
Arte e Representação: o popular reconfigurado na estética cinemanovista¹

Lorrayne Bárbara Ferreira do NASCIMENTO²
Lucas XAVIER³ da Silva

Faculdade dos Guararapes (UNIFG), Jaboatão dos Guararapes, PE

RESUMO

Este texto busca engendrar ponderações acerca da cultura popular no âmbito cinematográfico, tendo em vista analisar a maneira como a ótica do Cinema Novo inscreve esse aspecto, a começar nas narrativas inaugurais do movimento, em 1964, perpassando as reconfigurações nas décadas subseqüentes. Para tanto, o trabalho relaciona as tradições populares aos elementos midiáticos a partir de análise bibliográfica e cinematográfica.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Brasileiro; Cinema Novo; Cultura Popular; Reconfiguração.

INTRODUÇÃO

O Cinema Brasileiro se configurou sobre a máxima do patriotismo, a fim de representar o Brasil nos múltiplos arquétipos do nacional, sendo estes de ordem étnica, racial, socioeconômica, política e/ou cultural. No entanto, a conjuntura cinematográfica que se revelou nos anos 90, em sua tentativa representativa, sedimentou um limbo de estigma ao distorcer a imagem do “povo” numa ótica colonizadora e marginal. A despeito disso, surge nos anos 1960, uma perspectiva desalienadora, que sob o Manifesto de Glauber Rocha, visava a construção identitária Terceiro Mundista, isto é, um Brasil na era do *pós*. O alvitre de Glauber operava em meio a exibição da fome, miséria e abjeção da população, em acordo com um perspéctico cinematográfico a

¹ Trabalho apresentado na IJ04 - Comunicação Audiovisual, da Intercom Júnior – XII Jornada de Iniciação Científica em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação

² Graduanda do 6º semestre em Rádio, TV e Internet na Faculdade dos Guararapes (UNIFG), e-mail: lorraynebarbara1@gmail.com

³ Graduando do 5º semestre em Comunicação Social - Jornalismo na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e-mail: lxaviers@gmail.com

retratar “o povo para o povo”, circunscrito num movimento político-artístico: O Cinema Novo.

Desse modo, este artigo tece considerações em torno da cultura popular, enfatizando de que forma manifestações/expressões populares se reconfiguraram na produção cinemanovista da década de 1960 ao contemporâneo. Para isso, o corpus do trabalho analisa seis filmes a partir dos conceitos de globalização de Jesús Martín Barbero (2004), representação e identidade por Homi Bhabha (1998), as contribuições de cinema de Fernando Mascarello (2006) e o estudos da folkcomunicação dos agentes populares por Luiz Beltrão (2001).

1. Descrição do objeto

O Cinema Novo surgiu em 1960 sob uma perspectiva crítica sociocultural e política. Em sua concepção, abarca ideais de um conceito estritamente brasileiro, ao retratar o quadro social vigente de maneira realista, adverso aos padrões influenciados pelo eurocentrismo. Autores como Glauber Rocha contemplavam “uma arte inovadora e potencialmente transformadora com seus filmes feios e triste ...] gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto”(MASCARELLO, 2006, p.296). Revestido de um tom realista, as narrativas se constroem em cenários simples e naturais, retratando os personagens populares, cobertos de diálogos longos e pouco movimento.

Nessa perspectiva, ao apresentar o povo e representar uma identidade nacional aderindo ao hibridismo e às fronteiras de formação e diversidade, a cultura popular se reconfigura dentro desse movimento por intermédio da caracterização, personificação e ligação compenetradas nos elementos da linguagem popular (como o cordel, as canções de repente, as poesias e os ditados do povo), além das montagem e narrativa cinematográficas. Esses paradigmas foram observados a partir da análise de seis filmes, em diferentes cronologias; que dialogam com as três fases do cinema novo, conforme as características herdadas dessa escola; essas fases se diferem em estilo, temática e narrativa.

