

Três Durações: Nelson, Glauber e Bressane¹

Alexandre Rocha da Silva²
Vinícius da Silva Pellenz³

RESUMO

Três Durações: Glauber, Bressane e Nelson identifica formas de brasilidade expressas pelo Cinema Novo. Recupera de Bergson os conceitos de *imagem-lembrança*, *imagem-ação* e *duração* para expressar indícios de brasilidade que ora se como identidade nacional ora como devir de um outro país imaginado pelo cinema. O Cinema Novo oferece formas de expressão remidiatizadas em que se visibilizam as estratégias micropolíticas que configuram a nacionalidade brasileira não mais somente como identidade, mas, sobretudo como memória.

Palavras-chave: brasilidade, duração, cinema, audiovisualidade.

ABSTRACT

Three Durations: Glauber, Bressane and Nelson identifies ways of brasility expressed by the “Cinema Novo”. It recollects Bergson’s concepts of *image-memory*, *image-action* and *duration* to reveal indexes of brasility that express themselves as national identity and to come of another country imagined by the cinema. The “Cinema Novo” offers remediated ways of expression in wich the micropolitic strategies that configure the Brazilian nationality are viewed, not only as identity, but, especially, as memory.

Key words: brasility, duration, cinema, audiovisualities.

¹ Este artigo é resultado parcial do projeto de pós-doutoramento, com apoio da Capes/Cofecub, desenvolvido na Universidade de Paris 3.

² Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Unisinos, com pós-doutorado pela Universidade de Paris 3 – Sorbonne Nouvelle -, doutorado em Ciências da Comunicação, Mestrado em Semiótica e Graduação em Jornalismo. Autor do livro *A dispersão na semiótica das minorias*, atualmente desenvolve a pesquisa *Devires de Imagem-Música* e participa dos Diretórios de Pesquisa do CNPq *Micropolíticas das mídias como devires de cultura* e *Audiovisualidades (GPAV)*. arsrocha@gmail.com

³ Estudante de Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS) e bolsista da pesquisa *Devires de Imagem-Música*. pulgoso@hotmail.com

1. Memória. Um corpo-imagem

Em *Matéria e Memória* (Bergson, 1990), Henri Bergson destaca importantes conceitos que potencializam as análises sobre o audiovisual e suas vertentes midiáticas: a memória e sua relação com as imagens. Para pensar a memória como agente possível na criação de subjetividades é preciso, segundo o autor, que se observem as funções do corpo e suas potencialidades em relação às imagens que lhe são exteriores. Nosso corpo mantém posição privilegiada em relação às imagens e aos objetos em geral, justamente porque com o corpo estabelecemos diferentes formas de ação. “*Os objetos que cercam meu corpo refletem a ação possível de meu corpo sobre eles*” (Bergson, 1990, p. 12). Esse processo corpo/imagem, muito mais que uma relação de causa-efeito, representa o princípio para entendermos as formas de criação das imagens e, mais tarde, identificarmos os aspectos constitutivos na produção de audiovisualidades (através de suas imagens/sons em movimento). Assim, além de ocupar posição privilegiada, o corpo é uma espécie de componente ativo na relação imagens/subjetividade. Bergson explica:

Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo. (Bergson, 1990: 10).

Com o corpo construímos subjetivamente os objetos e as relações com o mundo. Imagem, então, é também memória porque é das imagens que extraímos os fatos/acontecimentos que configuram nossa forma de relação em sociedade ou com outros objetos, portanto nossa ação sobre as coisas identificando-as como imagem-lembrança ou remidiatizando-as como imagem-ação.

