importância enfatizar que a classe média, como citaram os autores aqui trabalhados e que foram entrevistados para o documentário, é uma classe difusa: ao mesmo tempo que é composta por indivíduos com uma forte identidade relacionada a religiões, como o neopentecostalismo, e, dessa forma, são mais conservadores, também é possível notar que existe uma parcela, em geral formada por intelectuais, que se coloca como contraponto, com uma vertente muito mais progressista.

Esse cenário, como já havia proposto Arnaldo Jabor em *A opinião pública*, ainda persiste. No entanto, ele é potencializado por um fator essencial que, nessa equação, amplifica exponencialmente as divergências de opiniões e distancia os indivíduos de uma mesma classe social: a convergência digital. Se no documentário de Arnaldo Jabor as mídias eram influenciadas principalmente pelos meios de comunicação de massa, como o rádio e a televisão, hoje em dia esses dispositivos

se convergem e intensificam o debate. Neste sentido, cabe o questionamento de Dominique Wolton em “Internet, e depois?” sobre o fenômeno da ascensão dos meios digitais

O ideal de solidariedade, o ideal de sociedades que respeitem mais as diferenças, poderá por fim resistir à terrível racionalidade das indústrias de informação e à terrível irracionalidade da história? Os utópicos das redes interativas, alternativas e democráticas conseguirão ter sucesso onde os sonhos das gerações precedentes fracassaram? Ou, por outro lado a racionalidade da tecnologia e da economia se imporá finalmente como sempre o fez na história da conquista da natureza e da matéria? A questão está aberta, e seria uma presunção respondê-la, pois estes sistemas geradores de informações, de cultura e de comunicação estão no âmago de todas as utopias e de todos os desejos de mudança e de emancipação (WOLTON, 2012 p. 90)

A questão proposta por Wolton é a mesma que se coloca neste produto documentário. Embora, de certa forma, tenha se representado nele uma parcela negativa dessa influência digital, que potencializa discursos de ódio que ferem os direitos humanos, é necessário uma melhor análise futura de como essa influência se propõe como negativa ou positiva - quiçá daqui a outros cinquenta anos.

Outra questão que Jean-Claude Bernardet coloca que é muito importante é a realização de um cineasta de classe média na produção de um documentário sobre a classe média. No fundo, é um espelho de si mesmo que o realizador critica, mas, ao mesmo, faz parte. Da mesma forma, se faz necessário problematizar esta questão no documentário *O velho e novo* - até que ponto a realização de um produtor de classe média que se coloca trazendo uma ponderação sobre o próprio meio ao qual pertence é precisa?

Sob um aspecto de possíveis análises do documentário *A opinião pública* que este documentário não contemplou ou, se contemplou, de maneira pouco abrangente: (1) a questão da mulher de classe média na sociedade atualmente, especialmente da mulher mais jovem; (2) o trabalho, as opiniões de colaboradores de uma empresa, tanto dos empregadores quanto dos empregados na contemporaneidade e (3) a problemática da religião e do misticismo que afligia a classe média mais baixa a 50 anos atrás e, ainda hoje, é notável que, ainda hoje é possível analisar, conforme mostrou uma das entrevistas de recepção.

Desta maneira, este produto monográfico esforçou-se em preencher de maneira científica algumas das várias lacunas da opinião publicada de um estrato médio da sociedade brasileira que ainda existem e se identificam (ou não) com cinquenta anos atrás.

REFERÊNCIAS

- ADES, Eduardo. KAUFMAN, Mariana. (org.) **Arnaldo Jabor: 40 anos de opinião pública**; Rio de Janeiro : Imagem-Tempo Produções/ACCBB-SP, 2007.
- ANDRADE, Teobaldo. **Psicosociologia das Relações Públicas**. São Paulo: Edições Loyola, 2005.
- BAUER, Martin W. GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**; tradução de Pedrinho A. Guareschi. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2002.
- BARICHELLO, Eugenia Mariano da Rocha. **Campo midiático, opinião pública e legitimação**. INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. UFSM, 2003.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**; apresentação, tradução e notas Francisco de Ambrosis Pinheiro Machado. Porto Alegre, RS : Zouk, 2012.
- BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966** / São Paulo : Companhia das Letras, 2007.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo/ Jean-Claude Bernardet**; revisão José W. S. Moraes – São Paulo : Editora Brasiliense, 2003.
- CERVI, Emerson Urizzi. **Entrevista concedida a Valsui Cláudio Martins Júnior**. Curitiba, 29 set. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no apêndice “B” desta monografia]
- DA-RIN, Silvio. **Espelho partido**. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2004.
- DE MIRANDA, Luís Felipe. RAMOS, Fernão. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro** - São Paulo : Editora Senac, 2000.
- DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus** ; tradução de Julia da Rosa Simões. - 1ª edição - São Paulo : Companhia das Letras, 2016.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Uma situação colonial?** / Paulo Emílio Sales Gomes ; organização e posfácio Carlos Augusto Calil ; prefácio Ismail Xavier. — 1ª - ed. — São Paulo : Companhia das Letras, 2016.
- LABAKI, Amir. **Introdução ao documentário brasileiro/ Amir Labaki** – São Paulo: Francis, 2006.

Matéria “**Golpe de 64: 'Marcha da Família com Deus pela Liberdade' completa 50 anos; saiba quem a financiou e dirigiu**”. Opera Mundi, 2014.

Disponível em

<<http://operamundi.uol.com.br/conteudo/reportagens/34445/golpe+de+64+marcha+da+familia+com+deus+pela+liberdade+completa+50+anos+saiba+quem+a+financiou+e+dirigiu.shtml>>. Acesso em 18 nov. 2017.

Matéria “**Muito além da caserna**”. IG Notícias, 2014. Disponível em

<<http://odia.ig.com.br/noticia/brasil/2014-03-19/muito-alem-da-caserna.html>>.

Acesso em 18 nov. 2017.

Matéria “**O que é ‘pós-verdade’, a palavra do ano segundo a Universidade de Oxford**”. Nexo Jornal, 2016. Disponível em

<<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2016/11/16/O-que-%C3%A9-%E2%80%98p%C3%B3s-verdade%E2%80%99-a-palavra-do-ano-segundo-a-Universidade-de-Oxford>> Acesso em: 07 nov. 2017.

MERTEN, Luiz Carlos. **Anselmo Duarte - o homem da Palma de Ouro** - São Paulo - Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

MOMBELLI, Neli Fabiane. TOMAIM, Cássio dos Santos. **Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos**. Lumina: Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Juiz de Fora/UFJF, Juiz de Fora, v. 8, n. 2, p. 1-17, 2014.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**/Bill Nichols; tradução Mônica Saddy Martins. – Campinas, SP : Papirus, 2005.

NODARI, Sandra. **Ônibus 174: a relação entre imagem e voz no telejornalismo e no documentário**. Curitiba: UTP, 2006. 143 f. Dissertação (Mestrado em Processos comunicacionais) - UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ, Curitiba, 2006.

NÓVOA, Jorge. BARROS, José d’Assunção. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema** - 3.ed. - Rio de Janeiro : Apicuri, 2012.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada** ; prefácio Ismail Xavier - São Paulo : Estação Liberdade, 2003.

PLAZA PINTO, Pedro. **Entrevista concedida a Valsui Cláudio Martins Júnior**. Curitiba, 3 out. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no apêndice “A” desta monografia]

RIBEIRO, Regiane. **Entrevista concedida a Valsui Cláudio Martins Júnior**. Curitiba, 8 nov. 2017. [A entrevista encontra-se transcrita no apêndice “C” desta monografia]

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro** - São Paulo - Civilização Brasileira, 1963

ROCHA, Glauber. **Revolução do cinema novo**. Rio de Janeiro, RJ : Alhambra/Embrafilme, 1981.

SAES, Décio. **Classe média e sistema político no Brasil**; tradução de Mallu Gitahy – São Paulo : T. A. Queiroz, 1984.

SALEM, Helena. **90 anos de cinema - Uma Aventura Brasileira** - São Paulo : Novas Fronteiras, 1988

SILVA PINTO, Cíntia Xavier da. **O documentário como produção jornalística: nos limites da pesquisa experimental em trabalhos de conclusão de curso**. São Leopoldo: Unisinos, 2011. 354 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2011.

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo** / Alex Viany; organização: José Carlos Avellar – Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

Vídeo “**Dois atos para Judith Butler - São Paulo**”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=7an_hFXI01o>. Acesso em 18 nov. 2017.

Vídeo “**Manifestações da direita e o ódio político no Brasil**”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=sAxvaKDM3A4&t=70s>>. Acesso em 18 nov. 2017.

Vídeo “**Manifestação Pró Intervenção Militar no Rio de Janeiro em Copacabana**”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=A2zF6XcW31M&t=41s>>. Acesso em 18 nov. 2017.

WOLTON, Dominique. **Internet, e depois? Um teoria crítica das novas mídias**. Trad. Isabel Crossetti. Porto Alegre: Sulina. 3. ed. 2012.