A primeira fase (entre 1960 a 1964), se volta para os problemas do sertão nordestino, em especial a fome, a exploração e alienação religiosa; sobrepõe o enfoque político à autocrítica. Desta fase, tomamos, *Deus e o diabo na terra do Sol* (1964) sob direção de Glauber Rocha, que conta a história de um casal interiorano, Manuel (Renato Del Rey) e Rosa (Yoná Magalhães), integrados ao grupo religioso do profeta Sebastião (Lídio Silva), em escape às revoltas contra a exploração coronelista; estando, posteriormente, sujeitos às artimanhas do cangaço. O filme critica injúrias sociais, condicionando a população regional entre a batina e o Estado, estruturas basilares na manutenção do poder.

A segunda fase (entre 1964 a 1968), desconfia e idealiza elementos populares, refletindo o êxito dos instrumentos de repressão e censura; critica os projetos desenvolvimentistas; assim, representa o Brasil a partir de suas figuras típicas, e se aproxima do popular alheio. Isso pode ser observado na obra cinematográfica adaptada do texto de Osman Lins, por Guel Arraes, *Lisbela e o prisioneiro* (2003), o filme conta a história de uma moça, Lisbela, que está noiva, mas direciona todo seu amor ao cinema (ainda uma novidade recente no espaço temporal da obra), em especial ao romances idealistas; logo se apaixona por Leléu, uma espécie de *caixeiro-viajante*.

A crítica desenvolvimentista marca o enredo de *Bye Bye Brasil* (1979) dirigido por Caca Diegues. Narra desventuras da tríade Lorde Cigano, Salomé e Andorinha, que desbravam um país com a *Caravana Rolidei*, apresentando suas atrações para as populações interioranas. A abordagem crítica se desenrola quando os artistas deparam com um público diminuto, recorrente dos avanços tecnológicos (como a chegada da televisão) e assim, viajam, a mapear um Brasil imerso na tecnicização industrial, influência do modo de vida eurocêntrico. Além disso, explicita tipificações populares.

Quanto à terceira fase, se destacam os elementos tipicamente nacionais, em tons alegóricos submergidos na teatralidade, representação do real e metalinguagem narrativa da cinematografia. Identificamos que as obras escolhidas dialogam com as características dessa etapa; sendo assim, analisamos, além das obras supracitadas, *A noite do espantinho* (1974), dirigido pelo compositor Sérgio Ricardo - o longa transfigura o cordel em cinematografia, ao enredar histórias como a do personagem Zé

Tulão, que diante das injustiças latifundiárias do coronel (tema recorrente nas produções cinemanovistas, que tratam o subdesenvolvimento como problemática), incentiva o povo a lutar e se rebelar. Mostra com uma gama de elementos fantasiosos e psicodélicos, a estratificação da terra; além de que insere um romance, com a finalidade de explorar aspectos psicoemocionais das personagens. *O auto da Compadecida* (2000) e *A luneta do tempo* (2014), respectivamente administrados por Guel Arraes e Alceu Valença se correlacionam com a estética do período. O primeiro, inspirado na obra de Ariano Suassuna, aborda João Grilo e Chicó, personificações da pobreza e força nordestina frente aos males da subsistência, ao abrigo do solo árido paraibano. Demonstra a religiosidade, não como alienante, mas como legado da tradição popular, numa metalinguagem narrativa que correlaciona a versificação do cordel - nos diálogos, histórias contadas - aos ditados populares. Do segundo, o diretor traz uma espécie de musical alinhado a poética cordelista, sussurrando histórias de Lampião e Maria Bonita, típica das narrativas sertanejas. Nessa metalinguagem, o conto-filme atende uma montagem com planos inusitados e ousados, uma linguagem temporal digressiva cujos *flashbacks* se alinham na obra.

2. Uma reconfiguração do manifesto popular: eurocentrismo, globalização e o Brasil na era do pós.

A lógica global sedimentada nos trópicos atende, em sua epistemologia, a uma dicotomia paradoxal, na qual indivíduos são predispostos tanto como “colonizadores” quanto “colonizados”, estabelecendo uma hierarquia latente, ou seja, um determinado grupo (hegemônico) acentua diferenças com um outro (subalterno), visando demarcar distanciamentos. Nessa conjuntura, tende-se a entender as relações entre indivíduos como unívocas, desconsiderando processos interétnicos e interculturais imanentes às configurações da globalização em que vivemos, que “é ao mesmo tempo um movimento de potencialização da diferença e de exposição constante de cada cultura às outras, de minha identidade àquela do outro.” (BARBERO, 2004, p.60) no que tange ao *fronteirismo*.