1.1 Imagens-lembrança: o passado inteligente

Considerando nosso corpo e suas relações com a matéria, e aqui destacamos matéria como o conjunto de imagens que nos cercam, a memória é uma espécie de regente de todo o processo. Desse processo permanecem ativos o passado e o presente, circunscrevendo os limites de nossa interpretação. Desse tipo de imagem a que Bergson

chamou de *imagens-lembrança* identificam-se apenas a parte inteligível da relação com os objetos, onde, ao invés de experimentarmos as imagens, as identificamos, tentando recuperar sua claridade e, principalmente, sua utilidade em nossas vidas. Portanto, das imagens-lembrança nasce nosso reconhecimento dos objetos: sua comunicabilidade.

Por ela [imagem-lembrança] se tornaria possível o reconhecimento inteligente, ou melhor, intelectual, de uma percepção já experimentada; nela nos refugiaríamos todas as vezes que remontamos, para buscar aí uma certa imagem, a encosta de nossa vida passada. (Bergson, 1990: 62).

Das imagens-lembrança podemos reter o movimento sígnico, na medida em que esse movimento nos indica pedaços de referencialidades de situações passadas. Nossa compreensão, nesse sentido, absorve esses pedaços tornando possível armazenar o passado como memória. (Bergson, 1990: 62). Essa atitude da memória obtemos a partir das nossas experiências e dos nossos hábitos, que configuram perspectivas comunicacionais, estéticas, éticas e políticas a um só tempo.

1.2 Imagens-ação. O presente sensível

A consciência de um passado que registra nossas ações está ligada a uma necessidade de remontar nossas percepções. Como foi dito anteriormente, entendemos o corpo pelas possibilidades que nossos sentidos podem obter das imagens exteriores a ele. Assim, identificamos um outro tipo de imagem, que não apenas reconhece por hábito uma atividade passada de nossa vida, mas que recria esse passado: as imagens-ação. Das imagens-ação, esperamos sempre ter uma atitude voltada para o presente, mas para um presente sensível, que tem a memória como uma forma criadora do passado. Gilles Deleuze (1999) destaca as imagens-ação como puro devir, que ocorre quando as imagens perdem suas referencialidades para dar lugar a uma memória singular e sensível. Essencialmente, as imagens-ação são responsáveis pela encenação de nossa vida e não pela representação de nosso passado.

1.3 Duração

O reconhecimento do passado nas imagens-lembrança e a projeção do presente em imagens-ação fazem de nosso corpo uma máquina capaz de ora lembrar e identificar fatos/acontecimentos, ora produzir/encenar nossa vida sobre as imagens. Desse processo comunicativo podemos entender nossa memória como passado/presente. Mas sempre um passado/presente coexistente, que busca dar espaço à inteligência da matéria e possibilitar um caminho possível aos atos sensíveis. Henri Bergson chamou esse processo de duração. Para o filósofo, a duração, bem mais que um processo natural e pragmático de conhecimento das coisas, expressa a forma de nos posicionarmos no tempo e no espaço. Buscamos no passado a inteligibilidade das coisas e no presente nossa forma de agir sobre elas. Portanto, aqui, evidencia-se um processo que faz reconhecer/variá-las tanto nossas ações cotidianas quanto nosso reconhecimento sobre as imagens, ou seja, sobre nossas comunicações.

Não há continuação de um estado sem adição de lembranças de momentos passados ao presente; e nisto consiste a duração. Ela é vida contínua de uma memória que prolonga o passado no presente. Nesse sentido, a temporalidade do ser passa a ser um contínuo crescente de novidades e conseqüentes mudanças nos momentos que se sucedem. (Sayegh. 1998: 29)

A duração representa um movimento singular que visa reunir todos os gestos e forças subjetivas para que dela seja possível reconhecer, para os propósitos deste artigo, audiovisuais em potencial. Ora, se por um lado temos uma memória que busca nas lembranças sempre um fundo claro para a percepção, e obtemos do presente momentos singulares de nossa ação, então entre o passado e o presente existe uma diferença de natureza e não de grau. Com efeito, Bergson obtém dessas duas forças (passado-presente) o primeiro fundamento para desenhar os caminhos dos processos de singularização.

