

# DO MODERNO AO PÓS-MODERNO:

TRAJETÓRIA DE RUPTURAS E CONTINUIDADES NO CINEMA BRASILEIRO

RAFAEL GARCIA MADALEN EIRAS<sup>1</sup>

**RESUMO** O artigo analisa a passagem para um breve momento considerado como pós-moderno na cinematografia brasileira, em que o discurso hegemônico cinemanovista em meados dos anos de 1980 perde seu fôlego, dando espaço para produções de uma estética maneirista, desvinculada da centralidade do autor. O cinema nacional é, desta forma, entendido como documento inerente ao tempo em que é produzido, tendo como metodologia desenvolvida para essa abordagem a análise do discurso acerca dos períodos cinematográficos na história do audiovisual brasileiro.

**PALAVRAS-CHAVE** Cinema brasileiro; pós-modernidade; rupturas; continuidades; história.

**ABSTRACT** The article analyzes the brief moment considered as postmodern in Brazilian cinematography, in which the hegemonic cinemanovista discourse in the mid-1980s ran out of steam, giving way to productions with a mannerist aesthetic, disconnected from the centrality of the author. National cinema is, therefore, understood as a document inherent to the time in which it is produced. The methodology developed for this approach is based on discourse analysis about cinematographic periods in the history of Brazilian audiovisual.

**KEYWORDS** Brazilian cinema; cinema and dictatorship; cinema and State; Embrafilme; Instituto Nacional do Cinema.

<sup>1</sup> Doutorando em cinema e audiovisual PPGCine – UFF, professor SME-RJ.

## INTRODUÇÃO

O artigo propõe a análise de um breve momento na cinematografia brasileira, em que o discurso hegemônico cinemanovista de meados dos anos de 1980 perde seu fôlego, dando espaço para produções de uma estética maneirista, rotuladas de pós-modernas. O cinema nacional deste período é analisado em suas particularidades e entendido como documentos inerentes ao tempo em que é produzido. De forma a se romper com o raciocínio linear que cria dicotomias: cinema pré-dramático *versus* cinema dramático; cinema clássico *versus* cinema moderno. Ou seja, que não se desenvolve mais como um progresso linear, mas se vislumbra como um discurso o tempo todo incompleto, precário e contingente, no qual as identidades são constituídas a partir de ordens discursivas disputando sentidos. Uma relação que se estabelece no conceito de hegemonia apresentada pelo autor Ernesto Laclau (*apud* Mendonça, 2007) na tentativa da constituição de uma relação de ordem. “Um discurso hegemônico é essencialmente um discurso sistematizador, aglutinador. É, enfim, um discurso de unidade: unidade de diferenças” (Mendonça, 2007, p. 250).

A noção de hegemonia política se dá em um ponto nodal que fixa parcialmente os sentidos de um sistema incompleto e fraturado, que sofre a todo o momento o impacto de diversos outros discursos concorrentes. Um procedimento que através da hibridização, negocia com as tradições e lutas políticas uma suposta estabilidade, que não existe. Uma fotografia de instantes que não são mais os mesmos, perdida em fraturas e ressignificações, até que seja possível se produzir uma nova imagem.

Nessa perspectiva, o discurso hegemônico do Cinema Novo como alicerce de uma trajetória linear do desenvolvimento da história do cinema brasileiro, que se dá nos anos 60 através de intensas disputas, passa a ser problematizado. A própria noção de Cinema Moderno no Brasil passa pelo crivo cinemanovista, ao mesmo tempo que exclui outras perspectivas enquadradas fora desse modelo. Tanto que um filme pós-moderno no país surge no entardecer cinemanovista, dando passagem para outros discursos estéticos e artísticos.

Importante para essa abordagem é que não se devem entender países como o Brasil atravessados pela mesma modernidade que se entende a Europa e os Estados Unidos. De acordo com correntes decoloniais na atualidade, não se tem nem a certeza de que a modernidade aconteceu nos países colonizados. O que também se percebe com relação a um conceito de pós-modernidade. Por isso, dizer que o Brasil passou, na década de 1980, por uma pós-modernidade é uma afirmação complexa. Mas é possível perceber traços dessa cultura, de predominância estadunidense, atingindo a cultura nacional e produzindo particulares.

## A HEGEMONIA DE UM CINEMA MODERNO

A arte cinematográfica é fruto da modernidade, momento em que se celebra a razão como base da relação do homem com a natureza. Como percebe Gumbrecht (2010), o pensamento moderno cria uma dicotomia entre “espiritual” e “material”, origem de uma estrutura epistemológica em que a filosofia ocidental se apoiaria. Um mundo regido pela cultura do sentido, da interpretação, que se contrapõe a uma cultura baseada nas experiências do corpo e tudo que pertence à materialidade. Neste sentido, a dimensão temporal se sobrepõe à dimensão espacial, o que promove a crença de uma constante evolução científica em que os aparatos tecnológicos como a máquina fotográfica representam a realidade de forma neutra.

A linguagem cinematográfica denominada de Clássica se desenvolve como um discurso naturalista, como uma “janela para o mundo” (Xavier, 1984, p. 31). Tendo a tecnologia como instrumento que enquadra a realidade através da imagem. “De modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível” (Xavier, 1984, p. 24).

Esse mecanismo produz uma experiência em que o espectador, mesmo que passivo, deixando os corpos inertes, vive outro “mundo possível” de imagens e sons que criam uma experiência de presença particular. Seria essa uma força mágica, regida por um complexo ritual (Bernardet, 2000). Dizer que o cinema é natural, que coloca a realidade na tela, elimina a pessoa que fala, ou produz. Como se o que se vê na tela não possa ser questionado, pois a realidade parece acontecer naturalmente.

