

Imagens do monumental: memória e identidade construídas pelo cinema nacional

Eliska Altmann

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da UFRJ e mestre em Comunicação e Cultura pela Escola de Comunicação da UFRJ. Atualmente desenvolve pesquisa sobre a recepção do cinema brasileiro no exterior.

Resumo

De forma a compreender as representações da nacionalidade elaboradas pela arte, o artigo analisa um movimento de cinema brasileiro da década de 1960 e a construção de uma “brasilidade” a partir de suas imagens. As contribuições do cinema e suas funções sociais são estudadas por meio de um diálogo com as correntes de pensamento sobre memória, história e patrimônio. Nesse sentido, são criadas analogias entre idéias, conceitos e elementos constitutivos da arte cinematográfica e da memória moderna, através da compreensão da concepção de monumento que compõe a identidade nacional.

Palavras-chave: arte; multidão; política.

Abstract

To comprehend the representations of nationality elaborated by art, the article analyzes a brazilian cinematographic movement of 60's and the construction of a brazilian identity by its images. The cinema contributions and its social functions are studied through a dialogue with thoughts about memory, history and patrimony. In this sense, analogies are created between ideas and concepts of the cinematographic's art and the modern memory, through the comprehension of the monument's conception that composes the national identity.

Keywords: Identity, Memory and Cinema.

Resumen

Para comprender las representaciones de la nacionalidad elaboradas por el arte, el artículo analiza un movimiento de cine brasileño de la década de 1960 y la construcción de una “brasilidad” a partir de sus imágenes. Las contribuciones del cine y sus funciones sociales son estudiadas por el intermedio de un diálogo con las corrientes de pensamiento sobre memoria, historia y patrimonio. En ese sentido, son creadas analogías entre ideas, conceptos y elementos constitutivos del arte cinematográfica y de la memoria moderna, por intermedio de la comprensión de la concepción de monumento que compone la identidad nacional.

Palabras claves: Identidad, Memoria y Cine.

A idéia de identidade nacional perpetuada por uma memória atualizada pela obra de arte pode ser vista por meio de diferentes matizes. No presente artigo, ela é discutida através das representações da nacionalidade elaboradas por um movimento de cinema brasileiro da década de 1960 e a construção de uma “brasilidade” a partir de suas imagens. Como escolha metodológica investigaremos, primeiramente, as conseqüências mnemônicas enquanto fruto de um processo de transformação, no qual a arte clássica da memória em seu formato tradicional e oralista ganha uma nova roupagem nas sociedades modernas. Nestas, a memória passa a ser difundida não apenas pela escrita, mas pela informatização e tecnicização dos meios de comunicação – onde está inserido o cinema como veículo de produção do real. Em seguida, veremos como e por que um estrato do campo cinematográfico nacional se utiliza desses mecanismos para propagar uma unidade identitária, com o objetivo ideológico de “conscientizar” a população do país.

Posteriormente, analisaremos a arte cinematográfica circunscrita nos conceitos de patrimônio, monumento e documento, e estudaremos os papéis do cinema e do cineasta – o primeiro enquanto um “patrimônio cultural” “imaterial”, através das idéias de “monumentalidade” e “cotidiano” de Mikhail Bakhtin, e o segundo enquanto um “narrador”, através deste conceito concebido por Walter Benjamin. Finalmente, comentaremos a condição monumental da arte fílmica enquanto obra transcendente e atemporal.

IMAGENS DA MEMÓRIA E REPRESENTAÇÕES DO REAL

Em relação ao que se entende por identidade, de indivíduos ou coletividades, a memória constitui um elemento essencial que tem sofrido tentativas de decodificação desde a Grécia antiga, com o nascimento da filosofia. Como afirma Jacques Le Goff e tantos outros estudiosos da memória arcaica e clássica (como, por exemplo, Yates, Vernant, Detienne, Wickham, Fentress), ao longo de sua história a memória atravessou um longo processo de divinização e laicização, com a criação das técnicas mnemônicas – as mnemotécnicas – até atingir sua condição escrita e tecnologizada. O desenvolvimento da arte da memória, que compreende sua transição das tradições orais para sua produção moderna nas sociedades complexas, a fundamentou enquanto um princípio-motor atemporal no tempo e no espaço da história.