APÊNDICE A - ENTREVISTA COM PEDRO PLAZA PINTO

Pq.: De que maneira a classe média urbana é representada durante o período Cinema Novo?

En.: Em termos gerais, o Cinema Novo brasileiro trata a classe média de acordo com a sua distinção que nós podemos fazer por meio de fases. A grosso modo, nós podemos identificar uma fase, digamos assim, pré-histórica ou proto Cinema Novo, que não figura a própria insurgência do movimento, mas é fundamental para o próprio movimento. Se for pensar, por exemplo, os filmes do Nelson Pereira dos Santos, em que a classe popular, a classe trabalhadora, o campesinato urbano, ele é tratado de modo prioritário, ainda assim, irá aparecer lá um momento, por exemplo, de Rio Zona Norte, a classe média urbana é representada pelos seus intelectuais, mais especificamente os amigos que, no caso, eram o Espírito da Luz que era um personagem, protagonizado pelo Grande Otello. Então, num primeiro momento, que é anterior ao Cinema Novo, já existe a questão da luta de classes, da diferença de classes, mas no primeiro Cinema Novo, propriamente, num primeiro Cinema Novo, o grosso da produção se concentra em analisar, em pensar a classe popular, classe trabalhadora, principalmente o campesinato brasileiro, que não era tratado, que não era conhecido, enfim, que não participava das telas do cinema como o caso do operariado urbano já tinha sido tratado nos próprios filmes paulistanos do período da greve de 1917, por exemplo.

Então, o que é a classe média no Cinema Novo? Ela é, num primeiro momento, um nó importantíssimo, mas relativamente ausente, num segundo momento, ela vem e assume um protagonismo das questões do Cinema Novo através da própria reflexividade dos filmes - eu faço aqui menção, por exemplo, ao O Desafio, do Paulo César Sarraceni, que é o drama, a crise de um jornalista, assim como Terra em Transe, a crise de um jornalista, de um poeta, de um assessor político, ou em Um Bravo Guerreiro, de Gustavo Dahl, que é um assessor político, uma pessoa excluída nos meios políticos, nos conchavos, e também na crise. Então, no Cinema Novo a classe média, ela toma de fato as telas, a partir do seu segundo momento, no qual ele já tinha que tratar, por assim dizer, as contas consigo próprio, com suas próprias frustrações, com suas questões. A classe média vem a tona nos filmes de ficção praticamente nos atos de gesto de autorreflexividade no Cinema Novo. Das três fases, na terceira a gente pode prolongar aí depois do AI-5, período de

finalzinho dos anos 60 e início dos anos 70, que aí, o nível de expansividade, das questões, dos tipos tratados no Cinema Novo, já não permite a gente dizer que a classe média é mais ou menos tratada do que a classe popular, ou a classe trabalhadora, o Nordeste, as pessoas moradoras do Nordeste.

A grosso modo, o Cinema Novo começa a tratar mesmo de classe média, apesar de ser um fator importante desde a sua emergência, com o *A Opinião Pública*, com *O Desafio*, com o *Terra em Transe*, com *O Bravo Guerreiro*, do Gustavo Dahl, e é uma classe média que vai povoar o Cinema Novo, principalmente se a gente pensar também em *Garota de Ipanema*, do Leon Hirszman, por exemplo, o ciclo urbano da zona sul de David Neves, filmes importantes do final dos anos 70, você vai ver que a classe média, ela é questionada, mais do ponto de vista da ficção do que do documentário. No documentário do Cinema Novo, no geral ele se deteve sobre figuras distantes, sobre essa questão do outro, dessa alteridade de classes, alteridade local, alteridade, vamos dizer, geográfica, do *ethos* da vida urbana em relação à vida rural. Daí a importância da *Caravana Farkas*, que sustenta, por assim dizer, esse caminho em direção aos sertões do Brasil, aos seus rincões, ao Nordeste profundo, enfim, às diferentes zonas do Nordeste, suas figuras e seus tipos humanos. Em relação à classe média, realmente, a quantidade de problemas que são colocados diretamente à classe média é reduzida, no documentário, principalmente.

Pq.: Há um narrador no filme que explicita de maneira (bastante) irônica o papel da classe média na formação do povo brasileiro. Como esse narrador se coloca também como um "personagem" neste espelho criado por Jabor?

En.: Essa voz over, ou voz off, conforme a terminologia, essa voz over é uma voz que a gente conhece no documentário clássico, é uma voz que instila o saber que ela possui, um saber sociológico, um saber da ciência política, um saber oriundo e, especificamente em *A Opinião Pública*, vamos dizer, menciona, faz a referência ao estudo de *The White Collar*, dos colarinhos brancos, que é um estudo sobre a classe média americana, um livro que estava em voga no período. Então, esse interesse pela classe média no filme, ele aparece já na voz de um narrador que pauta o

problema. Acontece que esse narrador é um narrador dentre outros do filme, porque o filme possui, na sua forma de contar, através da exposição da câmera, das articulações das cenas, da voz dos personagens, da montagem do próprio filme, enfim, dos vários elementos, do cenário, é um filme que, especificamente, quando fala da classe média, da questão da arquitetura urbana do Rio de Janeiro, a presença do corpo nessa arquitetura já diz muito também sobre a classe média. Acontece que essa voz, essa voz do saber, que é típica do documentário clássico, nesse filme, especificamente, ela tá colocada em xeque. Em que medida? Em duas medidas, principalmente: a primeira delas é, se essa voz que, em *Viramundo*, por exemplo, de Geraldo Sarno, em *Maioria Absoluta*, do Leon Hirszman, em *Subterrâneos do Futebol*, do Capovilla, é uma voz que renuncia, que sabe, que determina tipos, que tem proeminência sobre todo o resto, sobre todas as outras instâncias, que traz um saber, que em *Maioria Absoluta*, talvez seja um filme em que planta um elemento de ambiguidade pela voz dos entrevistados, no caso dessa voz em *Opinião Pública*, ela é uma voz que tem um conteúdo de ambiguidade. Primeiro pelo fato de que desde o início é um filme que coloca, de saída mesmo, o problema do seu próprio método de exposição. Em colocando o próprio método, a voz está colocada diante de uma questão: um filme que expõe o modo como o faz, que realiza as suas enquetes, suas perguntas pelas ruas, nos edifícios, nos apartamentos, na praia, nas ruas principalmente na zona sul do Rio de Janeiro. Então, se é um filme que, de saída, está colocando um problema de método, como diz o grande crítico Jean Claude Bernardet, de saída a gente tá com um problema de colocar um espelho diante do método, ou seja, um espelho que não deixa o método ser transparente, como foi no caso desses outros filmes que eu mencionei. A frase seria mais ou menos essa: “o espelho perturba o método”, e, assim, a própria voz já é colocada em xeque em primeira medida que eu mencionei. A segunda medida seria o fato de que essa voz pela sua característica sonora mesmo, por ser uma voz que o próprio Arnaldo Jabor classificou como uma “voz de catedral profunda”, uma voz de locutor de rádio no período em que o próprio rádio já está mudando, que essa voz parece um pouco deslocada, seu saber, o seu distanciamento, não condiz com muitas cenas do filme que existe ali, dentro das cenas, os personagens, os corpos, criando uma situação de certo distanciamento. Pelo aspecto de sua própria

característica sonora e pelo aspecto da sua própria reflexividade, a narração no filme e a narração nessa voz já não são uma narração que nós nos fiamos inteiramente. É um pouco aquele narrador do qual você desconfia, um narrador suspeito, como diz a literatura na teoria da metodologia. Um narrador, do qual nós não nos fiamos totalmente, nós podemos nos fiar em partes, talvez no início, mas assim que ele expõe o método, ele expõe o problema, se eu estou aqui fazendo uma entrevista, o que significa fazer uma entrevista? Enfim, essa voz eu acho que ela traz uma principal veia, uma principal matriz de ambiguidade das relações informativas que o filme estabelece com o seu objeto, de definição, a partir de uma matriz sociológica. Essa voz, ela é expressão do interesse pela classe média no período, em contraponto ao interesse pela classe popular, ou pelo trabalhador do campo, do camponês no Nordeste, nesse período que nós sabemos que apareceu, ali, a primeira linha do método do Paulo Freire de educação popular a partir das palavras geradoras que estão sendo formalizadas justamente nesse período no Nordeste e o famoso estudo da geografia da fome, do José de Castro. O famoso estudo da Geografia da Fome, junto com A Pedagogia do Oprimido do Paulo Freire, sinaliza um pouco para nós o porquê do interesse desses realizadores, não por uma classe média urbana, mas muito mais por um elemento rural, na formação da nacionalidade, da nossa nação, da organização social brasileira. Então, o interesse pela classe média vem a partir de um autor estrangeiro e não de um marco local que é um pouco a sinalização do que foi de fato num sentido o trabalho de A Opinião Pública, de Arnaldo Jabor, é um pouco um desvio dos documentário do mesmo período do Cinema Novo.

Pq.: Existe no filme uma visão de uma juventude deslocada das pautas políticas do momento, especialmente após o golpe de 64. Como isso se dá?