A grande problematização em torno da crítica dessa forma de discurso, baseado nas grandes produções hollywoodianas, não seria o fato de essas produções existirem em escala industrial, mas sim no seu método naturalista. O que na prática soa como um reflexo dos interesses de uma elite dominante, ou melhor, uma forma de propagação ideológica da burguesia no complexo de representação: “naturalista/decupagem clássica/mecanismo de identificação” (Xavier, 1984, p. 33). Assim, uma importante crítica a esse cinema já surge paralelamente ao próprio desenvolvimento da estética hollywoodiana contestando esse modelo visto muitas vezes como alienante.

O que se denominaria o Cinema Moderno surge como desconstrução dessa arte de ilusão e se apresenta na quebra da experiência passiva do espectador em um movimento modernizante na sua estética, pois os mecanismos que geraram a sétima arte já se originam dos processos científicos do mundo moderno. Uma perspectiva que coloca no

fluxo histórico o quadro cinematográfico, principalmente do ponto de vista dialético. Um cinema “engajado em uma produção de mundo que não se limita em um ponto de vista sobre questões específicas, mas coprodutor de modos de pensar o mundo em si” (Migliorin; Barroso, 2016, p. 19). Como se pontos de fuga, momentos dissonantes, desviantes, emergissem do mundo proposto pela estética cinematográfica, conforme relacionou Deleuze (2005) como sendo filmes dentro de um modelo da imagem-tempo, obras que criam sentidos além da pura narrativa.

O discurso acerca desse cinema cria uma complexa e genérica denominação de filmes que tentavam se desencilhar de um cinema narrativo clássico com o rotulado de “moderno”. No entanto, apesar de o Cinema Clássico ser hegemônico, durante o início da criação da linguagem cinematográfica, não foi a única forma de produção da imagem em movimento no período, por exemplo, os filmes russos, o expressionismo alemão, os diversos filmes-ensaios, filmagens caseiras e tantas outras modalidades, tantos outros discursos silenciados através da história do cinema pensada como linear, vista pela lógica do progresso historicista.

Dessa forma, a ruptura com a linguagem clássica surge com a sua própria criação e formatação. Porém, é só no pós-guerra, com o Neorealismo Italiano e a Nouvelle Vague Francesa – período em que se iniciou um processo inverso, o de desconstrução de um ponto de vista moderno, pelo advento da pós-modernidade –, que se consegue direcionar diversos discursos em torno de um conceito de Cinema Moderno. Uma unidade que se torna hegemônica ao perder suas particularidades e idiossincrasias quando se volta para a aglutinação conceitual de quebra com o clássico.

Ponto focal desse Cinema Moderno é o conceito de “cinema de autor”, que se afirma como oposição a um cinema industrial. “Na França fala-se de ‘política de autores’ e no Brasil Glauber Rocha considera que o cinema de autor é necessariamente revolucionário, por ser de autor” (Bernardet, 2000, p. 104). Essa ideia evidencia as propostas ideológicas de forma a quebrar a ilusão naturalista do Cinema Clássico. No entanto, tais propostas são generalizantes e acabam por se apresentar como um significado esvaziado, e, apesar de gerarem filmes que permitem momentos de crises, não podem ignorar antigas técnicas já usuais no decorrer do desenvolvimento da narrativa, ou que só têm seus sentidos completamente compreendidos no diálogo direto com a cinematografia indesejada. É o caso do primeiro filme de Godard, *Acrossado* (1960), que através da quebra com a linearidade da montagem cria sentidos que não existiriam se não estivessem vinculados com uma narrativa clássica e seus diversos clichês.

Deleuze (2005) percebe essa trajetória como o fim da predominância de um cinema de imagem-movimento, priorizado pelas narrativas clássicas, para um cinema de imagem-tempo, potencializadas pelo Cinema Moderno.

No entanto, ele não busca uma divisão binária que se excluem, mas promove uma percepção de que os filmes são compostos tanto pela imagem-tempo, que sempre existiu inserida no Cinema Clássico, quanto pela imagem-movimento, presente em diversos outros momentos do Cinema Moderno, como os *closes* existentes nos filmes do diretor japonês Yasujiro Ozu. Obras guiadas por uma narrativa clássica, mas que, devido à forma como o diretor enquadra os olhares dos personagens, gerava espaços vazios, descontinuidades de olhar. No filme *Era uma vez em Tóquio*, de 1953, ocorre uma quebra de eixo em uma conversa entre um pai e uma mãe. Seus olhares geram a impressão de que ambos olham para o mesmo lado. Criando assim pontos de fuga da própria linguagem clássica inseminados em suas estruturas dramáticas, e que, no entanto, não são fortes o suficiente para criarem um discurso de oposição a ela.

No Brasil, na virada dos anos 1950 para 1960, ocorreu um intenso debate acerca da ideologia do nacionalismo, em que economia, política e cultura eram articuladas por uma ideia que “colocava no centro a matriz do neocolonialismo. Entendia-se a relação entre países avançados e subdesenvolvidos em termos da herança colonial assumida em novas bases técnicas e econômicas” (Xavier, 2001, p. 25). Momento que o Brasil foi capaz de produzir uma cinematografia original, fruto direto do momento histórico que se vivia. Nesta configuração cineastas brasileiros passam a pensar o filme através de categorias como dominação cultural, ideais democráticos e nacionalistas. Uma arte didática-revolucionária inspirada num nacional-popular<sup>2</sup> brasileiro, apita a romper o estado de subdesenvolvimento latente através da cultura.

O Cinema Novo brasileiro, que fazia parte de um contexto maior de vários “cinemas novos”, principalmente na América Latina, era em sua maioria formado por jovens cineastas que na década de 1960 configuraram e idealizaram a perspectiva de um Cinema Moderno no país que possibilitasse a imagem de uma realidade que não estivesse vinculada às práticas narrativas hollywoodianas, mas que também era produzido no Brasil como as chanchadas e as tentativas industriais do estúdio Vera Cruz.