A mudança da “história em si mesma”, que consignava uma realidade totalizada cujas leis históricas baseavam-se em um valor absoluto, para a “história da comunicação e dos meios de comunicação”, envolve uma transformação mesma da mentalidade coletiva. Na unidade ontológica anterior, o homem, que era reflexo de Deus, seu criador, e parte da Grande Cadeia do Ser, compreendia o corpo como condutor mais importante da constituição do sentido. Esse espaço da oralidade e das coisas cedera lugar à escrita e às palavras, fundadoras da mente como nova estrutura da subjetividade moderna. Das manifestações contemporâneas da memória

é possível destacar a qualidade cada vez mais híbrida e fragmentada das linguagens propiciadas pela tecnologia que influi diretamente na relação do homem com sua realidade e com sua constituição de memória. Assim, a era da “reprodutibilidade técnica”, que instituiu a perda da “aura”, como observou Benjamin, transformara para além da criação e da recepção, a própria representação da vida, na qual a sociedade de massa, urbana e capitalista, passou a se reconhecer como parte de uma conduta mimética, cujo real era redobrado em arte.

Na transição da oralidade para a escrita, denominada por muitos de “domesticação do pensamento selvagem”, o ato mnemônico, enquanto “comportamento narrativo”, passa a incorporar uma característica fundamental de função social, na medida em que trata da comunicação a outrem de uma informação. Nesse processo que abrange o surgimento das novas tecnologias, a memória humana teria sofrido um enriquecimento devido a sua extensão à máquina. Por outro lado, como explicitado por teorias frankfurtianas, tais configurações maquínicas resultariam no perigo da instrumentalização da consciência esclarecida, através de uma luta das forças sociais pelo poder. O domínio da mente pela técnica alcançara, assim, “os esquecimentos e os silêncios da história reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva” (LE GOFF, 2003, p.422).

36

Para além das teorias da conversão do esclarecimento à reificação, Andreas Huyssen aponta para uma importante problemática da modernidade (e, principalmente, da contemporaneidade) baseada no acúmulo de memória e seu conseqüente esquecimento. Segundo Huyssen, um dos fenômenos mais expressivos no âmbito cultural e político da atualidade é a emergência da memória enquanto inquietação das sociedades ocidentais, uma vez que a chamada “cultura da memória” em que vivemos parece sofrer de amnésia devido ao excesso maquínico que, desde a imprensa e a televisão até os cd-roms e a internet, gera uma falta de vontade de lembrar, inferindo, assim, na perda da consciência histórica. Tal perda decorrente do acúmulo de dispositivos que torna a memória cada vez mais disponível e, concomitantemente, mais descartável, produz, para Huyssen, os seguintes dilemas: “e se o aumento explosivo da memória for inevitavelmente acompanhado de um aumento explosivo de esquecimento? E se as relações entre memória e esquecimento estiverem realmente sendo transformadas, sob pressões nas quais as novas tecnologias da informação, as políticas midiáticas e o consumismo desenfreado estiverem começando a cobrar o seu preço? Afinal, e para começar, muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são ‘memórias imaginadas’ e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis do que as memórias vividas” (2000, p.18). É justamente nesse momento de crise mnemônica, de excesso de informação massiva e propagação midiática, que está inscrito o cinema, nosso objeto de estudo, e suas funções sociais.

Segundo Mônica Kornis (1992), é impossível desconhecer as efetivas transformações causadas pela criação e difusão do cinema e outros meios de comunicação de massa na sociedade do século XX. Como objeto industrial,

essencialmente, reproduzível e destinado às massas, o cinema teria revolucionado o sistema da arte, da produção à difusão. Tal revolução o distingue como um instrumento mimético que copia a realidade alterando-a através de uma articulação entre a imagem, a palavra, o som e o movimento.

Nesse sentido, na transformação das percepções do homem em relação à ordenação de sua realidade e de sua memória, a arte cinematográfica se destaca enquanto um veículo de produção de imagens do real, que por sua vez engloba identidade e fenômenos sócio-culturais. Assim, partindo da possibilidade de pensar a obra de arte fílmica como resultado do desejo de sociedades prescreverem imagens de si, e da sugestão de que “os cineastas não copiam a realidade, mas ao transpô-la para o filme revelam seus mecanismos” (KORNIS, 1992, p.241), podemos considerar que os vários tipos de registros cinematográficos, vistos como meios de representações das sociedades e suas histórias, são resultados, não obstante, de formas particulares de realidades experimentadas empiricamente.