En.: A construção de uma juventude pelo A Opinião Pública, como uma juventude alienada, uma juventude em que o próprio Jean Claude pôde chamar no seu estudo sobre A Opinião Pública, como uma juventude *kitsch*, uma juventude em que as suas opiniões trazem um elemento grotesco da relação dos corpos com a expressão racional, de discursos que vagueiam sem chegar a lugar nenhum, quer dizer, a

expressão da juventude no A Opinião Pública um pouco segue essa matriz de um grotesco, de uma juventude completamente alienada no sentido que se passava naquele período em termos políticos, sociais, uma juventude que ela é construída no filme a partir de palavras chavões, de expressões caricatas e até mesmo de reações caricatas, em vários momentos. Isso não é uma regra geral para todos os segmentos que falam sobre juventude e sobre a classe média, enfim sobre o viver da classe média, o viver da juventude daquele período. Há entrevistas em que certos problemas são adensados, mas as entrevistas, mesmo essas que aparecem adensados as questões sobre a juventude, elas são uma exceção ao todo que, principalmente no início do filme se constrói um panorama, vamos dizer, um pouco triste, um panorama que o Jabor identificou como de baixo astral, um panorama de escapismo, um panorama de exclusão do ser-sujeito social, do ser-sujeito vivente, falante para a câmera, que no caso é o registro, que é o documentário.

Pq.: Professor, ainda sobre essa questão, se nós pensarmos sobre o lugar de debate público que o Arnaldo Jabor registrou, foi justamente aquela parte da zona sul do Rio de Janeiro, e hoje em dia nós vemos isso muito deslocado, não é algo palpável. Como você vê a classe média atualmente, como formadora de uma opinião pública, como historiador?

En.: A questão principal que se coloca hoje é qual é a classe média, o que é a classe média no Brasil. Essa é uma questão que foi enfrentada nos últimos quinze anos, tendo em vista o incremento econômico de estratos sociais que define a classe média. E esse incremento, inclusive pelo trânsito ou não dessas faixas da população, de renda da população, de trabalho, o que significa uma classe popular se tornando a classe média, ou o que se define uma classe média que se acha de elite, uma classe alta, quer dizer, o próprio trânsito ou o próprio modo como a classe média se vê define um pouco como a gente vê a classe média hoje. Eu concordo, em parte, com a ideia de que a classe média é uma classe que está exprimida entre uma elite, que ganha muito, e uma população do trabalhador, assalariado. Acontece que a classe média é muito mais difusa. Veja, nos últimos anos, que houve da classe assalariada para a classe média, supostamente, de acordo

com certas compreensões da classe média. Então, que classe média é essa? De um indivíduo urbano, conectado a uma igreja pentecostal, que tem a sua própria comunidade, a sua rede, isso também é classe média. Mas também a classe média de intelectual urbano, universitário, conectado a um partido político de esquerda, sim, também é classe média. Então, a classe média hoje, ela está, vamos dizer assim, num cadinho de muitas misturas e ao mesmo tempo elas não se dão a fundo a ponto de elas se identificarem como uma classe. A classe média, na verdade, ela é um estrato social. Um estrato social médio.

APÊNDICE B - ENTREVISTA COM EMERSON URIZZI CERVI

Pq.: Qual o papel da classe média na formação da opinião pública nos anos 60?

En.: A classe média é entendida como aquele estrato intermediário de uma sociedade em que ela tem melhores condições de atuar, de se fazer representar do que a classe que está abaixo dela, e ela tem um volume maior de presença na sociedade do que a classe que está acima dela. A classe que está acima dela tem mais condições do que a classe média, porém tem menos volume.

Uma das maneiras de se representar o que uma sociedade pensa é via o pensamento da classe média. A forma tradicional de se discutir os conflitos sociais é pensar na diferença do que pensa a classe superior, a classe que está acima da média e o que pensa a classe que está abaixo da média. Uma forma alternativa à tradicional é pensar a partir da descrição da visão de mundo de quem está nesse estrato intermediário. Seria o estrato, do ponto de vista social, privilegiado para apreender as visões do mundo.

Pq.: No filme do Jabor, os jovens de classe média sempre tiveram um papel fundamental na construção da opinião pública - seja pela alienação ou pelo fato de eles serem o grande motor do consumo. Como você vê essa questão?

En.: Tenho uma observação a fazer quanto ao filme especificamente. O filme retrata um momento específico, ele é muito datado nos anos 60 e ele tem uma forma de construção que é uma forma muito linear. Ele começa com o jovem, jovens de diferentes classe sociais, jovens com diferentes visões de mundo, depois ele passa para os adultos. É uma forma muito linear de contar uma história, de narrar determinado fato. Além disso, de ser datado e de ser linear, ele é muito focado nas relações de consumo. Nós podemos dizer que isso tudo faz parte do que nós podemos chamar de espaço público ou integra o debate público, mas isso não pode ser confundido com opinião pública. A opinião pública não está restrita sequer à classe média. A opinião pública é difusa, não conseguimos materializá-la.

Relações de consumo integram um tipo de comportamento do público, mas relações de consumo não podem ser confundidas com opinião pública. Além disso, o que a gente pode materializar de fato é o que se chama de opinião publicada e não opinião pública. Muitos daqueles jovens quando expressam suas opiniões estão expressando suas opiniões a partir do que eles lêem, do que eles consomem do que é publicado. Tem jornal, a televisão ainda era muito recente naquele período, mas era principalmente nos meios formais. Essa diferenciação o filme não faz e é uma lacuna. Ele retrata muito bem as diferenças de opiniões de informantes que pertencem a grupos sociais distintos, a faixas etárias distintas, mas ele não explica ou ele não diferencia que isso não é opinião pública - isto é, no máximo, uma representação parcial da opinião publicada.

Pq.: As opiniões do adulto e do indivíduo de terceira idade de classe média no filme do Jabor parece ser sempre baseada em ser um “cidadão de bem”, especialmente em tempos de regime militar. De onde vem essa mentalidade?

En.: Esses adultos dos anos 60 não cresceram com a ditadura. Eles passaram a viver com a ditadura depois que já estavam com as suas visões de mundo formadas. Ao contrário, aqueles jovens dos anos 60 que, quando se identificaram com integrantes da sociedades já estavam numa ditadura eles são mais críticos, eles querem mais liberdade, eles estão questionando - até, inclusive, um deles questiona o próprio pai. Não tem a ver com a conjuntura política, tem a ver com uma formação cultural de longo prazo. O que o filme nos mostra é que você tem uma visão de mundo de uma faixa etária mais jovem, de menos idade, diferente de uma visão de mundo de quem está com uma faixa etária mais velha, com mais idade. O homem bom daquele senhor é diferente do homem bom do jovem que tá falando ali na rua, naquela calçada. O que o filme mostra é que há uma diferença geracional de opiniões. Nós não sabemos se essa diferença é majoritária porque são poucos casos. O que o filme não mostra, e aí a gente pode chegar a uma conclusão equivocada a partir do filme é uma mudança por conta da mudança da idade porque ele [Arnaldo Jabor] não pegou a mesma pessoa jovem, a opinião da mesma pessoa jovem e depois adulta para identificar se mudou ou permaneceu a mesma. É um equívoco a gente olhar um adulto e dizer “olha, esse adulto era conservador, mas quando ele era jovem, ele não era conservador”. Nós não sabemos se aquele senhor do filme, quando tinha 18 anos, quando ele tinha 15 anos, se ele não pensa da mesma forma

ou se ele foi, de fato, se tornando mais conservador. As pesquisas que fazem esse tipo de acompanhamento mostram que há sim uma tendência do conservadorismo, porém nós não podemos extrair isso do filme porque nele, ele não fala com as mesmas pessoas, fala com pessoas diferentes de gerações diferentes e o que mostra é que elas têm visões de mundo distintas.

Pq.: O documentário mostra que a classe média do início do regime militar é sempre muito envolvida com a questão religiosa. Aparecem cenas da Marcha da Família com Deus pela Liberdade e, no próprio discurso político, isso era imbuído. Qual a explicação para isso?

En.: [A questão do misticismo] é um fator cultural de longo prazo, não é conjuntural. A Marcha da Família de 64, por exemplo, não é resultado não é resultado da conjuntura política. Ela é resultado da cultura política que dá muito mais valor à religião do que ao Estado. O que nos falta é uma cultura cívica no sentido de que o civismo está relacionado a uma formação republicana de Estado e não uma formação privada, ou religioso-privada de Estado. O que forma o brasileiro é o que ele tem lá na sua vida privada e na sua vida religiosa. Isso dificulta muito quando essa pessoa tem que sair para o espaço público para discutir questões, por exemplo, fazer debate público, debate de tema público, com uma visão mais republicana porque a pessoa não tem essa formação. Quando você tem em 64 a Marcha pela Família, a Marcha pela Família não é contra ou a favor o Estado daquele momento. O Estado simplesmente não importa. É a favor de valores ideológicos, privados e religiosos com um discurso contra o comunismo e etc e etc. Mas de novo: aquelas pessoas não cresceram na ditadura. Elas estavam ali defendendo a mudança para. Na verdade, ninguém sabia o que estava defendendo.