Esse discurso de oposição vai ser iniciado principalmente por autores como Paulo Emílio Sales Gomes em um de seus mais famosos textos, intitulado *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966* (Gomes, 1996). O autor desenvolve o ponto de vista preponderante no período, no qual o cinema brasileiro não havia se tornado uma atividade permanente no país, sobrevivendo de sucessivas crises. Uma característica de ciclos na produção cinematográfica sempre ligada à dependência do mercado externo, em que a produção nacional vivia de aventureiros solitários e tentativas industriais fracassadas. Uma “cruel marca do subdesenvolvimento” (Gomes, 1996, p. 4).

2 O conceito de nacional-popular é universal, devido ao fato de ser pensado como tradução de aspectos populares de cada local; uma de suas principais qualidades é exatamente a capacidade de distinguir entre o válido e o não válido no seio do patrimônio cultural universal, “entendendo válidos os caminhos capazes de levar o povo a uma afirmação da democracia e do nacional e o não válido como as interferências culturais que não tenham como função responder às questões colocadas pela realidade brasileira” (Barbedo, 2016, p. 100). O projeto nacional-popular brasileiro tanto se insere num projeto de revolução democrática burguesa, em que diversas vertentes da intelectualidade e da política nacional estavam voltadas para objetivos comuns – como a defesa da cultura nacional e de seu desenvolvimento – como também a preservação e a ampliação das liberdades democráticas, assegurando os interesses da intelectualidade.

O mais relevante dos discursos cinemanovistas, naquele momento, está na originalidade de adaptar estéticas cinematográficas que revelam de forma autêntica a diversidade de uma realidade subdesenvolvida e, assim, apresentar uma nova problemática do fazer cinematográfico, inerente “ao cinema da América Latina, de modo a compor o período mais brilhante de uma cinematografia, inventando uma estética apta a favorecer talentos, ao invés de frustrá-los” (Xavier, 2001, p. 43). Ou seja, intentava-se forjar uma nova identidade para o cinema, similar ao que havia acontecido com a literatura pós-1922. Porém, era um pensamento nacionalista que não queria mais discutir a formação do povo brasileiro. O que se queria, pelo cinema, era definir a imagem desse povo e suas características, em que o ponto de partida deveria ser “um mergulho na ‘realidade’ sócio-político-cultural brasileira” (Simonard, 2006, p. 27).

Glauber Rocha era um dos principais fomentadores desse discurso que se apoiava na realização da utopia de um novo homem, que não atingiria somente a política, mas transformaria a percepção nacional sobre arte e cultura, rompendo com a representação naturalista da realidade. Um movimento político de ruptura ideológica com o Cinema Clássico, gerando novas formas de criar imagens da realidade subdesenvolvida do Brasil que possibilitasse uma desalienação cultural e social.

Muitas das características de ruptura das obras cinemanovistas tinham a função de criar alternativas para a falta de dinheiro e estrutura do cinema nacional. A produção de *Ganga Zumba* (1963), por exemplo, filme de Cacá Diegues, só foi possível devido um esquema de cooperação entre os sócios do filme, inclusive os atores, fazendo assim do mercado um fator cultural ao enfrentar de forma coletiva as impossibilidades do mercado cinematográfico. A falta de iluminação fez com que o filme tivesse que inovar em formas de se filmar, com muitas tomadas de exterior para se usar a luz do sol. Nas filmagens de noite, na floresta, quase não se pode ver o que acontece. No entanto, essa escassez é justamente um dos pontos mais marcantes de rompimento estético com o cinema industrial.

Ao mesmo tempo, no caso de *Ganga Zumba*, a ideia de uma unidade entre os cineastas latino-americanos na crítica ao sistema através de um ponto de vista que evoca a ruptura, parece se problematizar, tanto devido ao fato de tal perspectiva não dar conta de toda a complexidade que foram esses cinemas periféricos como pelo fato de a obra ser marcada por uma narrativa, mesmo que com uma mensagem revolucionária, nos moldes dos heróis hollywoodianos. Ou seja, está em sua estética um discurso cinemanovista, mas que tem em sua estrutura dramática muitos aspectos do antigo e combatido cinema hollywoodiano.

Toda a safra de filmes que inauguram simbolicamente o movimento em 1963, como por exemplo: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963); são filmes que apresentam o cinema brasileiro para o mundo e desenvolvem elementos próprios de uma estética terceiro-mundista diversa que não apresentam muitos elementos de contato além da forma original em que foram produzidos.

Por tanto, uma ideia linear de ruptura com o antigo, ao se enquadrar nas diversas tendências do Cinema Brasileiro da época em um típico Cinema Moderno, não seria a principal característica que unificaria as obras cinematográficas. O que se torna possível se elas forem entendidas dentro das formas de produções possíveis de existirem, muitas vezes precárias, revelando a tentativa de sobreviver ao domínio cultural de outros cinemas, como propunha o discurso unificador de Paulo Emílio Sales Gomes (2016). O que fica evidente nessa dinâmica é que esse discurso hegemônico de Cinema Novo, como o local de um cinema tipicamente brasileiro, é um lugar vazio como percebe Laclau (*apud* Mendonça, 2007) em sua teoria do discurso, em que diversas demandas e lutas discursivas se alinham e se hibridizam, perdendo seus significados originais ao assumirem uma identidade contingente. Entre Cacá Diegues em sua aventura revolucionária, mas hollywoodiana, e os delírios barrocos de Glauber Rocha, a nomenclatura cinematográfica acaba não revelando nada tão revelador sobre as potencialidades das obras.

## O DESLOCAMENTO PÓS-MODERNO

Durante os agitados anos de 1960 uma tendência revolucionária gradativamente perde sua força. Os acontecimentos de maio de 1968 em Paris, por exemplo, são para o autor François Hartog um símbolo desse processo, um fenômeno que ele denomina *presentismo*, no qual o presente parece se estagnar e se alongar, impedindo que o futuro seja desejado. O autor vai citar como origem dessa percepção temporal, as novas “solicitações do mercado, o funcionamento de uma sociedade de consumo, as mudanças científicas e técnicas, os ritmos das mídias, que cada vez mais rapidamente tornam tudo obsoleto” (Hartog, 2003, p. 11).