O objetivo central deste artigo consiste em identificar alguns indícios de diferentes durações no cinema brasileiro a partir das obras de Nelson Rodrigues, Glauber Rocha e Julio Bressane para pensar a cultura em movimento produzido por audiovisuais.

2. Cultura: as imagens de um devir

Pensar as audiovisualidades e sua ação na cultura requer apreender as imagens como signos que expressam durações. Para o cinema brasileiro, principalmente o Cinema Novo (CN), isso representou experimentar o audiovisual a partir dos modelos vigentes à sua época, remidiatizando-os. Analisar o CN exige-nos, portanto, estabelecer relações micropolíticas com a cultura. Qual a influência das linguagens projetadas pelo Cinema Novo na construção da cultura brasileira como duração? Apresentamos como premissa básica um pouco do legado guattariniano:

Todos os devires singulares, todas as maneiras de existir de modo autêntico chocam-se contra o muro da subjetividade capitalística. Ora os devires são absorvidos por esse muro, ora sofrem verdadeiros fenômenos de implosão. (Guattari. 1996: 50)

Felix Guattari nos indica teoricamente um caminho para o desafio da singularização contra a lógica capitalística. As imagens expressas na cultura, principalmente reveladas pelo CN, demonstram um vir a ser extremamente curioso. Desde o início, o então Cinema Novo tratou de propor rupturas com as formas estéticas do cinema de sua época reconfigurando a memória pela criação de imagens-ação. Em linhas gerais, o CN reconhecia seu passado cultural como imagem-lembrança, e mais do que isso, fazia questão dele como matéria de uma memória a ser produzida. Dessa matéria prima para suas produções, destacamos três fatores:

- **Reconhecimento do passado:** a escolha de temas que expressam problemas políticos e sociais e a importância do contexto histórico para as tramas caracterizam o ponto de partida das produções do CN. A busca pela identificação de um fato/acometimento passado como pano de fundo surgiu como forma pedagógica de representar a cultura brasileira e seu contexto político-social.

- **Regionalismo:** o nordestino, o carioca e os personagens regionais revelam aspectos culturais importantes da história brasileira. O regionalismo foi muito explorado para tentar identificar os costumes e a tradição da cultura brasileira.
- **Transgressão estética:** a mais importante contribuição para o cinema nacional foi o conceito estético que o CN propôs. O experimentalismo e a ruptura com as técnicas cinematográficas, principalmente norte-americanas, tornaram-se marcas desse movimento.⁴

As formas cinematográficas dominantes operavam em torno da reapresentação de imagens-lembrança. A busca por uma imagem-passado clara e referencial indicava a afirmação de um discurso produtor de subjetividades serializadas e integradas, para que se pudesse construir um tipo de imagem universal, ou que, pelo menos, pudesse conferir traços de sentido e identificação a uma cultura desenvolvida, a um projeto exemplar de família, à construção de um modelo para os gêneros. Esse tipo de proposta busca nas imagens-lembrança modelos de representatividade correspondente a suas estéticas e éticas.

Com o CN, o reconhecimento do passado como componente para a construção de uma crítica à cultura nacional funcionou na medida em que as imagens-lembrança resgatadas pelo nordestino e o sertão (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*) e o carioca no subúrbio do Rio de Janeiro (*A Falecida*) serviram como cenário principal. A importância do contexto histórico estava direcionada à oportunidade que o CN proporcionou de produzir sua própria memória. O CN não apenas reconhece uma dada memória-lembrança, mas propõe-se a criar outra (imagem-ação).