O *fronteirismo* remete aos processos diaspóricos e migratórios, nos quais se acentuam tanto a tradição quanto o hibridismo propostos a partir da sedimentação de influências socioculturais, partindo não somente do que diferencia, mas, sobretudo, unifica e rompe distanciamentos. Esses aspectos constituem entender a diversidade cultural moldada nas fragmentações identitárias dos sujeitos, numa conjuntura relacional; onde a fluidez⁴ das fronteiras intensifica um cruzamento, gerando hibridações.

Dessas configurações, se propõe entender a dualidade entre distanciamento e assentamento, processos perpassados entre “semelhança e ameaça” (BHABHA, 1998, p. 131). N’*O local da cultura*, o pesquisador indiano Homi Bhabha, acentua tal questão ao posicionar na mímica “o desejo de um Outro reformado, reconhecível, como sujeito de uma diferença que é quase a mesma, mas não exatamente”(Ibid;p.130). Bhabha reformula as problemáticas nos *inter* - cultural, étnico, social, estético etc, que se inculcam aos *fronteirismos*.

Em *Bye, Bye Brasil*, percebemos esse contraste, decerto imposto pela globalização, o longa traz esse perspéctico ao observador a partir das visitas pelas cidades interioranas, nas quais suas atrações da trupe começam a enfraquecer em decorrência do avanço tecnológico, ressaltado na obra com a introdução das televisões públicas - fator essencial na migração interestadual da caravana, que viaja em conflito com tal televisionarização. A mímica retratada no conflito se coloca em aliança ao significado de repetição, tal como Bhabha diz seria a forma como o colonizado se apropria do discurso e modos de vida dos colonizadores, vice-versa. Nesse sentido, se convida a entender a relação desse discurso na realidade do povo, o qual aceita como ideal o que vem de fora; a exemplo dos habitantes de Altamira, em *Bye Bye Brasil*, encantados pela exploração industrial “gringa”.

O filme *O auto da Compadecida*, a personagem Rosinha, evidencia os comentários e endeusamento devido ao seu *status* de “moça da capital”. Concomitantemente, em *Lisbela e o Prisioneiro*, Douglas recharacteriza essa influência

⁴ O termo *fluir* denota irrupção com limitações espaço-temporais, isto é, configura fronteiras como vias de relacionamento e troca; no que tange aos processos interculturais.

da cultura alheia num nível interestadual, aderindo traços cariocas nos modos de vestir e falar. Nota-se que os aspectos *inter* oriundos do fronteirismo globalizante, reproduz a mimética de Bhabha nos níveis micro e macro. Em sua condição grupal, os indivíduos formam uma identidade, expressa nas ações sociais, de forma que “a cultura se adianta para criar uma textualidade simbólica, para dar ao cotidiano alienante uma aura de individualidade, uma promessa de prazer” (BHABHA, 1998, p. 240). Essas expressões e costumes, enraízam no conjunto social e se consolidam em tradição. Todavia, a linguagem popular, contemporânea ao seu tempo e lugar não se apega somente a tradição, mas às contínuas transformações - imbricadas na era do *pós*.

O *pós* propõe repensar os efeitos da gentrificação na cultura popular, quer dizer, analisa os desdobramentos contemporâneos acerca das identidades, principalmente aquelas predispostas nos processos híbridos ou fronteiriços - marginalizadas. Para isso, parte dos conceitos de *pós* colonialidade e modernidade. O *pós-colonial* se refere aos efeitos políticos, filosóficos e artísticos como influência nas culturas colonizadas por parte dos colonizadores, suas obras se dedicam a investigar e demonstrar sequelas socioculturais de indivíduos subalternos, diante dessa hegemonia impositora; atenta às relações de poder determinadas pelas diferenças - étnica, racial, sexual e de gênero. Quanto ao *pós-moderno*, não deve se prender ao conceito da palavra, mas pensar essa área como um meio de ligação sociocultural que nela convivem, diante do contemporâneo, o tradicional, o moderno e o pós-moderno. Um hibridismo que acentua transformação e tradução.