Pq.: Nos anos 60, o filme mostra que a opinião pública da classe média era muito pautada pelos meios de comunicação em massa, como o rádio e a televisão. Hoje em dia, nós vemos uma convergência muito grande nesse sentido, principalmente por conta das mídias digitais. Como aconteceu esse processo?

En.: Veja só, eu diria que [as mídias digitais] não influenciam tanto quanto a gente imagina na opinião pública. O que acontece, são duas coisas: primeiro, o que as redes sociais, as redes sociais online, nos permitem é uma maior capacidade vocalização. Nas redes sociais as pessoas podem falar mais, participar mais, se expressar mais, o que significa que elas estão se apresentando mais, para o bem e para o mal - mais para o mal que para o bem, porque as pessoas não são preparadas para isso. As pessoas vão entrar num espaço que é semi-público, mas não é um espaço privado onde elas vão lá e costumam falar todos os seu preconceitos e tudo mais, mas elas vão para um espaço semi-público em que ele faz a mesma coisa e não conseguem diferenciar. Isso é uma coisa que não pode ser confundida com opinião pública, nem espaço público. Redes sociais online não são equivalentes a espaço público. Há uma série de restrições ali. A segunda coisa é que quando as pessoas entram nas redes sociais online para buscar informação, não só para se expressar, mas para ver outras coisas que não as delas mesmas, quem fornece majoritariamente as informações não é nenhum canal, nenhum veículo, nenhum meio novo, típico, exclusivo das redes sociais online. São os velhos, os tradicionais canais que continuam produzindo conteúdo que agora está circulando nas redes sociais online. Então, os conteúdos que nós temos são os conteúdos dos meios de comunicação tradicionais, não são mais, não podem ser mais confundidos com os meios de referência tradicionais, eles perderam esse caráter, porque, como os meios de referência, eles são praticamente exclusivos, ele perdeu o caráter de exclusividade difusão de conteúdo, mas ele ainda é o principal fornecedor de conteúdo que não seja o conteúdo do próprio usuário, da própria experiência do usuário. Neste sentido, não houve grande mudança, porque quem produzia conteúdo antes continua produzindo e ele não mudou a visão de mundo dele.

Continuam sendo as mesmas opiniões, o mesmo ideal de mundo, a mesma segmentação, mas, adicionado a isso, a possibilidade que o usuário comum possa expressar sua visão de mundo. E aí o que nós vemos? Um crescimento, uma potencialização gigantesca dessas visões de mundo nada republicanas, muito privadas, muito voltadas para esse misticismo religioso.

Pq.: Nesse contexto, o fenômeno de pós-verdade hoje em dia é outro contraponto com relação à opinião pública dos anos 60. Você pode explicar um pouco como isso influencia na opinião pública da classe média hoje em dia?

En.: Vamos sempre separar as coisas. Primeiro, pós-verdade é um nome novo para uma coisa velha. Não tem nenhuma novidade nesse negócio. Contar uma coisa, segunda a definição de pós-verdade, é dar mais importância para as suas próprias crenças e valores pré-estabelecidos do que aos fatos. Bom, desde que o ser humano começou a viver de maneira gregária há uma tendência para você dar mais atenção aos seus próprios valores do que para os fatos, seus próprios valores suplantam os fatos. O que acontece agora é que isto está transplantado para um nível gigantesco de circulação que são as redes sociais online. Então, as nossas próprias crenças, valores, pré-concebidos estão mais aparente agora do que estavam antes. O que não significa que foram criados agora - já existiam, só que elas estavam lá escondidinhas, não tinham tanta visibilidade, estavam no máximo no espaço privado. Agora estão no espaço semi-público e expressando isso, o que é assustador. Se ele interfere, olha, as pesquisas têm mostrado que, quando você vai perguntar a opinião do público, fazendo pesquisa amostral e tal, independente se você vai estar ou não na rede, não tem nenhuma grande mudança no mundo offline das opiniões, da forma como as pessoas formam opinião, a não ser que elas estão dando mais atenção, estão consumindo mais os meios eletrônicos, as redes sociais, mas elas não confiam mais nas redes sociais - há uma diferença grande. Há uma diferença entre o tempo que você fica consumindo determinado meio e a confiança que você dá a esse meio. As pessoas continuam confiando mais nos meios tradicionais, embora elas estejam por mais tempo ligadas nos novos meios. Não houve nenhuma grande mudança para a opinião pública sobre temas públicos depois das redes sociais online. Quando você vai perguntar opinião no mundo offline, nesse nosso mundo de carne e osso, se você for olhar só para o mundo online, aí você vai ver uma coisa... grotesca! Se você for olhar para o mundo online durante campanhas eleitorais, aí então fica insuportável. Mas o próprio mundo online é diferente durante uma campanha eleitoral e fora de uma campanha eleitoral, porque as pessoas se comportam de uma maneira diferente, mas mesmo assim, nós não

podemos olhar só para o mundo online e dizer: “Olha, isso aqui é muito bélico, as pessoas estão em um conflito permanente e isso está sendo transportando para o mundo offline”. Não, não está necessariamente.

Pq.: De acordo com a pesquisa de Amaury de Souza e de Bolívar Lamounier, boa parte das pessoas entrevistadas de classe média é favorável em deixar nas mãos do governo atividades como aposentadoria, saúde e educação. Porém, ao mesmo tempo, a opinião pública dessa mesma classe média é favorável ao desenvolvimento de iniciativa privada e empreendedorismo. Como se dá essa contradição?

En.: Eu diria que não há só essa, são muitas contradições, mas não só da classe média, mas do brasileiro médio, porque quando nós falamos classe média, dá a impressão que nós conseguimos segmentar, aí a gente poderia botar toda a classe média dentro de uma sala de aula ensinar algumas coisas para ela e tá resolvido. Não, não é, é porque é um pensamento médio. Então, muitas vezes a gente fala: “O pensamento da classe média”, não significa que é um pensamento que está circunscrito a um segmento da sociedade. É um pensamento que vai a todas as faixas da sociedade. O que acontece no caso do pensamento médio brasileiro é que o brasileiro médio não confia no Estado de maneira geral. É por isso que nós não temos uma aprovação da pena de morte no Brasil pela opinião pública. A opinião pública no Brasil é contrária à pena de morte, mas por que ela é a favor da vida? Não, nós sabemos que ela não é a favor da vida, é porque ela não confia no Estado. Ela sabe que o Estado vai errar, e se errar com pena de morte, isso é um problema. Errar prendendo um cara que é inocente por dez anos, tá, uma hora resolve. Mas matar o cara? Ele não vai voltar. O pensamento médio do brasileiro médio é um pensamento muito desconfiado com relação ao Estado. Porém, o brasileiro médio não tem alternativa porque não há mercado no Brasil, não há iniciativa privada no Brasil dissociada do Estado. Então, do ponto de vista de valores, a gente tem uma desconfiança, mas do ponto de vista econômico, a gente tem uma dependência do Estado. Não há nenhum segmento, nenhuma iniciativa econômica brasileira que não tenha passado pelas mãos do Estado. Mais recentemente, na última década,

quando o Estado, o poder público, tinha muito dinheiro porque aumentamos arrecadação por conta do aumento do preço da soja, dos produtos primários e do minério de ferro e do aumento do petróleo, entrou mais dinheiro no Estado brasileiro. O que o Estado brasileiro fez? Distribuiu esse dinheiro financiando atividade econômica, mas não diretamente, não através de empresas estatais, e sim financiando empresas privadas via BNDES. Então, é uma política de Estado, o Estado tinha uma política de dar dinheiro para o empresário para que ele pudesse desenvolver e tal. Quando o Estado parou de dar dinheiro, o que o empresário falou? “Ah, agora eu quero mais, você não pode fazer isso, você vai ter que tirar direito dos trabalhadores, porque eu não consigo viver”, porque acabou o dinheiro do Estado. E o brasileiro médio sabe disso. Então, ele tem uma desconfiança do Estado ao mesmo tempo em que ele sabe que há uma dependência econômica do Estado e essa é a base, o princípio, de todas as demais contradições que vão se construindo por aí.

8. E a classe média atualmente, tem algum protagonismo nesse debate público?

Em todas as sociedades, não só no Brasil, quando você vive está vivendo numa sociedade majoritariamente urbana, aqueles indivíduos que vivem em centros urbanos e têm maior circulação e mais acesso ou acesso mais facilitado à informação, acesso a diferentes fontes de informações, ele está numa posição de protagonista do debate porque ele conhece mais os temas, tem mais informações sobre os temas e ele tem mais contato com outras pessoas. Então, isso é o que nós chamamos de classe média, é essa população. Sim, ela tem um protagonismo na hora de promover as condições para o debate. Essa classe média vai permitir que determinado entre no debate ou não entre no debate porque ela vai consumir esses temas a partir dos meios de comunicação ou através de outras formas de difusão de conteúdo. Agora, nada estabelece, nada permite estabelecimento de uma conclusão prévia do debate, do resultado do debate. Quando um tema é colocado em debate público, esse tema perde totalmente o controle, a elite perde o controle. Quem vai definir o que será desse tema no futuro é o resultado do debate público, que não

está mais no controle da elite, está no controle desse brasileiro médio, não da classe média, mas desse que se posiciona como protagonista do debate.