De forma semelhante, Gumbrecht (2010) percebe essa mudança de perspectiva temporal como o fim do domínio de uma cultura de sentido, em que a presença, o corpo, a experiência retomaram seus locais pré-modernos não só na formação de novos conhecimentos epistemológicos, mas na própria experiência cotidiana. Essa seria uma

das visões de pós-modernidade<sup>3</sup>, a desconfiança de uma proposta totalizante do saber elaborada pelo pensamento moderno. A “condição pós-moderna” seria, justamente, uma polêmica contra as metanarrativas, “as histórias que pretendem ser únicas, que pretendem integrar toda a realidade histórica. Seria como querer subsumir o passado do Brasil em uma única ‘História do Brasil’, e sabemos que não faltam tentativas desse porte” (Gumbrecht, 2011, p. 14-15). Ou seja, a relação moderna que privilegia o tempo, em um modelo historicista da análise do passado para perceber um progresso para o futuro, foi profundamente modificada. O futuro não continua sendo aberto a possibilidades; ele passaria a ser cada vez mais uma ameaça, um risco que toda a humanidade corre.

Durante os anos 1980, essas metanarrativas históricas parecem finalmente perder a sua força, como ficaria confirmado no fim da década com a simbólica queda do Muro de Berlim, transmitida ao vivo no ano de 1989, uma experiência midiática em que o passado e o futuro não se apresentam mais como referência (Hartog, 2003). Foi também nos anos oitenta que se relacionou a expressão “pós-moderno” a filmes, com o objetivo de diferenciá-los de realizações anteriores; eram filmes que “desafiavam as categorias cinematográficas: clássica, modernista, vanguardista, expressionista, surrealista – nenhuma delas parecia dar conta de suas especificidades” (Pucci Júnior, 2016, p. 363), designando o que fugiria às classificações tradicionais da teoria. Filmes caracterizados por um sentido de nostalgia, que geravam imagens e simulacros do passado, produzindo algo como um pseudopassado. “Restaria aos pós-modernos olhar para o passado e o futuro tendo em mente as imagens do presente, isto é, da cultura pop, sem noção de processo histórico” (Pucci Júnior, 2016, p. 369).

Ítalo Moriconi (1994) percebe o prefixo “pós” como referente a um período posterior, mas em diálogo constante com a modernidade; não a sua simples negação, mas a necessidade de repensá-la: Essa ida além da modernidade cria, para Moriconi (1994), uma temporalidade diacrônica e fragmentada, desconstruindo todas as explicações totalizantes e fixas do tempo moderno, em que os dogmas e as teorias passam a ser relativizados e perdem sua força. Segundo o autor, uma das causas foi o fato de o capitalismo não se dar de maneira uniforme, da mesma forma que o projeto da modernidade não foi um desejo de todos aqueles que dele participaram. Em países como o Brasil, a própria ideia de modernidade vem sendo problematizada por perspectivas decoloniais, que percebem a pós-modernidade como continuidade e renovação da lógica colonial.

É necessário, nesse contexto, perceber uma frequente confusão conceitual entre pós-modernidade e pós-modernismo. Pós-modernidade se relaciona a um período histórico; pós-modernismo se refere a um campo cultural. Uma distinção análoga a de modernidade e modernismo. “A modernidade teria começado com a Revolução Industrial, em

3 “Percebe-se que, assim como nem toda a cultura da Modernidade pode ser chamada de modernista, nem tudo é pós-modernista numa época pós-moderna. Da mesma forma, o pós-moderno não equivale à contemporâneo, palavra que designa o que é atual, seja pós-moderno ou não. Em nossa época, tudo é contemporâneo, mas nela convivem o tradicional, o moderno e o pós-moderno, por exemplo, nas artes.” (Pucci Júnior, 2016, p. 361).



meados do século XVIII; o modernismo, mais de 100 anos depois, no final do século XIX segundo alguns, no início do século XX.” (Pucci Júnior, 2016, p. 361).

No Brasil, o golpe de 1º de abril de 1964 criou outra relação dos cineastas com a sua realidade; seus filmes buscavam, por meio da alegoria, reflexão intelectual e, às vezes, de extremo hermetismo estético, continuar produzindo um cinema moderno brasileiro da forma que fosse possível. Porém, em 1968, com o Ato Institucional nº 5 (AI-5), esse cinema renasce como estratégia de sobrevivência em uma nova relação dos cineastas com o Estado, mediado pela Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme)<sup>4</sup>.

No início dos anos 1970, a Embrafilme proporcionou grandes bilheterias como o filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1976), do diretor Bruno Barreto, e *Xica da Silva* (1976), de Cacá Diegues, obras que atingiram números de espectadores nunca imaginados para um filme nacional. Momento, não só em que os herdeiros do Cinema Novo se voltam para uma ideia de mercado, ultrapassando a perspectiva de filme artesanal, como também aponta para uma possível indústria nacional, proporcionado “pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica” (Amancio, 2007, p. 173).

É nessa dinâmica que surge o Tropicalismo. Movimento evidenciado pela música e pelas artes plásticas, que transborda por todo o conceito de arte no país ao tratar de questões que buscam repensar a cultura nacional sob novas técnicas e estéticas, junto a antigos valores e à natureza tropical brasileira, suas cores e sua força. Uma revisão da história brasileira ao repensar o conceito modernista da antropofagia (Bueno, 2000). Alguns filmes deste momento, como *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, transitam por essas ideias tropicalistas.

*Terra em Transe* é o filme considerado como uma das principais influências do movimento, por cuja deflagração de alguma forma foi responsável. *Macunaíma*, realizado após a explosão tropicalista, dialoga diretamente com a estética, aprofundando as principais questões do movimento como a antropofagia, que deixa de ser somente a devoção pelo homem do que vinha de fora para criar uma cultura mais rica e original, e passa a ser a “do espaço para a devoração do próprio sujeito, do homem brasileiro, que, incapaz de sobreviver à avassaladora modernização, acaba sendo ele próprio engolido pelo Brasil” (Bueno, 2000, p. 86).