Mas o que se quer neste artigo é identificar a potencialidade do CN na cultura. Para Félix Guattari a cultura não está dissociada dos modos de produção dominantes, mas pelo contrário:

O conceito de cultura é profundamente reacionário. É uma maneira de separar atividades semióticas (atividades

⁴Ismail Xavier em *Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema marginal e O Olhar e a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema novo, Nelson Rodrigues* indica algumas características do Cinema Novo e suas produções. Dentre elas a retomada do passado, a estrutura estética e a crítica à cultura. Aqui nesse artigo, destacamos essas três características para entendermos sua ação na cultura brasileira.

de orientação no mundo social e cósmico) em esferas, às quais os homens são remetidos. Tais atividades, assim isoladas, são padronizadas, instituídas potencial ou realmente e capitalizadas para o modo de semiotização dominante – ou seja, simplesmente cortadas de suas realidades políticas . (Guattari, 1996: 15)

Para Guattari, a construção das realidades culturais expressa a forma como relacionamos as coisas do mundo (imagem-ação). Uma realidade política está associada, por exemplo, à maneira como interpretamos uma obra de arte, escutamos determinada música, e também como nos posicionamos sobre assuntos como guerra, política, economia. As realidades políticas, portanto, estão ligadas a processos de subjetivação. Mas o modelo de semiotização dominante interfere na construção dessas realidades políticas transformando a cultura em atividades separadas, em um processo de culturalização. Não é o sujeito que transforma a cultura, mas a cultura que modela o sujeito. O atrevimento de se singularizar estaria em quebrar essas esferas semióticas instituídas (molares) e formar novos arranjos estéticos, éticos e políticos a um só tempo. A cultura brasileira, como organismo, está associada às realidades políticas que os meios constroem, mas para Guattari, trata-se simultaneamente de uma atividade micropolítica (molecular).⁵ Sob todo esse processo, a cultura capitalística articula-se sobre duas principais vias, a primeira da cultura e a segunda do capital. A isso Guattari chamou de cultura de equivalência ou sistemas de equivalência nas esferas da cultura, “*o capital ocupa-se da sujeição econômica, e a cultura, da sujeição subjetiva.*” (Guattari, 1996: 15). Os modos de produção dominantes, portanto, estão direcionados a buscar, dentre todas as formas possíveis e previsíveis de subjetividade presente na cultura, uma forma de “*integralização*”, o que permite “*uma melhoria nas performances da produção de subjetividade do sistema*” (Guattari, 1996, p. 51).

⁵ Para Guattari existem duas ordens de problemas comunicacionais: Molares e Moleculares que diferem quanto à sua natureza. 1. aqueles molares, propriamente midiáticos, que abarcam questões relativas à propriedade, às legislações, aos usos (públicos e privados dos meios) e, também, às gramáticas das mídias e a seus discursos. Dessa ordem de problema participam – com suas táticas e estratégias específicas – tanto os donos dos meios de produção audiovisuais quanto os grupos que a eles fazem oposição em busca do espaço comunicativo a que julgam ter direitos; 2. aqueles moleculares, pós-midiáticos, que abarcam todos os devires da comunicação, desde os mais criativos até os genuinamente fascistas, capazes de fazer variar as formas molares e de inventar articulações materiais micropolíticas geradoras de novas formas midiáticas. Aqui, como salientaria Guattari em outro contexto, o pós-midiático não vem depois, mas está sempre aí, como uma máquina produtora simultaneamente de formas atualizadas e de devires infinitos. (Silva e Pellenz, 2006: 225)

Para a cultura, as ações dos meios (cinema) estão relacionadas com seu sentido, ou como essa ação pode fazer variar seus significados. No CN, podemos pensar que as ações da cultura são diretamente proporcionais às ações de audiovisualidades. Toda a concepção estética, além de produzir movimentos moleculares, busca na própria linguagem uma forma de ‘comunicar’. As imagens-lembranças não dão conta apenas de estabelecer uma relação útil e inteligível com o passado, mas de buscar, nas imagens-lembrança, possibilidades para falar de *brasis*. Nesse sentido, o CN identifica suas realidades em si mesmo, quando recorre às imagens-lembrança para contar seu passado. Porém, o CN utiliza sua memória para exercer uma espécie de jogo com a cultura, um jogo de audiovisualidades. Com imagens-lembrança é possível obter um terreno referencializável para reviver o Brasil, mas, paradoxalmente, o reconhecimento do passado proporciona um caminho para a crítica da cultura, na medida em que se produzem imagens-ação sobre esse mesmo passado. Esse processo o CN quer identificar para agir, reconhecer para re-midiatizar⁶.