Dessa maneira, o cinema pós-moderno irrompe como resposta dessa cultura à própria modernidade. Assim feito, vale repensar o Cinema Novo como uma proposta sedimentada entre os *pós*, numa releitura que o coloca enquanto representativo, mas não performático - o que denotaria um cinema produzido pela população contra-hegemônica. Na realidade, a proposta cinemanovista provém de uma classe média que representa, em suas cinematografias, o subalterno, numa espécie de autocrítica ao sistema hegemônico. Um ponto importante em observar a relação dos conceitos de *pós-colonial* e *pós-moderno* alinhados à cultura popular, consiste em notar o choque cultural como ferramenta de representação e construção identitária, aos

moldes do narrado em *A luneta do tempo*, em que uma cangaceira constitui família com um imigrante argentino, alude-se ao “Outro reformado” proposto por Bhabha.

2.1. Manifesto Cinemanovista: enfrentamentos e fronteiras no reportar o subalterno

No Cinema Brasileiro, em especial entre 1940 e 1950, a representação das personagens que compunham o “popular” estava demarcada pelo estigma, no qual os arquétipos indígenas, negros e, sobretudo, nordestino, atendiam às estereotípias do silvícola, primitivo e/ou matuto. Em disparidade com essa perspectiva representacional, o Cinema Novo vigente nos anos 1960, propunha desprender estes arquétipos do estigma e abjeção, numa conjuntura humanizada e realística, onde o povo era representado em suas singularidades psicossociais e socioculturais; as quais, se disseminaram na produção cinematográfica subsequente, assumindo aspectos diversos. No entanto, esse espectro representacional se configurou sob três prerrogativas: A língua, o espaço e o tempo (BARBOSA, 2007, p.49); aqui reinscritas na oralidade, personificação e tradição imbuídas na “reportação do submundo”.

Dessa tripartição, destaca-se a personificação e/ou tipificação das personagens, cujas representações nas cinematografias aqui propostas se bifurcam em: *líder de opinião* e “*correia transmissora*”. O *líder de opinião*, conforme acentua Luís Beltrão (2001), equivale a um personagem que “conhecia o mundo - isto é, havia recebido e decodificado as mensagens do meio, transmitindo-as em segunda mão ao grupo com o qual se identificava” (ibidem; p.68). Dentre os pré comunicadores se assemelha ao protótipo do *flâneur*⁵, persona caracterizada pela sua curiosidade e observação marcantes; entretanto, o líder “é um tradutor, que não somente sabe encontrar palavras, como argumentos que sensibilizam as formas pré-lógicas que, (...) caracterizam o pensamento e ditam a conduta desses grupos sociais” (ibid; p.70).

⁵ Para mais informações acerca do *flâneur*, ver KHOTE(1991) e BULHÕES(2007).

Assim, o líder se instaura como um jornalista do povo, cuja tradução e veiculação de notícias se adaptam ao seu caráter lúdico, extrovertido e coloquial. Quanto ao “*correia transmissora*”, Fernão Ramos (2000), aponta como uma personagem específica do Cinema Novo, que parece influenciar a altivez do *líder de opinião* com a perspicácia do *flâneur*. Desse modo, designa como “um personagem que tem como função servir às angústias e dilemas (...) face à realidade do sertão. No entanto, não aparece de per si, estando figurado por meio de personagens locais” (ibid; p.3).

Na realidade, a figura do “*correia transmissora*” personifica a autocrítica que caracteriza os cinemanovistas, todavia, transmutada em personalidades locais. Tanto o *líder* quanto o *correia*, em conjunção, camuflam-se sob os moldes locais, assumindo variedade prototípica, isto é, se estratificam em cordelistas, messias, cangaceiros, caixeiros e chofer de caminhão. Beltrão atenta especialmente para os dois últimos, os quais simplifica sob a condição de “alteradores da paisagem regional”; desse modo, condiciona-os como nômades, cujas identidade e função de reportar o mundo ao submundo, vice-versa, modificam o *status quo*.