4 O regime militar, apesar de um forte princípio de centralização político-administrativa de forma autoritária, instaurou um sistema articulado de funcionamento da produção e distribuição dos filmes nacionais na década de 1970 e início dos anos 1980, com a Embrafilme. O fim da Embrafilme se deu gradativamente, começando com a Lei Sarney, de julho de 1986, que dispunha da renúncia fiscal para a produção de projetos culturais, fazendo com que os filmes da empresa necessitassem disputar as verbas dos benefícios fiscais com outras áreas da produção cultural.

Ou seja, os cinemanovistas deixam de lado antigas fórmulas como rótulo de um Cinema Moderno Brasileiro e buscam reinventar um cinema que dialogava com a ditadura para poder ser produzido, ao mesmo tempo que ainda faziam críticas concebidas de dentro das próprias estruturas de poder.

O que é pertinente perceber, adentrando os anos de 1970 e 1980 no Brasil, é que toda sua complexa estrutura política e cultural fez com que o cinema brasileiro tivesse uma gama de articulações e diversas estratégias para existir, desde cineastas que criavam um grande conflito com as convenções, por meio de uma radicalização estética, como é o caso de Glauber Rocha, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla e Arthur Omar; outros que usam os códigos de comunicação já disponíveis e assimilados pelo grande público, como Anselmo Duarte, Roberto Farias, Domingos de Oliveira e Hector Babenco; e os que buscam variar entre “os imperativos da expressão pessoal e os códigos vigentes, a indagação mais complexa e a comunicação mais imediata” (Xavier, 2006, p. 59). Diretores que apresentam dosagens variadas entre o estabelecido e a invenção, como Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Arnaldo Jabor, Leon Hirszman e Cacá Diegues.

Na prática havia uma variada gama de produções, como os caros filmes históricos, os obscuros dramas psicológicos, o relativo sucesso do filme caipira e de cangaço, as comédias ligeiras e eróticas, e, na televisão, a absorção do melodrama e da chanchada. Neste mar de produções, Paulo Emílio Sales Gomes ainda defendia que “a parcela mais criativa de todo este cinema estava ainda direta ou indiretamente relacionada ao Cinema Novo, apesar de o amadurecimento coletivo do grupo ter sido abruptamente abortado e seu público catalisador totalmente desintegrado” (Bueno, 2000, p. 90).

Um discurso dicotômico que surge nos anos 70 seria entre o circuito dependente da Embrafilme, que se pode chamar de “cinema oficial”, e a radicalização do erotismo, como surgida em São Paulo, na Boca do Lixo – mais que uma produtora, era uma associação lucrativa entre produtores e exibidores. Esses eram os que não usufruíram do financiamento oficial, o “salão dos recusados”, (Xavier, 2001, p. 35). No entanto, pensar numa luta entre esses dois processos do Cinema Brasileiro, neste momento, seria reduzir as obras a essa simples luta bipolar. O que propõe Ismail Xavier (2001) como forma de análise deste momento é observar cada cineasta resolvendo a seu modo as relações entre projeto, linguagem, condições de produção e de mercado, através de um estado autoritário. Num momento em que vai prevalecer muito mais os caminhos pessoais de cada autor, independentes de um movimento.

Mas o que fica evidente nessa relação dicotômica é que a monumentalidade do Cinema Novo ainda é hegemônica como um discurso balizador de um cinema autenticamente brasileiro. Por exemplo, os remanescentes do movimento

cinemanovista foram os principais produtores de filmes com temática histórica, ligados diretamente ao financiamento estatal. É o caso de obras como *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970), *Pindorama* (Arnaldo Jabor, 1971), *Como era gostoso meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971), *Os inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976).

Ismail Xavier (2001) percebe que a influência de um cinema moderno tem seu impacto até início dos anos 1980, tendo o ano de 1984 como ano simbólico de ruptura. Foi o ano do filme *Memória do Cárcere* (Nelson Pereira dos Santos), que, segundo Xavier, fechou definitivamente o diálogo com o Cinema Novo, “cuja experiência do cárcere é agora assumida como uma alegoria dos anos de chumbo quando se consolida a abertura” (Xavier, 2001, p. 36). Este também é o ano do filme *Cabra marcado para morrer*, de Eduardo Coutinho. Filme que foi interrompido devido ao golpe militar. (Coutinho então, 20 anos depois, retomaria o filme com múltiplas estratégias e o transforma num documentário altamente reflexivo sobre o momento da ditadura e a impossibilidade de se filmar, renovando a tradição do documentário no país.)

Com a abertura política, momento de luta pelas eleições diretas para a Presidência da República, de grande clima de transição, o cinema brasileiro e sua forma estatal de produção e distribuição se encontravam em crise. Em um “quadro em que se fala da morte do cinema e da necessária reformulação da Embrafilme” (Xavier, 2001, p. 52). Segundo Xavier (2001) nesse momento havia problemas na renovação geracional em que a produção mais visível no mercado, os destaques de 1984, correspondiam a filmes de cineastas veteranos “que realizavam agora antigos projetos ou a eles voltaram em função do novo clima social e político” (Xavier, 2001, p. 52). Dessa forma, embora novos diretores surgissem, não havia muito espaço para a ascensão imediata dos novos talentos como aconteceu nos anos de 1960.

Nessa primeira metade da década de 1980 o cinema brasileiro partiu para um debate estético que evidenciava sintonia com um cinema contemporâneo, pensado num contexto pós-moderno, mas que ainda trazia uma articulação particular da “questão nacional”, “traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com tradições literárias e a música popular, traços que se fizeram presentes nas várias tendências em conflito” (Xavier, 2001, p. 38). O que aconteceu é que a “constelação moderna” não constituía mais uma referência exclusiva.