CINEMA E IDENTIDADE: UMA CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA NACIONAL

37

Com base na criação de memórias a partir de realidades produzidas culturalmente verificamos de quais formas a “brasilidade” é construída pelas imagens cinematográficas, representações da identidade e das manifestações sócio-culturais brasileiras. Investigamos, para tanto, a importância dessas representações enquanto elementos do imaginário do Brasil e da elaboração de suas relações sociais, políticas e culturais, de forma a compreender as imagens que circunscrevem a “brasilidade” enquanto memória.

Um bom começo para se pensar o nacional, sua construção memorial e identitária, é através da categoria “patrimônio”. Segundo Regina Abreu, “a emergência da noção de patrimônio como bem coletivo associado ao sentimento nacional, dá-se inicialmente em um viés histórico e a partir de um sentimento de perda” (2003, p.31). Ao nosso ver, é através do sentimento de perda da própria identidade brasileira, ou melhor, da constatação de que tal identidade nunca existira, que artistas preocupados com a construção de um cinema nacional inscrevem sua arte enquanto uma “herança artística e monumental, na qual a população poderia se reconhecer sob o formato do Estado-nação” (ABREU, 2003, p.31). Esse reconhecimento circunscrito espacialmente compreende a memória coletiva e, conseqüentemente, a história de determinado contexto.

Por cinema nacional entendemos a arte que reúne signos nacionais, como, por exemplo, idioma, hábitos, crenças, vestimentas etc., de modo a elaborar uma arte enquadrada em uma memória específica: aquela em que os cidadãos de determinado território se reconheçam e se identifiquem. O movimento Cinema Novo é um bom exemplo deste cinema, não apenas por seu caráter nacionalista, mas por sua tentativa de conscientizar uma nação no que diz respeito à sua identidade mais genuína, sua “brasilidade”. Nesse sentido, o Cinema Novo teria se estabelecido no cenário artístico brasileiro como um movimento que pretendeu

revelar a identidade nacional propondo para isso a criação de um cinema anti-hollywoodiano, não importado, mas baseado justamente na cultura popular. Cabe notar que os cinemanovistas esboçaram importância político-cultural, na medida em que trataram os aspectos nacionais com a preocupação em criar um diálogo entre arte cinematográfica e produção intelectual a partir do interesse por uma “brasilidade genuína” e sua constituição enquanto memória. Aqueles cineastas estavam empenhados na contribuição de uma arte voltada à conscientização da nação no processo de formação de sua memória identitária.

As ações culturais coletivas no Brasil são objeto de estudos significativos. No entanto, no caso do Cinema Novo esse reconhecimento teórico e intelectual não se deu da mesma forma na prática. Sem atingir o resultado esperado, a concepção cinemanovista conquistou mais êxito fora do país. Aqui, a aceitação do movimento se deu apenas entre seus pares, os membros das elites intelectuais de esquerda, enquanto o grande público o relegou à incompreensão e à frustração de um projeto nacional. No mesmo momento em que o povo brasileiro não se ajustava à nova linguagem ética e estética dos cinemanovistas, os estrangeiros os percebiam como “jovens brasileiros sendo, potencialmente, os melhores cineastas do mundo. Naquela época, o jovem cineasta brasileiro – ao contrário do italiano, por exemplo – dirigia-se a um público que não conhecia o cinema brasileiro” (MARCOERELLES, 1963, p.10-11).

Estas observações se põem de acordo à direção levantada por alguns teóricos brasileiros de que o espectador no Brasil seria peculiar por não experimentar uma provocação de identificação com a representação da cultura nacional. Para Paulo Emílio, por exemplo, “a impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou tanto o espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados, excluídos apenas os últimos extratos da pirâmide social, que adquiriu uma qualidade de coisa nossa na linha de que nada nos é estrangeiro, pois tudo o é” (1980, p.90). Compartilhando de pensamento similar, Jean-Claude Bernardet indica que “as elites intelectuais, como que vexadas por pertencer a um país desprovido de tradição cultural e nutridas por ciências e artes vindas de países mais cultos, só nessas reconheciam a autêntica marca de cultura. Os produtos culturais brasileiros não eram negados: simplesmente para elas, não chegavam a existir” (1967, p.20-21).