3. Nelson Rodrigues e A Falecida

Em *A Falecida*, filme de Leon Hirszman inspirado na obra homônima de Nelson Rodrigues, temos a vida de um casal que vive no subúrbio do Rio de Janeiro. Zulmira, personagem principal, mantém uma relação conturbada com seu marido, Tônico. Estranhamente, Zulmira decide morrer, mas sua morte é construída sobre o signo da vingança e em função da inveja que tem de sua prima Glorinha, única a saber que Zulmira teve uma relação extra-conjugal com Paulo Honório, um rico empresário do Rio de Janeiro. Diante de um marido desempregado e fanático por futebol, Zulmira planeja sua própria morte. Espera morrer para se permitir ficar nua diante de todos e mostrar seu corpo para Glorinha, que teve que retirar um seio em função do câncer.

Nelson Rodrigues expõe o cotidiano nas fraquezas humanas para poder retirar desse cotidiano sua forma de ação. Nesse sentido, as decisões dos personagens provocam movimentos na cultura. Zulmira, que decide vingar-se, depois planeja morrer e mais

⁶ A re-midiatização pode ser compreendida como recriação subjetiva das imagens-lembrança (midiáticas) a partir da produção de imagens-ação.

adiante trai seu marido, estabelece uma espécie de sub-tramas, em série, que aparecem como uma máquina de agir sobre os locais, os objetos e as imagens. Em Nelson, o passado é remetido a uma ordem irreversível, que surge como imagem-lembrança. Por outro lado, essas imagens-lembranças representam o lugar de ação de cada personagem. Mas um lugar ainda estranho, onde apenas se identificam objetos. As imagens-lembrança fluem como um estado de espírito em busca de sua realização/ atualização, mas ainda assim não configuram uma ação singular, apenas um reconhecimento momentâneo. Portanto, o passado em *A Falecida* satisfaz os personagens, o Rio de Janeiro, a funerária, o jogo de futebol, etc. As imagens-lembrança possibilitam ao autor reconhecer um Brasil, uma cidade, uma relação amorosa e um desejo de morte. Mas desse reconhecimento até sua efetiva ação é preciso se afastar da lembrança e se posicionar no presente da ação, para que o passado se movimente de forma extensiva ao presente.

Zulmira teve durante um tempo um *affair* com Paulo Honório, no entanto se comporta como uma mulher recatada, que não se permite ficar nua diante do marido. Tônico fica muito abalado quando descobre que sua mulher o traiu durante muito tempo, mas não hesita em chantagear Paulo Honório para extorqui-lo e, assim, conseguir dinheiro para assistir ao jogo do seu time no Maracanã.

Nelson Rodrigues conhece um passado que o permite agir. Sua ação, no entanto, é no sentido de superar esse passado, mesmo que seja pela vingança. As imagens-ação estabelecem uma linha muito fina entre esse passado-presente, na medida em que os personagens só reagem porque lembram. Lembram a toda hora, de sua condição miserável, de seu sentimento de traição, de seu ciúme.

Nelson inventa um passado-presente (duração) que expressa brasilidades. As brasilidades familiares em *A Falecida* tomam corpo na medida em que fazem de uma lembrança um deboche, uma ironia. O presente nos leva a perceber um Brasil imaginado pelo cinema a partir do subúrbio carioca, do estádio de futebol e dos bares, e materializado nos personagens de *A Falecida*.

3.1 O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro e Glauber Rocha

Longe dos grandes centros urbanos e com uma estética inspirada no tropicalismo, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1968) não só fala do Brasil, através das imagens, como quer imitá-lo. O sertão posto como objeto no filme de Glauber Rocha evidencia aspectos, mesmo que caricaturados, de crítica ao poder central, à religiosidade e ao mito do herói no País. A literatura de Cordel é a proposta do cineasta para resgatar na memória sertaneja e, paralelamente, na memória do brasileiro, uma forma de Brasil que se esconde no sertão.