Diante desse cenário, as propostas milionárias para esse impasse, que ainda pensava o cinema de autor, ao mesmo tempo que visava o mercado, não são bem-sucedidas, denotam um momento de criação que permanece

aquém das preocupações temáticas dos cineastas. Esse é o caso, segundo Ismail Xavier (2001), de *Quilombo* (1984), de Cacá Diegues. Filme que, apesar de carregar diversas características do que já se relacionava a uma estética pós-moderna – nas suas cores plásticas, da trilha sonora pop, da narrativa clássica na construção do simulacro, – traz a tentativa de recriar a cultura brasileira através de uma ressignificação da própria concepção do Cinema Novo.

Como percebido anteriormente, o enquadramento cinemanovista não era a única forma de se produzir no país – outras tantas produções que não seguiram essa perspectiva continuaram a existir e a desenvolver suas particularidades estéticas, como o cinema produzido na famosa área da Boca do Lixo em São Paulo. No entanto, o “fantasma” do Cinema Novo se articulou como um discurso tão poderoso, que relegou a esses filmes um segundo lugar na própria história do cinema nacional.

Ocorre, desta forma, um transformação paulatina durante os anos 1980, evidenciando, sobretudo a partir de meados da década, um cinema que afirmou propostas alheias aos parâmetros do cinema moderno – “principalmente no que diz respeito à preocupação com um ‘estilo nacional’ ou os diagnósticos gerais do país, voltando-se mais para um corpo a corpo com os dados dominantes na produção internacional que lhe era contemporânea” (Xavier, 2001, p. 40). Um movimento que fez as produções se afastarem dos temas e estilo *cinemanovistas*, encerrando a “estética da fome” e afirmando as técnica e mentalidade profissional, sem, claro, descartar as experiências do modo de produção inerentes à realidade brasileira.

A estética pós-moderna atinge fortemente o cinema brasileiro, “principalmente quando contraposta ao modo com que o cinema brasileiro se debruçou em décadas anteriores sobre a representação da história e a práxis política, tentando alçar a representação global da sociedade nacional pelo viés dramático” (Ramos, 2016, p. 455). Como afirma Fernão Ramos, entre os anos de 1985 e 1988 o contexto pós-moderno no país é evidente na construção plástica de fotogramas com características marcadas por tons artificiais, contrastantes e fantasiosos: “Cores fortes, em geral em ambientes noturnos, aparecem sem motivação diegética no enquadramento, iluminando livremente o cenário. A utilização da marcação musical e da trilha sonora da narrativa clássica, pontuando a ação, é procedimento recorrente” (Ramos, 2016, p. 462).

Obras que acabam por reincorporar um estilo que ressignifica os gêneros (*western*, horror, musical, ficção científica etc.) com que o cinema moderno rompeu, lidando com “a mercadoria filme como produção de série, com traços

estéticos cristalizados, sobre os quais o espírito pós-moderno se debruça com avidez” (Ramos, 2016, p. 465). Uma arte abertamente vinculada ao mercado, girando em torno do simulacro<sup>5</sup>.

Experientes diretores que passaram pelo Cinema Novo, mas antenados com o seu tempo, partem para esses desvios pós-modernos. Como é o caso de Carlos Diegues “com a inspiração visual de *Um trem para as estrelas* (1987) e decididamente em *Dias melhores virão* (1988-1989)” (Ramos, 2016, p. 456). *Um trem para as estrelas*, filme do diretor seguido a *Quilombo*, é um suspense que “mergulha fundo no visual pós-moderno, com o inevitável saxofone tocado de madrugada, cenários com néon, fotografia fantasia e trama policial transcorrendo dentro da noite urbana” (Ramos, 2016, p. 480). Abandonando, assim, o enfrentamento da simulação cinematográfica, fazendo um profundo “mergulho no jogo de espelhos no qual a retificação da mercadoria é estampada em espetáculo” (Ramos, 2016, p. 456).

No entanto, o autor ressalta que o pós-modernismo no cinema brasileiro é um deslocamento momentâneo, mais relacionado com o fascínio do que com a crítica. Desta forma, a maior parte das obras que assumem essa nomenclatura não devem ser relacionadas ao conceito pós-estruturalista concebido em autores como François Lyotard. Perspectiva em que há uma espécie de crítica ao império da razão na busca de “espaços na arte para distender a dimensão expressiva do sensível através da modernidade figural das vanguardas, dando assim retaguarda à oposição à experiência racional, discursiva, do iluminismo moderno” (Ramos, 2016, p. 398).

Esse deslocamento gera uma gama de filmes curtas-metragens e longas-metragens de diretores oriundos das primeiras universidades de cinema do Brasil, principalmente as paulistas. Filmes já inseridos no pós-moderno, em que o uso da intertextualidade, da citação, da paródia, da fragmentação busca romper com a tradição moderna e tenta se desvincular dessa trajetória do cinema brasileiro moderno. Exemplos são os filmes chamados de “Trilogia pós-moderna”: *Cidade oculta* (1986), de Chico Botelho, *Anjos da Noite* (1986), de Wilson Barros, e *A Dama do Cine Shangai* (1987), de Guilherme de Almeida Prado. Obras realizadas praticamente em simultaneidade, que apresentam enorme conexão entre si. Nessas obras, a referência no modo intertextual ao Cinema Novo não existe mais. Como se nesse momento uma forte estética pós-moderna negasse completamente o arquétipo do cinema moderno brasileiro, em um debate que se origina no final da década de 1980 em torno de basicamente dois eixos estruturais: o esgotamento do modo estatal de produção e distribuição, devido às crises da Embrafilme, e seu posterior fim; e a emergência de neoliberalismo circunscrito em movimentos democráticos com o fim da ditadura militar.

5 Conforme desenvolvido por Jean Baudrillard em *Simulacros e simulações* (1991) e outras obras. O filósofo francês inicia essa obra com uma citação ao livro de Eclesiastes da Bíblia, em que afirma que o simulacro é a verdade que oculta que não existe (Baudrillard, 1991).