Nas palavras do autor, o *caixeiro viajante*, ou melhor, “representantes comerciais” são “informante completo sobre todos os assuntos, elo vivo entre o homem rústico do interior e a grande vida que corre lá fora” (ibid; p.146); enquanto o *chofer de caminhão* é “condutor e veículo, o primeiro pela palavra nas fartas conversas em postos e hospedarias ou na boleia com algum carona, o último pela natureza e volume da carga”(ibid; p.148). A partir dessas considerações, elencamos aqui alguns personagens contidos nas narrativas cinematográficas supracitadas que atendem às personificações pontuadas, conforme tabela abaixo:

Tabela - perfil das personagens

PERSONAGENS	FILMOGRAFIA	LÍDER DE OPINIÃO	CORREIA TRANSMISSORA
SEBASTIÃO	Deus e o Diabo na terra do Sol (1964)	X	

ROSA	...		X
ESPANTALHO	A noite do Espantalho (1974)	X	
ZÉ TULIÃO	...		X
CARAVANA ROLIDEI	Bye Bye Brasil (1979)	X	
ZÉ DA LUZ	...		X
JOÃO GRILO	O Auto da Compadecida (2000)	X	X
LELÉU	Lisbela e o Prisioneiro (2003)	X	
LISBELA	...		X
MARIA BONITA	A Luneta do Tempo (2016)		X
SEVERINO CASTILHO	...	X	

Levando em consideração a classificação das personagens de acordo com suas características, para esta análise temos duas classificações: o *líder de opinião* e a *correia transmissora*; que serão predispostas numa abordagem cronológica. Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), o messias Sebastião se destaca pela sua personalidade e linguagem injuntivas, requintada com extremismos bíblicos que direcionam fiéis aos mais irracionais atos, tal como o sacrifício de uma criança executado pelo protagonista Manuel. Ao utilizar de sua “beatificação” para instruir e disciplinar o povo, exerce, de certa forma, o papel de comunicador, isto é, executa uma “liderança intimamente ligada à credibilidade que merece no seu ambiente e à habilidade do agente comunicador de codificar a mensagem ao nível de entendimento dos seus receptores”(BELTRÃO, 2001, p.69). A narrativa conta ainda com Rosa, personagem que enseja um aspecto futurista, com sua frequente tentativa de racionalizar e desprender o marido Manuel da docilização exercida pelo discurso messiânico. Rosa altera a “territorialidade regional” de que fala Beltrão; é, assim, uma personagem contextual por estabelecer ligaduras entre o contexto (Sertão) e o que está implícito (a autocrítica cinemanovista).

Em *A noite do espantinho* (1974) as caracterizações se repetem, mas sob acordes musicais que despertam a atenção do telespectador/ouvinte. Ao mesclar teatralidade e cinema, o espantinho lidera a população, sob a máxima “venha cá, que eu trago história! Venha cá se arrepiar!”, se comunica com “um vocabulário escasso e organizado”(BELTRÃO, 2001, p. 69), mobilizando e mediando indivíduos no combate às estratégias latifundiárias. Direciona um alvitre aos ouvidos do povo, que o segue como notas de uma canção. Dentre os tais, sobressai Zé Tulião, cujo desejo revolucionário e porvindoiro ocasiona uma tragédia. Vale salientar que Tulião, assim como o povo que cerceia o caso, sofre influência direta do que se estabelece no fluxo comunicativo “dos meios aos líderes e destes aos seus amigos mais próximos” (ibid; p.68).