O passado em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* transita na atitude dos personagens e faz com que suas decisões, ao longo do filme, relembrem sua condição política e social dentro do contexto sertanejo. As imagens-lembrança transitam de maneira livre sobre o cenário quente do nordeste brasileiro. Mas a memória glauberiana faz as imagens alcançarem uma espécie de vida própria. Do cenário (Sertão), até Antônio das Mortes, um símbolo da prática do “olho por olho”, as imagens em movimento tecem o campo da cultura. A reconstituição do passado não serve simplesmente como uma mera lembrança de um cineasta perdido em seu tempo, mas, pelo contrário, “*a regra de o Dragão da Maldade é a mescla de referências e não a pura reiteração dos materiais da tradição nacionalista*” (Xavier, 1993: 163).

No entanto, as referências à cultura brasileira servem de apoio às imagens-lembrança e ao próprio Glauber. Os personagens do filme são todos eles, cada um em sua devida proporção, atores no presente do Sertão, mesmo que a maioria deles, durante muito tempo, apenas repita o discurso dominante. Glauber Rocha usa o argumento do cristão-burgês-coronel para representar a alegoria do subdesenvolvimento, que ora mostra imagens-lembrança, ora faz delas pontos para a crítica à cultura. Nesse sentido, a religião, o coronel e o cangaceiro matador representam o eixo central do filme e deles surge o desenvolvimento da trama. Glauber conduz o filme a ponto de provocar um choque entre imagens e, na memória brasileira, faz nascer um movimento contrário à identidade cultural. O cineasta faz sua crítica quando lembra do Brasil (passado) e desenha outras brasilidades na cultura quando age sobre ela (presente). Nesse sentido, *O Dragão da Maldade* faz o

sertão fugir por outros modos temporais, transformando o processo entre passado-presente (duração) em uma teia múltipla, em duração.

O filme se programa como representação que convoca o mito como princípio organizador mas reconhece a efetividade de outras esferas na condução dos acontecimentos. Para mostrar sua vigência, a lenda precisa se 'atualizar', mergulhar no presente vivido como um paradigma capaz de suplantar, inscrever, outros fluxos do tempo (Xavier, 1993: 185).

Com efeito, as imagens-lembranças estabelecem o lugar de saída para o desenvolvimento da narrativa, mas é no arranjo cinematográfico entre personagens e sertão que a crítica cinemanovista se atualiza. O reconhecimento do passado e a desconstrução dos mitos identitários expressam a crítica glauberiana à cultura nacional. A coroação do Sertão pelo Mar e do Mar pelo Sertão é o movimento cinemanovista, no que diz respeito à sua ação sobre a cultura. A inversão dos valores, dos gêneros e a retomada do Mar sobre o solo seco e árido do nordeste brasileiro é a imagem da vida sobre a política militar, o poder e as formas de subjetividade dominantes. Uma imagem-ação que se desenha sobre a cultura como audiovisualidade.

3.2 Matou a Família e foi ao Cinema e Julio Bressane

Matou a Família e foi ao Cinema, de Júlio Bressane, é um filme que se propõe a falar de si mesmo. O filho de *Matou a Família*, após assassinar a mãe e o pai, decide ir ao cinema e assistir o filme *Perdidos de Amor*. O filme dentro de um filme. A escolha de Bressane evidencia o cinema como personagem principal da história.

A temática escolhida por Bressane preza pelo mal-estar, também característico do Cinema Novo. Sexo, sangue, morte e violência são questões trabalhadas para possibilitar à cultura audiovisual brasileira uma experiência que não fosse a patriarcalista-burguesa-cristã. Os planos-sequências experimentados por Bressane levaram ao limite a linguagem cinematográfica e sua ação está expressa na reflexão que o filme proporciona. *Matou a Família* busca na memória nacional elementos exteriores à cultura dominante e faz de si

próprio objeto de experimentação para tentar investigar novas potencialidades cinematográficas brasileiras: Bressane intui um País a ser criado.