APÊNDICE C - ENTREVISTA COM REGIANE RIBEIRO

Pq.: No filme do Arnaldo Jabor, é possível notar que a opinião pública da classe média tinha muita influência dos meios de comunicação de massa, como o rádio e, ainda inicialmente, a televisão. Neste sentido, a juventude daquela época seria muito mais atenta às novidades por meio destes meios. E hoje em dia, 50 anos depois, como isso se dá?

En.: É interessante a gente fazer uma breve reflexão do próprio conceito de opinião pública. O que a gente entende, muitas vezes, como opinião pública permeada muitas vezes pela influência dos meios de comunicação de massa quase sempre não é, de fato, o verdadeiro conceito de opinião pública. A ideia que a gente tem é muito mais de uma opinião publicada a partir de uma influência midiática e dos meios em si propriamente dito. Então, acho que é bem importante a gente levar isso em consideração. No entanto essa opinião publicada ela não pode ser desconsiderada dentro de um contexto social de como essas mídias influenciam a juventude ou a sociedade em si. O que eu acho que muda consideravelmente a partir do que a gente tinha em 60 e em 70, e o que a gente tem hoje, é uma migração, que é essa migração do analógico para o digital e um processo então que fez com que, essa possibilidade de influência dos meios, ela ganhe, talvez, uma força maior. Eu acredito que a televisão, sem dúvida alguma, e o rádio naquele momento eram influenciadores nesse processo social. No entanto, o que a gente vê hoje com a própria ideia da convergência midiática, dessa migração dos meios de comunicação para um único lugar, para essa alta conectividade que o jovem tem hoje dentro dos contextos sociais, de relacionamento e da própria criação identitária desse jovem, a potencialidade que esse jovem tem de a opinião pública ser influenciada pelos meios de comunicação digitais talvez seja um pouco maior.

Comparativamente eu não posso dizer que hoje a gente tenha mais influência sobre a opinião publicada ou pública do que a gente tinha nos anos 60 e 70. No entanto, a gente percebe claramente que são fenômenos distintos. Uma preocupação, talvez, nesse contexto diz respeito a como, ao mesmo tempo que a gente potencializa as possibilidades das mídias digitais, a gente também constrói o que a gente estuda em

comunicação que são essas bolhas comunicacionais. Ao mesmo tempo que eu acho que esse jovem, ele tem um âmbito muito maior de possibilidades de informar e de ter capacidade tanto no consumo quanto na capacidade de buscar conhecimento e informação, ele também tende a se adequar dentro daquela ideia de inteligência coletiva e de sistemas inteligentes a acabar se adequando sempre a grupos que pensam como ele, que são como ele, que discutem a mesma coisa, portanto eu acho que esse é um impasse muito grande para essa informação de opinião pública. É bem complexo pensar dentro desse contexto.

Pq.: E como a juventude se apropria do consumo midiático? Essa seleção de consumo das pautas midiáticas dos jovens hoje em dia é mais segmentada do que a 50 anos atrás? Como ela se dá num contexto de opinião pública?

En.: Primeiro eu acho que é importante a gente definir como é que a gente trabalha, nas minhas perspectivas de pesquisa, a ideia do consumo tanto cultural quanto midiático têm diferenças bastante claras. Quando a gente tá falando de consumo cultural, a gente tá basicamente tratando de todas as possibilidades de troca de bens e serviço, mas com uma produção de sentido que é simbólica. Então, o consumo cultural nada mais é do que pensar tudo o que a gente consome dentro de uma perspectiva de produzir sentido, não necessariamente essa troca monetária, e o consumo midiático ele tá muito atrelado a uma realidade hoje que é permeado por uma cultura midiática, por uma cibercultura, por um processo maior. Então a gente vive pela e para mídia. Outros autores vão chamar isso de midiatização social, por exemplo, uma corrente que são questões muito relacionadas a isso, quer dizer, nós estamos a todo o tempo, as nossas relações, as nossas interações, elas são permeadas pela mídia. Pro jovem, eu acho que isso é extremamente potencializado. Se você pegar um adolescente hoje ou a geração como a dos meus filhos, você percebe que a tecnologia e a conexão fazem parte do dia a dia. A desconexão com alguns outros elementos de cultura que era muito própria nossa, então, por exemplo, a própria ideia da telenovela que foi algo sempre tão discutido, na minha linha de pesquisa a gente discute muito a importância da telenovela, do melodrama

na matriz cultural brasileira da América Latina, como isso se modifica quando a gente começa a perceber que esse jovem não assiste mais novela, ou se assiste, assiste em menor quantidade, tem menor potencialidade, mas ao mesmo tempo, ele é viciado em séries, ele assiste todas as séries. O comportamento do jovem hoje no consumo de mídia ele tá muito relacionado a essa perspectiva da convergência midiática e aí eu acho que entra alguns conceitos que eu acho que é legal falar: a ideia dessa inteligência coletiva, que o Jenkins coloca no tripé da convergência e outra influência forte é esse contexto da cultura participativa. Aquilo que, enfim, dentro das nossas discussões que o receptor era passivo, que era discutido nas teorias mais na parte da indústria cultural, a gente percebe que, a gente já sabia que não era, a própria literatura a muitos anos atrás já demonstra que o leitor não é um receptor passivo, enfim, a gente percebe que essa cultura da participação transforma consideravelmente todas as coisas. Então, o jovem hoje, ele tem essa capacidade de estar mais participando dos processos.

Pq.: Pegando esse gancho de participação, como o jovem se engaja e participa nas mídias sociais de maneira ativa, principalmente no âmbito político?

En.: Essa é uma questão que é bem interessante pensar porque no livro a gente não trabalhou muito numa perspectiva do engajamento político, mas a gente trabalhou muito a perspectiva do próprio engajamento dos jovens em uma série de questões. Lá no Nefics, no grupo de pesquisa, a gente trabalha muito a ideia do engajamento via a ficção seriada, então a gente já percebe muito isso, que tá muito atrelada a cultura do fã, a narrativas transmidiáticas, e enfim, a gente percebe que o engajamento desse jovem dentro desse contexto das mídias digitais ele é um pseudo-engajamento. É um engajamento que muitas vezes, por exemplo, na ficção seriada, tá muito ligado a cultura do fã. O jovem se engaja de verdade quando ele gosta da série, ela gosta da trilogia, ela quer participar, ela quer construir uma fanfic, enfim, ela vai de alguma forma se engajar nesse contexto, e no debate político eu acho que isso acontece, mas isso acontece numa relação muito polarizada, de discussões que são pautas sociais, mas ainda muito aquilo que a gente brinca que são os movimentos sociais de sofá, que é essa coisa de ativista do

Facebook, e acho que isso é importante de a gente pensar que, essas mídias digitais, elas são também promotoras ou propulsoras dessa possibilidade de discussão, mas o que a gente tem que fazer é deliberar, é sair desse âmbito, e eu acho que nisso o jovem ainda deixa a desejar. Na pesquisa a gente mapeou uma coisa bem interessante, e isso era reflexo até das minhas aulas quando eu sempre perguntava, porque a gente bate muito nessa coisa da cultura da participação, o que a gente pode fazer onde tem espaço, a gente tem internet, a gente pode criar. Mas, nas minhas aulas, por exemplo, que a gente tinha turmas maiores, eu sempre perguntava assim: “Ah, quem aqui produz conteúdo pra web, quem aqui tem um blog, quem aqui participa de algum grupo fechado em que, de fato, a gente discute, a gente delibera?”, e sempre era muito pouco. Isso vem aumentando, então eu tenho ficado feliz, assim. Hoje eu tenho alunos que têm blog de filmes, de séries, blog de poesia, ou fanpages, enfim... Então, eu acho que essa cultura da participação, ela vem também ganhando um novo formato, mas aí eu acho que com encaixes alternativos que acaba sendo muito legal, a coisa, por exemplo, de meme, a coisa das próprias fanfictions que são processos criativos que vêm dessa juventude e que aí, por serem criativos, ganham força. Na lógica tradicional eu acho que a gente ainda tá capengando para pensar em mobilização mesmo - eu nem sou a pessoa mais indicada para falar desse contexto, mas nós percebemos dessa forma.

Pq.: Professora, você pode falar só um pouco sobre a questão da sua pesquisa com os jovens de Curitiba, quais foram as considerações que podem ser tiradas desse trabalho no âmbito da convergência?