## A RETOMADA: NOVOS DISCURSOS PARA O MESMO CINEMA

O deslocamento discursivo que possibilitou o desenvolvimento de um cinema pós-moderno brasileiro, como evidenciado nas linhas anteriores, é breve, e parece perder o seu fôlego no período que se denomina de Retomada. Os anos de 1992 e 1993 são marcadamente importantes nesse contexto, pois são considerados como o momento de grande crise do cinema brasileiro, reduzindo suas produções quase a zero. “Apesar da intensidade com que domina a produção nacional na segunda metade da década de 1980, a plástica e a ideologia pós-moderna abandona rapidamente nossas telas, com poucas manifestações no cenário da Retomada.” (Ramos, 2016, p. 421).

No entanto, esse pequeno intervalo é suficiente para elaborar um discurso positivo do desmonte do modelo estatal, vinculado a um Brasil autoritário e indesejado ao período de redemocratização. Momento em que uma ideologia de cunho liberal encontra ecos.

Interessante perceber que o período entre 1974 e 1984, para o autor Daniel de Mendonça (2007), foi o momento da constituição do que ele vai denominar de “imaginário popular oposicionista”. Uma “série de demonstrações de insatisfação política oriundas da população em relação ao governo autoritário, dispersas durante todo período de transição do autoritarismo para a democracia” (Mendonça, 2007, p. 254). Imaginário que foi fundamental para a produção de discursos que desaguaram na campanha cívica das Diretas já.

A campanha das “diretas já” teve o incontestável mérito de reunir em praça pública, sob o eco de apenas um grito, centenas de milhares de manifestantes que, quando gritavam “diretas já”, bradavam também em prol de suas demandas identitárias: “direitos civis das mulheres já”, “direitos dos trabalhadores já”, “liberdade irrestrita de expressão e associação já”, “legalização dos partidos comunistas já”, “mais verbas para a educação já”, “reforma agrária já”, enfim, milhares de demandas e grupos sociais que, sob um grito possível de ser bradado, o grito das diretas, queriam, na verdade, muito mais do que isso. “Diretas já” tornou-se a “senha” para reivindicar algo muito mais profundo: significava lutar por democracia e romper, de uma vez por todas, com um regime, que apesar de dez anos de abertura política, insistia ainda em manter o povo à margem dos rumos do processo político brasileiro. (Mendonça, 2007, p. 255)

Um período em que a figuração de um novo Brasil democrático se torna hegemônica na “confluência de múltiplos significados em um discurso, a ponto de tal discurso perder seu sentido específico justamente pelo excesso de significações incorporadas” (Mendonça, 2007, p.255), em que o imaginário das “diretas já” assimila essa ideia de mudança

e de negação do que fazia parte de um outro imaginário, o autoritário, que passava a ser o antigo, o indesejado. E os cinemanovistas, apesar de não estarem mais sob um rótulo definido de Cinema Novo, ainda carregavam paradoxalmente a representação de um movimento que acabou por se ligar, como forma de sobrevivência, ao próprio estado autoritário. Sendo desta forma também visto como indesejado.

Com o cinema nacional renascendo na década de 1990 por outras lógicas de financiamento que não pela centralidade que foi a Embrafilme, mas ainda ligado ao Estado por meio de novas demandas neoliberais como as leis de incentivo fiscais, diversos aspectos deixados de lado pelas tendências estéticas pós-modernas retornam para as narrativas cinematográficas, como as preocupações cinemanovistas de interpretar o povo brasileiro através de um nacional popular adaptado ao momento histórico.

O diretor Cacá Diegues, que acompanha através de suas obras todo esse movimento de rupturas e continuidades, filmou *Tieta do Agreste* em 1996, inspirado no livro homônimo de Jorge Amado. O diretor se debruça sobre os tipos populares de um Brasil regionalista sem que os personagens estejam a serviço de uma visão política e sociológica como os seus primeiros filmes.

O exemplo de Walter Salles é também marcante, pois o diretor inicia sua produção inserido nas demandas cinematográficas que se desvincilhavam da monumentalidade que foi o Cinema Novo em décadas anteriores. Ele filmou em 1991 o filme *A grande Arte*, obra inspirada no livro homônimo de Rubens Paiva, uma complexa trama policial falada em inglês e que deve sua estética à plástica pós-moderna. Ainda em 1995, no processo de retomada, o diretor filmou *Terra estrangeira*, outra obra que parece ainda estar inserida neste contexto. No entanto, ele dilui sua herança pós-moderna a partir de *Central do Brasil*, (1998), enveredando para uma temática com horizontes de claras influências do Cinema Novo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse momento da passagem de um cinema moderno brasileiro, com forte influência cinemanovista, para uma estética urbana, rodeada de clichês, de fragmentações, de hibridismos e hipertextualidades. (Como a releitura de códigos já utilizados em vários momentos da história do cinema.) Não pode ser compreendido apenas de forma linear,

surgido somente como o desdobramento do anterior, apesar de também o ser. No caso do momento que emerge o cinema pós-moderno nacional, diversos significados se hegemonomizam em sentidos esvaziados pela emergência de uma mudança política, do abandono aparente de um Estado autoritário para uma democracia liberal.

Desta forma, essa breve trajetória permite perceber que o discurso que hegemonomiza um conceito de cinema pós-moderno no Brasil era reflexo político de um período que desenhou um país democrático através de tintas neo-liberais. Um cinema que não se identificava mais com o Cinema Novo, mas um discurso cinematográfico que não se sustenta e se desfaz no cinema de retomada.