4. Considerações Finais

Ao longo deste artigo, identificamos no cinema brasileiro algumas formas de duração audiovisual expressas como brasilidades: a de Nelson e o universo privado, a de Glauber e o universo sertanejo e a de Bressane e o universo artístico. Nosso objeto de estudo, os filmes *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de Glauber Rocha, *Matou a Família e foi ao Cinema*, de Julio Bressane, e *A Falecida*, de Leon Hirszman baseado na obra homônima de Nelson Rodrigues, expressam, na cultura nacional, movimentos de brasilidades.

Destacamos as brasilidades que o cinema nacional inventou considerando os movimentos da memória. Nesse sentido, foram recuperados, de Henri Bergson, os conceitos de *duração*, de *imagem-lembrança* e de *imagem-ação*. Para capturar essas brasilidades, metodologicamente, foram identificadas ações do cinema em seu tempo (presente) relativas à reconstrução, pela memória, de traços de identidade nacional. Tais movimentos (imagem-lembrança e imagem-ação), articulados, constituem o que, neste artigo, é o próprio da comunicação, considerada como dispositivo criador de culturas. Para Bergson, nosso presente é uma extensão de todo o nosso conhecimento passado, e do passado temos apenas algumas lembranças, como rastros⁷.

A construção de uma crítica à identidade cultural brasileira, no Cinema Novo, pode ser explicada a partir da idéia de duração, proposta por Bergson. Em alguns casos, esse lembrar está expresso nos discursos dominantes repetidos pelos personagens (*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*), em pequenos *flashbacks* que retomam um passado como argumento para o presente (*A Falecida*) ou na sala de cinema quando o próprio filme é o seu passado (*Matou a Família e foi ao Cinema*).

⁷ O conceito de rastros foi desenvolvido por Jacques Derrida em *Gramatologia* (1973).

Assim, o Cinema Novo propõe pensarmos o cinema e sua ação na cultura não só pela crítica referencial, mas também por seu método e por sua linguagem. O reconhecimento do passado, o regionalismo e a transgressão estética são apenas três elementos que integram esse método tão eficaz para que se pense audiovisuais brasileiras. Para a cultura das mídias o passado serve apenas como guia de um tempo que já passou, e está apenas como lembrança de uma sociedade que revive seus signos em simples imagens. Mas as durações de Glauber, de Nelson e Bressane vêm justamente como contraponto a essa lógica, pois não vale somente lembrar, ou reconhecer seu passado, é preciso agir sobre ele, no sentido de dar a ver identidades brasileiras potenciais.

Referências Bibliográficas

- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória – Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Editora Martins e Fontes, 1990.
- DELEUZE, Gilles; *Bergsonismo*. São Paulo: Editora 34, 1999.
- DERRIDA, Jacques; *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- GUATTARI, Félix; *Revoluções Moleculares; Pulsões políticas do desejo*. Org: Suely Rolnik. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1986.
- SAYEG, Astrid. *Bergson O Método Intuitivo: Uma abordagem positiva do espírito*. Série Teses N. 1. São Paulo: Humanitas publicações FFLCH/ USP, 1998.
- SILVA, Alexandre Rocha da. *Elementos para uma comunicação pós-midiática*. (tese: Unisinos, 2003)
- SILVA, Alexandre Rocha da e PELLENZ, Vinícius da Silva. Memória audiovisual brasileira. In: DUARTE, Elizabeth bastos e CASTRO, Maria Lília Dias de. *Televisão entre o mercado e a academia*. Porto Alegre: Sulina, 2006.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento. Cinema Novo, Tropicalismo e Cinema Marginal*. 1. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.