É justamente a partir dessa negação de Brasil que se estabelece a problemática de uma construção identitária na qual o que é nosso não nos pertence. Nesse sentido, onde estaria o nacional? No “outro” que não compartilha da mesma realidade sócio-cultural e, portanto, se vê mais hábil a elaborar uma concepção de identidade e memória brasileiras? Ou não estaria o nacional nem aqui nem alhures, na medida em que não passa de uma construção simbólica permanentemente re-significada?

O ENTRE-LUGAR DO CINEMA E AS CIRCUNSCRIÇÕES DA NAÇÃO

Segundo Le Goff, tanto a memória coletiva quanto a história aplicam-se a dois tipos de materiais: os documentos e os monumentos. Assim, considerando que “não há história sem documentos” e que “há que tomar a palavra

‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira” (LE GOFF, 2003, p.531), compreendemos, principalmente nessa era de “documentação de massa”, que o cinema, inserido na categoria de patrimônio, compreende tanto o documento quanto o monumento, especialmente no formato de “novo documento” que, alargado para além dos textos tradicionais, deve ser tratado como um documento/monumento. Na verdade, o cinema estaria situado em um “entre-lugar”, na fronteira entre memória e história, documento e monumento.

Sobre as instâncias memória e história, Paul Veyne (1998) sugere que a segunda é filha da primeira, uma vez que a história não faz reviver os eventos, pois o vivido, tal como ressaí das mãos do historiador, não é o dos atores. Nesse sentido, “a história é, em essência, conhecimento por meio de documentos. Desse modo, a narração histórica situa-se para além de todos os documentos, já que nenhum deles pode ser o próprio evento; ela não é um documentário em fotomontagem e não mostra o passado ao vivo ‘como se você estivesse lá’” (VEYNE, 1998, p.18-19). Seguindo tal pensamento, entendemos o entre-lugar do cinema através da permanência de suas imagens, que mostram um momento real e vivido, porém cristalizado como parte de uma memória que experienciamos apesar de já se ter tornado história.

Para um melhor entendimento das categorias memória e história aqui discutidas, é interessante a menção à Maurice Halbwachs (1980) que, em seu importante trabalho intitulado “Memória Coletiva”, indica que não é no tempo abstrato, na história aprendida, que se apóia nossa memória, mas no tempo social, vivido. Assim, ao definir a história enquanto uma construção objetiva, destacada da lembrança pessoal, Halbwachs opõe a história escrita à memória vivida, por esta constituir um quadro fluido e natural em que o pensamento pode se apoiar, no sentido de reencontrar e conservar a imagem de seu passado. Esse processo descrito pelo sociólogo através da idéia de “quadros coletivos da memória” designa as correntes de pensamento e de experiência nas quais reencontramos nosso passado. Esses quadros compõem a memória coletiva que se desenvolve no interior das sociedades, constituídas pelos pequenos grupos aos quais os indivíduos estão restritos, em diferentes tempos e espaços. Se, para Halbwachs, a memória vira história quando se apaga, ou seja, a história começa no ponto onde acaba a tradição, de que história o cinema é verdadeiramente a imagem? Ou melhor, quais memórias que ele escolhe para serem permanecidas e partilhadas enquanto história?

No caso do Cinema Novo, o povo brasileiro, até então renegado e desconhecido de si próprio, foi refletido como novo sujeito da história, o sujeito responsável pela formação da “brasilidade” enquanto memória. É essencialmente essa opção narrativa que nos conduz à alegação de que a arte cinemanovista pode ser vista como um patrimônio cultural. Além disso, o movimento buscara, sobretudo, uma independência cultural para o filme brasileiro. Esta não significava basear-se somente em temas nacionais, mas em realizar um cinema capaz de

traduzir a realidade nacional a partir de uma estética original e autenticamente brasileira. Deste modo, a nova noção de cultura empregada pelo grupo pretendia delinear um matiz homogêneo de hábitos, costumes e tradições que compusesse uma identidade comum a um povo participante do mesmo território. Foi assim que no início dos anos 60 o Cinema Novo se apresentou como uma conseqüência da descoberta crítica da realidade brasileira. Inspirado por um nacionalismo romântico concernente à atividade da esquerda revolucionária, pouco a pouco, evoluiu rumo a uma tomada de consciência do subdesenvolvimento de sua sociedade, historicamente excluída do mundo moderno dentro do qual o cinema deveria encontrar seu caminho de emancipação.