En.: Como o estudo foi em rede e nós tínhamos equipe no Brasil todo, uma das coisas que já chamava atenção é, como já é sabido, que, em Curitiba, especificamente, a gente tinha um jovem com uma maior acessibilidade, com condições de acesso melhores do que lugares, por exemplo, como o Nordeste, em uma situação que é geográfica e a gente também tinha um nível sócio-econômico melhor. Então nos grupos que a gente entendia como classes D e E, que foi mais ou

menos a primeira fase do projeto em Curitiba, era um valor por renda familiar um

pouco melhor do que as outras, até porque a gente não usou, assim, um critério fixo até porque é muito complicado. Então essa condição de acesso demonstrou pra gente uma série de coisas importantes. Acho que a primeira delas é como os regimes de visualidade crescem com esse consumo. Então, assim, muita migração do que antes era Facebook para plataformas mais de imagem, principalmente Instagram e Snapchat. Esse adolescente ele tem muito mais interesse nessa plataforma do que na outra, até no Twitter em relação ao Facebook. Mas o que a gente percebe também? Que o Facebook acaba se tornando indispensável na vida desse jovem pela própria ideia da convergência e da migração de tudo para lá.

Então, as organizações estão lá, os veículos de comunicação estão lá, e aí, né... A gente acompanhou os perfis de alguns jovens e é muito interessante, porque assim, a ideia da sociabilidade, da construção identitária, que lá no começo da pesquisa aparecia forte, que vinha com a construção do 'eu', da selfie, enfim, no Facebook migra para um repositório de conteúdos para esses jovens. Então, o que esse jovem vê no Facebook? A gente acompanhou muito, por exemplo, jovem que tem na timeline dele basicamente música e futebol, ou o esporte em si. Então, não tem nenhuma relação com a coisa de compartilhar momento, isso já acontece no Snapchat e, agora, acontece no Instagram. Essa é uma questão bem legal no nível de pensar em plataformas. A questão das mídias tradicionais, eu acho que com essa juventude, elas perderam muito a força - e é bem preocupante isso, porque o livro, ele acaba sendo um corpo estranho, eu digo que até o livro na própria plataforma digital não é uma prática desse jovem. Isso eu acho bem preocupante. Claro, com raras exceções, a gente tá falando de um grupo grande, mais massivo. Uma outra questão que eu acho que é bem presente, e aí, merece, claro, mais estudos, é a ideia de que como essas plataformas digitais, elas são referências importantes para processos de socialização, de inclusão em determinados grupos. Então, a comunidade em que eu estou diz muito sobre mim, aquilo que eu compartilho é super importante, porque quando eu compartilho, eu sou a fonte, e eu mostro aquilo que eu penso. Então essa construção identitária pelas plataformas digitais no compartilhamento de informações que não são produzidas por você, elas têm uma importância enorme. Aí, como eu falei, tem o meme e outras coisas, mas isso

reflete uma outra discussão importante que é a credibilidade dessas fontes

compartilhadas. A gente tem uma perspectiva crítica, mas esse jovem, muitas vezes, ele não tem, ou, muitas vezes, ele não tá nem interessado em saber disso, porque tem também, claro, os temas de interesse da juventude e eu devo dizer que, em vasta medida, não eram temas políticos nem econômicos. Então, eu acho que essa é uma questão. Uma outra coisa que eu acho legal que a gente percebeu com o trabalho e a gente percebe também no cotidiano no grupo de pesquisa tem a ver com um conceito que talvez está em moda, que é essa coisa da performance a partir daquilo que se produz. Então, a gente percebe que tanto nas plataformas como Twitter, no Instagram ou no Facebook, essa ideia do performativo, de você criar um ambiente, ou uma produção própria, ou uma produção de um contexto para demonstrar o que você é, é muito presente. Então, se criam situações. Acho até que quem está fazendo isso de uma forma super boa é o próprio MBL, na forma como ele constrói as chamadas públicas. Se a gente olhar esses três últimos casos que aconteceram, o museu em Porto Alegre com a exposição *queer*, depois a mostra no MASP, e agora a vinda da Butler, todo esse contexto, você percebe claramente isso: é performático - se provoca aquela ação, se provoca as pessoas, você grava. Isso é uma questão extremamente importante de a gente pensar, porque tem a ver com mídia, tem a ver com tecnologia, tem a ver com consumo de tecnologia.

APÊNDICE D - ESCALETA INICIAL

ESCALETA DOC “OPINIÃO PÚBLICA 50 ANOS DEPOIS”
<p>Cena 1: Meio de tarde, tipo umas 16h. Imagem de pessoas transitando bem no meio do calçadão da XV de Novembro. Filmar as pessoas transitando e captar o barulho do das conversas e dos passos. A imagem vai desfocando e o leteiro vai dando fade in. “A Opinião Pública - 50 anos depois”.</p>
<p>Cena 2: [Excerto do AOP em que jovens de Copacabana falam sobre o futuro]</p>
<p>Cena 3: [Excerto da entrevista com o professor Pedro Plaza sobre o jovem de classe média nos anos 60 - pode intercalar com imagens cobertas do AOP, a definir]</p>
<p>Cena 4: Tarde, ou fim de tarde. Pode ser num lugar descontraído - pensei no Bec Bar ou naquelas escadarias ali em frente. Um rapaz jovem, com seus vinte e poucos anos, chega e cumprimenta os amigos, descontraído. Um grupo de jovens, na sua maioria homens, conversam entre si. Eles falam sobre o que acham do futuro: deles, da juventude, do país.</p> <p>[Entrevista com jovens de classe média atualmente sobre o que pensam do futuro - aqui seria bom ter duas câmeras: uma num plano médio, outra num plano fechado].</p>
<p>Cena 5: [Excerto da entrevista com o professor Emerson Cervi sobre o jovem de classe média atualmente - pode intercalar com imagens cobertas do doc, a definir]</p> <p style="text-align: center;">---</p> <p style="text-align: center;">Fim da parte dos jovens de classe média. Corte abrupto.</p> <p style="text-align: center;">---</p>
<p>Cena 6: Tarde. Café Avenida das Flores, no início do calçadão da XV de Novembro. Um grupo de senhores se encontra para discutir sobre a vida: futebol, política. Eles falam o que acham do presente do país e o que esperam para o futuro.</p> <p>[Entrevista com pessoas da terceira idade da classe média atualmente - aqui, seria boa ter duas câmeras: uma num plano médio, outra num plano fechado].</p>
<p>Cena 7: [Excerto da professora Cláudia Quadros, especialista em opinião pública, falando sobre o que é, como se conceitua - estou pensando nesta parte ainda.]</p>
<p>Cena 8:</p>

Volta para a entrevista com os velhinhos. Desta vez, falam sobre política.

Cena 9:

[Excerto da entrevista com o professor **Emerson Cervi** sobre como a mudança geracional influencia na opinião pública. No caso, agora, são duas gerações de diferença daquela dos anos 60.]

Cena 10:

[Excerto do AOP em que o velhinho fala sobre preservar seu nome e ter caráter, até a parte em que tem uma mulher se maquiando para sair]

Fim da parte da terceira idade. Corte abrupto.

Cena 11:

[Excerto do AOP em que uma menina fala mal da amiga que tirou o namorado para dançar, que acha uma sem vergonhice, fazer papel de homem, etc. Mais ou menos minutagem 15:23. Vai até a parte onde a menina está se maquiando.]

Cena 12:

Tarde. Espaço onde possa conversar e formar uma roda de conversa, tipo o Cacos ou outro local a definir. Uma jovem se maquiando e arrumando o cabelo na frente do espelho. Ao fundo, a voz de alguma menina falando como ela se comportaria se uma amiga tirasse o namorado pra dançar hoje em dia, sobre feminismo e sororidade, etc. Corta para as meninas na roda de conversa falando sobre o papel da mulher na sociedade hoje em dia.]

[Entrevista com meninas de classe média atualmente sobre o que pensam sobre o papel da mulher na sociedade - aqui seria bom ter **duas câmeras: uma num plano médio, outra num plano fechado**]

Cena 13:

[Excerto de AOP em que uma moça conversa com outras duas meninas sobre as expectativas em um relacionamento com um homem. “Não penso só no amor, pense no homem que lhe possa embalar o sono tranquilamente”, recita a moça para as jovens. Mais ou menos 18:45]

Cena 14:

Novamente na roda de conversa das meninas. Dessa vez, elas falam sobre expectativas da mulher em relacionamentos contemporâneo. Se ainda existe essa tentativa em querer satisfazer o parceiro e como isso mudou com relação aos anos 60.

[Aqui seria interessante gravar com **duas câmeras, uma em contra-plongée e outra num plano médio**, como no filme do Arnaldo Jabor]

Cena 15:

[Excerto da entrevista com a professora **Cláudia Pacheco** em que ela fala sobre o papel da mulher e a opressão por conta do patriarcado, em especial no Brasil dos anos 60 para a contemporaneidade]

Cena 16:

[Excerto de AOP em que uma dona de casa opina sobre a sua vida enquanto mulher, fala que gostaria de viajar, mas tem que cuidar dos filhos, da casa. Mais ou menos na minutagem 45:30]

Cena 17:

Tarde. Interior de uma casa de classe média. Mulher está fazendo atividades domésticas, como lavar roupa, cuidar dos filhos, fazer refeição. Corta para ela se arrumando para ir trabalhar, passando maquiagem, falando ao celular alguma coisa importante, anotando algo, mexendo no computador. Entrevista com ela falando sobre o que ela imagina que seja o papel da mulher na sociedade hoje em dia.