## REFERÊNCIAS

- AMANCIO, Tunico. "Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme." *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, jul.-dez. 2007. p. 173-184. Disponível em: [http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amancio.pdf](http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf). Acesso em: 19 de janeiro de 2019.
- BARBEDO, Mariana. A arte de Carlos Diegues no projeto nacional-popular do Cinema Novo (1962-1969). Tese de Doutorado em História, PUC-SP, 2016. p. 181. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/19022>. Acesso em: 25 de junho de 2018.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulações*. Portugal: Relógio D'água, 1991.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- BUENO, Zuleica de Paula. *Bye, Bye Brasil: trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960 – 1979)*. Dissertação de Mestrado em Sociologia, Unicamp, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema: Imagem-movimento*. Rio de Janeiro: Brasiliense 1985
- \_\_\_\_\_, Gilles; GUATARRI, Felix. *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 54, 1997.
- \_\_\_\_\_, Gilles. *Cinema: Imagem-tempo* São Paulo: Brasiliense, 2005.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial? Companhia das letras* São Paulo. 2016.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2010.



- \_\_\_\_\_, Hans Ulrich. "Depois de 'Depois de aprender com a história', o que fazer com o passado agora?" In: NICOLAZZI, Fernando; MOLLO, Helena Miranda; ARAUJO, Valdeci Lopes de (orgs.). *Aprender com a história? O passado e o futuro de uma questão*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011. p. 25-42.
- HARTOG, François. "Tempo, História e a escrita da História: a ordem do tempo." *Revista de História*, São Paulo, n. 148, 2003, p. 9-34, 2003. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18952>. Acesso em: 16 de setembro 2015.
- MENDONÇA, Daniel de. "A teoria da hegemonia de Ernesto Laclau e a análise política brasileira". *Ciências Sociais Unisinos*, São Leopoldo, v. 43, n. 3, set-dez, 2007.
- MIGLIORIN, C. BARROSO, E. "Pedagogias do cinema: montagem." *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, v. 43, n. 46, 2016, p. 15-28. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2016.115323>. Acesso em: 08 de julho de 2023.
- MORICONI, Italo. *A provocação pós-moderna. Razão histórica e política hoje*. Rio de Janeiro: Diadorim, 1994.
- PUCCI JÚNIOR, Renato Luiz. "Cinema pós-moderno." In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas: Papyrus, 2006.
- RAMOS, Fernão Pessoa. "A Grande Crise: pós-moderno, fim da Embrafilme e da Pornochanchada". In. RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Edições Sesc, 2016. vol. 2. (E-book)
- SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- XAVIER, Ismail (org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.
- \_\_\_\_\_, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- \_\_\_\_\_, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001

## REFERENCIAS FÍLMICAS

- A DAMA do Cine Shangai. Direção de Guilherme Almeida Prado. São Paulo: Star, Raiz Producciones Cinematográficas, 1987, 35mm (115 min.).
- A GRANDE Arte. Direção de Walter Salles, Brasil: Miramax, J & M Entertainment, Alpha Films, 1991, 35mm (104 min.).
- ANJOS da Noite. Direção de Wilson Barros, São Paulo: Superfilmes; Bras Filmes Ltda. 1986, 35mm (98 min.).
- CABRA marcado para morrer. Direção de Eduardo Coutinho. São Paulo. Rio de Janeiro: CPC – Centro Popular de Cultura da UNE; MPC – Movimento de Cultura Popular de Pernambuco. Mapa, 1984, 35mm.(119 min.).

CENTRAL do Brasil. Direção de Walter Salles. Brasil: 1998, 35mm.

CIDADE oculta. Direção de Chico Botelho, 1986, São Paulo: Orion Cinema e Vídeo Ltda. 35mm. (80 min.).

COMO era gostoso o meu francês, Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Condor Filmes; Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda., 1971, 35mm. (79 min.).

DEUS e o diabo na Terra do Sol, Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes., 1963, 35mm (118 min.).

DONA Flor e seus dois maridos. Direção de Bruno Barreto. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda., 1976, 35mm (118 min.).

GANGA Zumba. Direção de Carlos Diegues. São Paulo: Copacabana Filmes, 1963, 35mm (120 min.).

MACUNAIMA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Rio de Janeiro: Difilmis; Filmes do Sêrro Ltda., 1969, 35mm (108 min.).

MEMÓRIAS do cárcere. Nelson Pereira dos Santos. Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda.; Regina Filmes, 1984, 35mm (173 min.).

O ACOSSADO, Jean Luc Godard, França, 1960, 35mm.

OS DEUSES e os mortos. Direção de Ruy Guerra. Rio de Janeiro: Companhia Cinematográfica de Filmes Brasileiros. Draga Filmes Produções cinematográficas, 1879, 35mm (100 min.).

OS FUZIS. Direção de Ruy Guerra, Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963, 35mm (80 min.).

OS INCONFIDENTES. Direção de Joaquim Pedro de Andrade, Rio de Janeiro: Filmes do Sêrro, 1972, 35mm (82 min.).

PINDORAMA. Direção de Arnaldo Jabor. Rio de Janeiro: Companhia cinematográfica Vera Cruz. Kamera Filmes Ltda., 1971, 35mm (95 min.).

QUILOMBO. Direção de Carlos Diegues, 1984. Rio de Janeiro: CDK Produções Cinematográficas Ltda.; Embrafilme; Gaumont, 1984, 35mm (127 min.).

TERRA em transe. Direção de Glauber Rocha, Rio de Janeiro: Mapa Produções cinematográficas Ltda., 1967, 35mm, (107 min.).

TERRA estrangeira. Direção de Walter Salles. Rio de Janeiro: Videofilmes; Animatógrafo, 1995, 35mm (102 min.).

TIETA do Agreste. Direção de Carlo Diegues. Rio de Janeiro: Sky Light Cinema; Serene 1998, 35mm (140 min.).

UM trem para as estrelas. Direção de Carlos Diegues, Rio de Janeiro: CKD Produções Cinematográficas Ltda.; Chysalide Films, 1987, 35mm (102 min.).

VIDAS secas. Direção de Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Hebert Richers S.A., 1963, 35mm. (103 min.).

XICA da Silva. Direção de Carlos Diegues. Rio de Janeiro: J.B. Produções Cinematográficas Ltda. Difilmis Ltda, 1967, 35mm (114 min.).