		
<p>Figura 1: O espantinho, <i>A noite do Espantinho</i> (1974). Fonte: Pinterest</p>	<p>Figura 2: João Grilo, <i>O auto da Compadecida</i> (2000). Fonte: Globo Filmes</p>	<p>Figura 3: Caravana Rolidei, <i>Bye Bye Brasil</i> (1979). Fonte: Cineclube SocioAmbiental Campos</p>

Lazarsfeld (apud BELTRÃO, 2001) pontua três atributos majoritários na identificação do que se propõe pensar como protótipo de líder, a quem se acrescenta o “de opinião”. Segundo o autor, os *líderes de opinião* “personificavam interesses específicos; ocupavam posições tidas como propiciatórias de alta autoridade no campo definido” e “eram acessíveis e extrovertidos, com muitas relações”(ibid; p.68). Ademais, Beltrão (2001) assinala subclassificações que complementam as considerações de Lazarsfeld em torno dos pré comunicadores regionais prototipados no *caixeiro* e *chofer*, a exemplo da “caravana rolidei” que encena as peripécias de *Bye Bye*

Brasil (1979), cujos integrantes disseminam entretenimento e informação que correm “como que nas asas do vento”(Ibid; p.146), ou melhor, nas rodovias do Brasil.

O interessante no filme não é só atentar aos processos comunicacionais chefiados por Lorde Cigano e Salomé, cuja linguagem oral e corporal revelam certa barganha, mas principalmente ao modo que essa linguagem se configura, nesse leva-e-traz circunscrito numa comunicação demarcada por performances que levam “nos gestos, nos jeitos do corpo aquela atmosfera misteriosa e sedutora da civilização”(ibid; p.146), sejam nos discursos eloquentes do Cigano ou nos estrangeirismos grafados sobre o corpo prostituído de Salomé. Exercem, em suas desventuras, o árduo papel de reportar o submundo (BULHÕES, 2007, p.101). A despeito dessa teatralidade comunicativa, que *per si* carrega discursividades, o ápice comunicativo se esclarece na figura de Zé da Luz, cuja direção de um “cinema de rua” estabelece o contágio tecnicizante no entretenimento; entretanto, sua tecnologia “avançada” não reprime a arte-informação da caravana, mas em conjunto com esta, se subpõem pela ótica da televisão, que entretém o público-alvo. Da Luz não só implica repensar a industrialização do entretenimento, mas acima de tudo, a situação em que se condiciona o povo; é assim, um *correia*.

Se a barganha assume destaque no longa supramencionado, em *O Auto da Compadecida* (2000) se perpetua na imagem de João Grilo, cuja complexidade se sedimenta entre o informar e o entreter. Grilo reflete “o homem do povo”, não adequa somente a linguagem a fim de ser entendido pelo povo, mas faz-se linguagem ao conciliar estória e histórias. Usa da paródia para liderar e convencer pessoas no requerimento da subsistência. .

Lisbela e o Prisioneiro (2003) prescreve a reconfiguração do Cinema Novo na cinematografia brasileira, narrando uma história entre amores e desamores sob a ótica metalinguística de Guel Arraes. Ao compactuar cinema e teatro, mostra que a vida imita a arte, vice-versa, mas nem mesmo o romance camufla os aspectos comunicacionais da obra, elencados pelo protagonista Leléu, cuja profissão de *caixeiro-viajante* se adequa a atender às necessidades populacionais. Em tom festivo e muitas vezes trapaceiro, o caixeiro informa as novidades interestaduais, maiormente com fins lucrativos - que

destoam entre o erótico e o financeiro; não deixando a desejar o seu amor à discussão, pelo qual “discute tudo: política, religião, filosofia, literatura, finanças; o que entende e o que não entende”(INOJOSA apud BELTRÃO, 2001, p.147). Trata-se de um “doutor do povo”, mas também, um *líder de opinião*. Leléo se apaixona por Lisbela, para quem o cinema revela tudo, no que cabe ao irreal e ao tangível. A mocinha, cuja personalidade transita entre divas *hollywoodianas* e meninas de engenho, constrói em suas multifaces, ou melhor, em seus muitos nomes - como revela no desfecho da obra - um porvir. Conjuntamente ao romance em questão, se desenrola nos anos subsequentes *A Luneta do Tempo* (2016), uma história digressiva e onírica, contextualizando os conflitos entre Lampião e Antero Tenente, que perpassam limitações como morte e tempo.