[Entrevista será feita com ela sentada. **Duas câmeras, uma plano médio e outra num plano fechado**, foco no rosto. Poderá alternar com excertos da entrevista com a prof. Cláudia Pacheco.]

Fim da parte sobre mulheres de classe média. Corte abrupto.

Cena 18:

Turbilhão compacto de cenas I. Objetos que façam referência ao mundo digital: feed de notícias no celular, Twitter, Instagram; rolagem de comentários no Facebook de um portal de notícias; pessoas mexendo no celular na rua, no trânsito, em casa.

[Enquanto isso, a voz da professora Cláudia Quadros falando sobre como a opinião pública mudou com a convergência do mundo digital.]

Turbilhão compacto de cenas II. Multidões se aglomerando. Imagens da Jornada de Junho de 2013. Imagens dos movimentos a favor do Lula, contrapondo com imagens do boneco inflável gigante do Lula. Imagens do Trump falando. Corta.

[Enquanto isso, a voz do professor Emerson Cervi falando sobre a opinião pública em tempos de pós-verdade.]

Cena 19:

Corte abrupto. Tela preta.

Cena 20:

[Excerto de AOP em que ele fala como a classe média se comporta politicamente. Imagens da Marcha da Família com Deus pela Liberdade, de 1964, com cortes rápidos para uma imagem do MBL atualmente. Trechos do presidente falando sobre a importância de se pensar na economia, cortes rápidos para o Temer.]

Cena 21:

As cenas do filme continuam rodando, enquanto o professor Emerson Cervi fala sobre a classe média e a política. Alterna com o professor Pedro Plaza, que fala sobre a verdadeira intenção de Arnaldo Jabor em fazer o longa.

FIM

Fonte: O autor (2017).

APÊNDICE E - ESCALETA FINAL

ESCALETA DOC “O VELHO E O NOVO”
<p>Cena 1 - 0’00’-0’40’’: Excerto do AOP em que vários indivíduos de diferentes faixa etárias, tanto jovens quanto idosos veem atônitos as manchetes jornalísticas em uma banca de jornal, enquanto que o narrador fala: “A classe média é uma classe perplexa. Não tem um sistema de valores criado por uma ação histórica dela mesma. São multidões de indivíduos solitários, de indivíduos iguais e que, misteriosamente, se julgam diferentes. É este seu problema maior: pensam que têm algo a perder. Vivem absortos no melodrama da própria insegurança e esquecem que estão num país assolado pela tragédia da fome e da miséria”.</p> <p>Corte abrupto.</p>
<p>Cena 2 - 0’41’’-01’04’’: Meio de tarde, tipo umas 16h. Imagem de pessoas transitando bem no meio do calçadão da XV de Novembro. Filmar as pessoas transitando e captar o barulho do das conversas e dos passos. Logo abaixo, é possível ver o nome do documentário (“o velho e o novo”) aparecendo e desaparecendo.</p> <p>Corte abrupto.</p>
<p>Cena 3 - 01’05’’-01’34’’: Excerto do AOP em que jovens de Copacabana falam sobre o futuro. Um deles (o do centro) questiona o porquê de falar sobre o futuro, respondendo que não sabe, questionando: “Será que eu vou morrer amanhã?”. Ao final, um rapaz à direita conclui: “Ah, já sei. Você quer boa vida!”.</p>
<p>Cena 4 - 01’34’’-01’50’’: Excerto da entrevista com o cientista político Emerson Cervi sobre quais jovens são tratados no AOP. “O filme retrata um momento específico, ele é muito datado nos anos 60 e ele tem uma forma de construção que é uma forma muito linear. Ele começa com o jovem, jovens de diferentes classe sociais, jovens com diferentes visões de mundo, depois ele passa para os adultos”.</p>
<p>Cena 5 - 01’50’’-02’43’’: Excerto de AOP em que o narrador fala sobre a juventude da classe média. O narrador fala: “Geralmente se liga juventude moderna com revolta. As manchetes falam em tóxicos, delinquência. Não vimos isto no jovem comum da classe média. Na maioria, ele ignora que a sociedade seja teatro de grandes conflitos e marcha através de um presente risonho para um futuro conformado. Para eles, o futuro é apenas um lugar onde vivem os adultos”.</p>
<p>Cena 6 - 02’43’’-03’10’’: Excerto da entrevista com o historiador Pedro Plaza sobre a representação do</p>

jovem por Arnaldo Jabor em AOP. “A expressão da juventude no A Opinião Pública um pouco segue essa matriz de um grotesco, de uma juventude completamente alienada no sentido que se passava naquele período em termos políticos, sociais, uma juventude que ela é construída no filme a partir de palavras chavões, de expressões caricatas e até mesmo de reações caricatas, em vários momentos”.

Cena 7 - 03’10’’-03’24’’ :

Excerto de AOP em que um jovem aparenta, em seu discurso, uma despreocupação com a vida. Ele diz: “Eu não me sinto responsável em nada; o destino é que sabe. Dia vem, dia vai, e o que vier tá bem, o que for, será. Agora, se tiver uma missão aí pra mim cumprir, que venha. Pra tudo fica-se pronto na vida.”.

Cena 8 - 03’24’’-03’43’’:

Volta para a entrevista com o historiador **Pedro Plaza** em que ele fala que essa questão da despreocupação da juventude não é uma regra. “Isso não é uma regra geral para todos os segmentos que falam sobre juventude e sobre a classe média, enfim sobre o viver da classe média, o viver da juventude daquele período. Há entrevistas em que certos problemas são adensados”

Cena 9 - 03’43’’-04’09’’:

Volta para a entrevista com o cientista político **Emerson Cervi** sobre as mudanças de visão de mundo geracionais. “O que o filme nos mostra é que você tem uma visão de mundo de uma faixa etária mais jovem, de menos idade, diferente de uma visão de mundo de quem está com uma faixa etária mais velha, com mais idade.

(...) *(imagens do AOP dos jovens dos anos 60 ao fundo, em uma fila para o alistamento militar)* aqueles jovens dos anos 60 que, quando se identificaram com integrantes da sociedades já estavam numa ditadura eles são mais críticos, eles querem mais liberdade, eles estão questionando - até, inclusive, um deles questiona o próprio pai.”

Cena 10 - 04’10’’-04’34’’:

Excerto de AOP em que o jovem reclama do estilo de vida do seu próprio pai. “O meu coroa, é o seguinte. Ele não aproveitou a vida, não aproveitou a mocidade, então está com sessenta e poucos anos e então, como ele não aproveitou, ele quer descarregar a carga em cima de mim. Mas como eu sou vivo, eu tenho que dar um salto de gato e saltar pra trás. Mas o que ocorre é o seguinte, é todo dia que eu chego em casa, eu tô sendo implicando, apanhando, mas tudo isso, vamos vivendo, vamos aprendendo, da vida nada se leva. Porque se eu levasse em conta isso, vou ver que não estaria aproveitando normalmente como se deve aproveitar a vida”.

Cena 11 - 04’35’’-05’02’’:

Volta para entrevista com o cientista político **Emerson Cervi**. “Muitos daqueles

jovens quando expressam suas opiniões estão expressando suas opiniões a partir do que eles lêem, do que eles consomem do que é publicado. (*imagens das pessoas olhando para as manchetes em uma banca de revistas*) Tem jornal, a televisão ainda era muito recente naquele período, mas era principalmente nos meios formais (...) (*volta para o professor*) ele não explica ou ele não diferencia que isso não é opinião pública - isto é, no máximo, uma representação parcial da opinião publicada”.

Corte abrupto.

Cena 12 - 05'04'-06'30''':

Início de noite. Dois jovens, um rapaz e uma moça, estão em um mercado comprando bebidas. Mostra eles na fila do caixa pagando. Corta. Eles já estão na sala de um apartamento, ouve-se a música inicial do documentário AOP. Os jovens estão rindo, se divertindo, descontraídos, fazendo piadas. Eles começam a assistir o AOP.

Aparece a imagem do Nickolas Hoffmann atento ao documentário, uma música ao fundo, justamente na parte em que aparece a gravação de um cantor juvenil famoso na época.

Duas câmeras - uma focando o rosto dos jovens assistindo o documentário, outra mostrando a movimentação deles antes de começar o filme.

Cena 13 - 06'30''-07'12''':

Entrevista com Nickolas Hoffmann em que ele opina sobre as principais semelhanças e diferenças do jovem nos anos 60 e atualmente.

Cena 14 - 07'12''- 07'20''':

Volta para os jovens na sala assistindo o documentário. Um deles está dormindo - representa essa questão da recepção, principalmente quando um público jovem é confrontado com um material que não é da sua época. Ao fundo, ouve-se um deles a falar: “(...) é que, tipo, a parada é a cinquenta anos atrás e continua a mesma coisa, sabe? É aquilo que a gente tava discutindo, os problemas são os mesmos”.