A instituição do nacional fora então o ponto de partida dos cinemanovistas, que mergulharam na realidade sócio-político-cultural com o intuito de captá-la e registrá-la. À vontade de agregar imagens artísticas da cultura nacional está ligada a realização de um patrimônio que tem por princípio colecionar objetos materiais, “cujo efeito é demarcar um domínio subjetivo em oposição a um determinado ‘outro’” (GONÇALVES, 2003, p.22). Esse “outro”, visto como colonizador, teria sido o espelho de uma construção identitária até então. A confecção de uma nova identidade própria parecia necessitar, portanto, de uma coleção de imagens de cunho nacional, que circunscrevessem sua autonomia identitária. Dessa forma, o movimento cinemanovista veio romper com aquela absorção pura e integral do estrangeiro, explicitando na tela imagens de um Brasil potente até então desconhecido com o intuito de “conscientizar” o espectador.

Assim, composto de signos estéticos, sociais e políticos, o Cinema Novo se relacionara simbolicamente com seu exterior, criando, sob o enfoque da fabricação de significados sociais a partir de signos artísticos, um “espaço histórico” legitimado. Por sua condição conscientizadora e dialógica, o modo de representar o mundo da arte cinemanovista atualizou-se enquanto um “gênero de discurso”. Tal definição estaria bem enquadrada às características e condições do Cinema Novo na medida em que “os ‘discursos do patrimônio cultural’, presentes em todas as modernas sociedades nacionais, florescem nos meios intelectuais e são produzidos e disseminados por empreendimentos políticos e ideológicos de construção de ‘identidades’ e ‘memórias’, sejam de sociedades nacionais, sejam de grupos étnicos, ou de outras coletividades” (GONÇALVES, 2002).

A MONUMENTALIDADE COTIDIANA DO CINEMA, SUA MATÉRIA IMATERIAL E O CINEASTA NARRADOR

O discurso do gênero cinematográfico não reproduz a realidade, mas a reconstrói a partir de uma linguagem própria produzida em um dado contexto histórico. Este fato confere a todo pesquisador social novas possibilidades de documentação fundamentadas em uma “história do imaginário”. Nela, o documento ganha um estatuto mais amplo que abrange a ilustração, a transmissão

pelo som e pela imagem. Esta forma narrativa denota à arte cinematográfica um discurso do patrimônio cultural. É justamente a partir da coexistência de expressões ótico-sonoras e sensório-motoras – que abrangem linguagens como palavra e coisa, mente e corpo, racionalidade e emoção, tempo e espaço, coletivo e individual em um só veículo – que o cinema insurge enquanto uma “monumentalidade cotidiana”, termo que representa a soma de dois gêneros narrativos bakhtinianos: o épico e o romance.

Da narrativa épica o Cinema Novo importaria as seguintes características: 1) a memória como principal constituidora; 2) o passado como espaço intransponível e absoluto que inspira tradições, nordeando o presente e o futuro como fonte de identidade; 3) a visão homogênea de nação que dá realidade aos indivíduos, assim como aos segmentos específicos que integram a sociedade nacional; e 4) a missão civilizadora em que os cidadãos devem ser educados e civilizados fazendo com que indivíduos entrem em contato com a nação e sua tradição. O passado que o movimento resgata na tentativa de torná-lo absoluto, cristalizado pela imagem, já havia sido esquecido; nele estava o que se acreditava ser o brasileiro verdadeiro que, longe da modernização urbana e mantendo suas tradições interioranas, deveria servir de exemplo para as gerações futuras. O desejo da narrativa cinemanovista de conscientização popular por meio do estabelecimento de uma memória enquanto reflexo do nacional não se explicita apenas no discurso cinematográfico, mas em seu próprio manifesto “A Estética da Fome” que, escrito por Glauber Rocha, manifesta uma estética da violência que “antes de ser primitiva é revolucionária. Eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora” (ROCHA, 1965, p.165).

Da narrativa romancista o Cinema Novo traslada as seguintes analogias: 1) o estilo de caráter tridimensional associado, por vezes, à consciência metalinguística; 2) a estruturação de imagens; 3) a zona de contato estabelecida entre a narrativa e a realidade contemporânea; 4) a valorização do presente, cujos bens culturais são pensados como instrumentos de construção de um futuro. É nessa medida que percebemos que a “violência” proferida por Glauber Rocha, que era baiano e conhecedor do sertão por ele retratado, concernia, sobretudo, ao seu compromisso com a realidade, de exprimir pela imagem a verdade, cuja estética seria uma ética e o cenário uma política. Assim, os realizadores deste cinema o viam como um instrumento de conhecimento da realidade brasileira, como um meio de colocá-la em questão e nela criar interferências. É nesse sentido que percebemos o Cinema Novo como um patrimônio cultural, nascido da mistura do monumento e do cotidiano.