No filme, se destacam inúmeros personagens, em especial Maria Bonita de quem a racionalidade não se esvai nem mesmo após a morte, e Severino Castilho, um cordelista alcoólatra que vivencia o dilema da “improdutividade”, mas tem na história dos cangaceiros uma oportunidade de reconstruir a sua. Nota-se a importância indispensável das personagens destacadas se considerarmos àquela como uma representante do que os cinemanovistas definiram como *correia transmissora*; já nele se revela um *líder de opinião* delimitado na figura profícua de um cordelista, cujo uso da oralidade comporta o limiar entre linguagem e tradição.

A linguagem, em sua autonomia discursiva, evidencia o dito e o não-dito, o representante e o representável. Nesse âmbito, busca-se analisar a relação existente entre a linguagem popular e seus elementos, com a narrativa cinematográfica. A linguagem popular é a tradução dos costumes do povo, que se conservam através das gerações, por meio da oralidade e/ou escrita. Os elementos de produção desses agentes (o cordel, as cantigas, as histórias fantásticas, as lendas, as simpatias), não são apenas artefatos, mas viram assunto sociais que “não servem apenas de entretenimento ou meios de instrução privada: viram assunto de conversa ao pé da fogueira, (...) enquanto o sono não vem” (BELTRÃO, 2001, p. 217).

O espaço cinematográfico se habilita das características dessa linguagem para conceber sua representação. Nos filmes em questão, podemos perceber, além da personificação, os produtos dessa cultura no formato das obras, é o caso de como os

realizadores de *A noite do Espantalho* e *A luneta do tempo* criam os diálogos em verso e canto, fazendo menção aos cantadores, responsáveis “pela atualização de conhecimentos e tomadas de atitude das camadas marginalizadas da população brasileira” (BELTRÃO, 2001, p. 127); outra conexão interessante na obra supracitada, envolve religiosidade e misticismo: os cruzeiros.



Figura 4: Cruzeiro nas estradas. Fonte: YouTube (captura de tela)

O cruzeiro, em um contexto regional, prototipa a necessidade de simbolizar “desastres, homicídios, suicídios” que “são marcados nas estradas brasileiras com cruzes” (ibid, p.250). No longa metragem, o espantalho e demais personagens, colocam uma cruz em um buraco centralizado na estrada, indicando a morte de Tulião. Assim, o Cinema Novo concilia tradição e ruptura.

Considerações Finais

Pensar a cultura popular como um elemento representativo, requer intensificar a identidade de um povo, mergulhar à margem da nacionalidade, impulsionando a visibilidade dos sujeitos subalternos e das fronteiras - que acentuam o contágio e tradução cultural por meio do hibridismo. A relação entre o Cinema Novo e tal

caracterização dos elementos do popular, impulsiona questionar o quanto o periférico, interiorano e marginalizado é reconfigurado nos moldes da mídia, assim como entender que a construção sociocultural de um povo outrora colonizado, tem forte influência externa.

O estudo executado, critica e reflete as questões da representação dos personagens da cultura popular incrustadas nas ideias *cinemanovistas* e apresenta os paradigmas propostos na construção da identidade, entendendo que as realidades sociais se reconfiguram nas mídias conforme o contexto histórico social, e se manifesta no desejo dos realizadores de exprimir e divulgar as mazelas e as belezas sociais. Portanto, deve-se considerar o Cinema Novo como veículo representativo, não somente na época que acendeu, mas, sobretudo, aos moldes que se configura hoje.

Referências

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1998.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: Um estudo dos agentes e dos meios de informação de fatos e expressão de idéias. Porto alegre: EDIPURCS, 2001.

BARBERO, Jesús Martín. **Por uma outra comunicação**. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2ed. 2004

MASCARELLO, Fernando (Org). **História do Cinema Mundial**. Campina, SP: 2006 - (Coleção campo imagético).

BULHÕES. Marcelo Magalhães. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007. 216 p.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Breve panorama do Cinema Novo**. Revista Olhar, ano 02, n 4 - Dezembro 2000.

BENJAMIN, Walter. 2. **A Paris do Segundo Império em Baudelaire**: II. O flâneur. In: KOTHE, Flávio (org); FERNANDES, Florestan (coord.). Walter Benjamin: Sociologia. São Paulo: Ed. Ática, 1991. p. 65-92.