[Aqui seria interessante gravar com **duas câmeras, uma em contra-plongée e outra num plano médio**, como no filme do Arnaldo Jabor]

Cena 15 - 07'20''-08'19''':

Entrevista com Rafael Budni sobre a sua recepção do filme e os temas tratados nele, principalmente com relação à juventude. Em alguns momentos, coloca-se excertos de AOP.

Cena 16 - 08'19''-08'25''':

Jovens mexendo no celular no aplicativo de relacionamentos Tinder, comentando algo sobre “dar super like” e afins.

Cena 17 - 08'25''-09'23''':

Entrevista com a pesquisadora em comunicação **Regiane Ribeiro** sobre o que muda com relação aos jovens dos anos 60 e atualmente. “O que eu acho que

muda consideravelmente a partir do que a gente tinha em 60 e em 70, e o que a gente tem hoje, é uma migração, que é essa migração do analógico para o digital e um processo então que fez com que, essa possibilidade de influência dos meios, ela ganhe, talvez, uma força maior (...) a gente percebe que o engajamento desse jovem dentro desse contexto das mídias digitais ele é um pseudo-engajamento (...) no debate político eu acho que isso acontece, mas isso acontece numa relação muito polarizada, de discussões que são pautas sociais, mas ainda muito aquilo que a gente brinca que são os movimentos sociais de sofá, que é essa coisa de ativista do Facebook”.

Cena 18 - 09'23''-09'44':

Entrevista com Débora Sögur-Hous sobre o que ela havia visto em comentários de Facebook, algo relacionado à política brasileira.

Cena 19 - 09'44''-10'16'':

Entrevista com Daniel Tozzi em que ele fala sobre a reprodução de debates na universidade e o mercado de trabalho.

Cena 20 - 10'16''-10'54'':

Entrevista com Vitor Machado em que ele fala sobre a falta de engajamento da juventude hoje em dia no Brasil.

Cena 21 - 10'54' - 11'47'':

Volta para entrevista com a pesquisadora em comunicação **Regiane Ribeiro**, em que ela fala sobre as preocupações quanto a essa mudança para o meio digital. “Uma preocupação, talvez, nesse contexto diz respeito a como, ao mesmo tempo que a gente potencializa as possibilidades das mídias digitais, a gente também constrói o que a gente estuda em comunicação que são essas bolhas comunicacionais. Ao mesmo tempo que eu acho que esse jovem, ele tem um âmbito muito maior de possibilidades de informar e de ter capacidade tanto no consumo quanto na capacidade de buscar conhecimento e informação, ele também tende a se adequar dentro daquela ideia de inteligência coletiva e de sistemas inteligentes (*aqui, imagens de jovens conversando com pessoas do seu próprio nicho, sua própria comunidade, como Regiane coloca*) a acabar se adequando sempre a grupos que pensam como ele, que são como ele, que discutem a mesma coisa, portanto eu acho que esse é um impasse muito grande para essa informação de opinião pública”.

Corte abrupto.

Cena 22 - 11'49''-12'53'':

Excerto de AOP em que o senhor disserta sobre honrar seu próprio nome. Ele diz: “Nunca vivi às custas de ninguém. Nunca vivi às custas de mulher, nem nada, nem de mãe, nem de ninguém, pelo contrário”. Logo em seguida, ele continua a falar com uma criança que brinca ao fundo, exibindo-se para a câmera: “Isso justamente faz parte do caráter do homem, o caráter que a gente tem que manter. Eu, por exemplo, que herdei o nome de Lima, esse nome de Lima vem de muitas gerações. Não é eu que vou desfazer desse nome, pelo contrário: eu faço questão de honrar este nome e transmitir para os meus filhos, filhas, etc, este nome. E que este nome permaneça até, ou continue”.

Cena 23 - 12'53"-13'20"':

Entrevista com o cientista político **Emerson Cervi** sobre os adultos dos anos 60. “Esses adultos dos anos 60 não cresceram com a ditadura. Eles passaram a viver com a ditadura depois que já estavam com as suas visões de mundo formadas. (...) Não tem a ver com a conjuntura política, tem a ver com uma formação cultural de longo prazo. O que o filme nos mostra é que você tem uma visão de mundo de uma faixa etária mais jovem, de menos idade, diferente de uma visão de mundo de quem está com uma faixa etária mais velha”.

Cena 24 - 13'20"-13'54"':

Excerto de AOP em que o senhor fala sobre as dificuldade de ser um assalariado nos anos 1960. “(...) estamos absorvendo as maiores dificuldades. Hoje, o homem que vive de salário como nós não sabe se levanta ou se acorda amanhã, essa é a verdade. Levanta de manhã e, com o dinheiro que tem no bolso, não sabe se tem condições de poder logo mais comprar um quilo de batata porque ele custava quatrocentos e passou a quinhentos e sessenta, um quilo! Um absurdo!”. Ele continua: “Isso falando em batata, antes nós comíamos arroz, feijão, carne seca e um bom macarrão”.

Cena 25 - 13'54"-14'34"'

Volta para entrevista com o cientista político **Emerson Cervi** em que ele fala sobre as diferenças do “homem bom” dos anos 60 e do jovem da mesma época. “O homem bom daquele senhor é diferente do homem bom do jovem que tá falando ali na rua, naquela calçada (...) O que o filme não mostra, e aí a gente pode chegar a uma conclusão equivocada a partir do filme é uma mudança por conta da mudança da idade (...) É um equívoco a gente olhar um adulto e dizer “olha, esse adulto era conservador, mas quando ele era jovem, ele não era conservador”. Nós não sabemos se aquele (*mostra imagens de AOP em que os senhores estão sentados conversando*) senhor do filme, quando tinha 18 anos, quando ele tinha 15 anos, se ele não pensa da mesma forma ou se ele foi, de fato, se tornando mais conservador”.

Corte abrupto.

Cena 26 - 14'36"-14'48"'

Imagens de um senhor parado em frente ao Café Avenida com os carros passando, ouvem-se conversas ao fundo.

Cena 27 - 14'48"-16'06"'

Entrevista com Ivo Clóvis falando que no passado era muito mais fácil, com o advento das tecnologias tudo se tornou mais difícil.

Cena 28 - 16'06"-17'14"'

Entrevista com Laureano dos Santos falando que o problema do Brasil é a cultura de corrupção, a Polícia Federal, etc.

Cena 29 - 17'14"-18'14"'

Excerto de AOP em que uma moça de 25 anos fala sobre a sua vida e responde qual é a missão da mulher na sociedade.

Cena 30 - 18'14''-19'50''

Entrevista com Maria Inês Wegner falando sobre como era a juventude ontem e hoje e como o papel da mulher mudou, e sobre como ela se preocupa com o futuro da juventude por conta da tecnologia.

Cena 31 - 19'50''-20'09''

Entrevista com a pesquisadora em comunicação **Regiane Ribeiro**. Ela diz: “Pro jovem, eu acho que isso é extremamente potencializado. Se você pegar um adolescente hoje você percebe que a tecnologia e a conexão fazem parte do dia a dia (...) A gente tem uma perspectiva crítica, mas esse jovem, muitas vezes, ele não tem”.

Cena 32 - 20'09''-20'35''-

Entrevista com o cientista político **Emerson Cervi**. Ele diz: “Nas redes sociais as pessoas podem falar mais, participar mais, se expressar mais, o que significa que elas estão se apresentando mais, para o bem e para o mal - mais para o mal que para o bem, porque as pessoas não são preparadas para isso (...) E aí o que nós vemos? Um crescimento, uma potencialização gigantesca (*imagens de pessoas comentando em posts do Movimento Brasil Livre, comentários de conteúdo homofóbico, etc.*) dessas visões de mundo nada republicanas, muito privadas”.

Cena 33 - 20'35''-21'19''

Compilado de imagens de arquivo histórico com pessoas na Marcha da Família com Deus pela Liberdade, excerto do AOP. Ao fundo, ouve-se o som de “NABUCCO PART III - SCENE II CORO E PROFEZIA, ‘VA PENSIERO, SULL’ ALI DORATE””, do Verdi.

Em seguida, ao passo que a música cresce em três pontos em que aparecem imagens de uma marcha pró-intervenção militar no Brasil, a queima de uma boneca em formato de bruxa em protesto à autora de gênero estadunidense Judith Butler e, por fim, imagens de duas mulheres se confrontando em uma manifestação, todas imagens violando os direitos humanos.

Cena 34 - 21'19''-22'03''

Entrevista com o historiador **Pedro Plaza** em que ele fala sobre como a classe média atual é dividida, da mesma forma que a classe média dos anos 1960, sendo formada por um “cadinho” de várias misturas. Enquanto ele cita essa parte da fala, imagens de um senhor segurando uma placa de Jesus e outra de jovens universitários num bar aparecem.

Corte abrupto.

Cena 35 - 22'05''-22'50''

Quadro final. Lê-se um excerto de Walter Benjamin, nele diz: “O passado contém um índice temporal que o remete à salvação. Há um secreto acordo entre as gerações passadas e a nossa. Temos sido esperados na Terra. A nós, como às gerações que nos precederam, foi dada uma débil força messiânica sobre a qual o passado tem um direito. (*Walter Benjamin, 1994*)”

CRÉDITOS