O material que compõe esse patrimônio, no entanto, não é o bronze, típico dos grandes monumentos urbanos, nem a argila, dos artefatos étnicos, mas a luz. Esse material imaterial e impalpável revela na tela histórias épicas e cotidianas, de heróis e infames, refletidas do celulóide alinhado por fotogramas, que não são mais

que pequenos quadros de imagens que, juntos, formam uma corrente narrativa, uma seqüência incapaz de existir apenas de fatos, ou enquadramentos, isolados.

Descritas por Halbwachs, as correntes narrativas são como correntes de memória que alicerçam a memória coletiva através de diferentes pontos de referência “que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade a que pertencemos. Entre eles incluem-se evidentemente os monumentos, esses lugares da memória analisados por Pierre Nora, o patrimônio arquitetônico e seu estilo, que nos acompanham por toda a nossa vida, as paisagens, as datas e personagens históricas de cuja importância somos incessantemente lembrados, as tradições e costumes, certas regras de interação, o folclore e a música, e, por que não, as tradições culinárias” (POLLAK, 1989, p.3). Esses pontos de referência também representados pela narrativa cinematográfica constituem uma espécie de memória coletiva, ou “memória enquadrada” – termo que no caso específico de uma analogia com a arte fílmica parece mais adequado. Assim como o cinema, a memória enquadrada, ou coletiva, resulta de um “trabalho de enquadramento”.

No caso da arte cinematográfica, é por meio da projeção que esse trabalho é revelado. Assim, o que dá corpo ao cinema é a luz, que reflete uma película repleta de enquadramentos fotográficos entremeados por intervalos, que compõem, possivelmente, as entrelinhas da história e seus esquecimentos, impossibilitando uma narrativa mais ampla. Tais enquadramentos são ordenados em uma seqüência narrativa, como uma corrente de pensamento. Assim como o trabalho de enquadramento do cinema, o da memória se alimenta do material fornecido pela história. Assim como a memória e a história, o filme é uma construção. Ele é criado a partir de uma montagem seqüencial de enquadramentos que representificam atores (sociais) criadores de uma história que é fruto de uma cultura e sociedade específicas. Entretanto, por não ser reflexo imediato do real, o cinema evoca um imaginário que revela crenças, intenções e manifestações humanas, se constituindo não apenas como um produto da história, mas como um agente. Dessa forma, podemos concordar que “o imaginário é tanto história quanto História” (KORNIS, 1992, p.243).

No imaginário cinematográfico um conjunto de elementos se interpõe, tais como, roteiro, direção, montagem, fotografia, música, além do contexto social e político de produção e a recepção do público. Nesse bojo destaca-se uma série de variáveis que demonstram toda uma manipulação ideológica construída em torno das imagens, conferindo as opções ética e estética daquele que sobre elas detém o poder. É nesse sentido que vemos que o trabalho de enquadramento depende de um trabalho especializado que selecione sua composição de forma justificada e não arbitrária – fato que está de acordo com a idéia de que “todo trabalho de enquadramento de uma memória de grupo tem limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente” (POLLAK, 1989, p.9). Assim como o enquadramento da memória, o do cinema pode ser interpretado e combinado infinitamente dependendo,

portanto, de um controle, que implica em escolhas e seleções, denotando “uma oposição forte entre ‘subjetivo’ e ‘objetivo’, entre a reconstrução de fatos e as reações e sentimentos pessoais” (POLLAK, 1989, p.8). É nesse momento que entra no cenário o papel do narrador.

Assim como a memória, o cinema é uma arte partilhada. Da mesma forma que a memória depende de um transmissor – seja ele o poeta universal que re-apresenta o que vivera noutros mundos enquanto um mediador de dimensões, seja ele um orador que, com suas técnicas mnemônicas, prega a arte da retórica fundada em imagens e lugares –, o cinema só se realiza por intermédio da faculdade narrativa de seu criador. Tal faculdade, segundo Benjamin (1986), é a de “intercambiar experiências”. É justamente dessa capacidade de interagir, transmitir e intermediar que consideramos o cineasta como um narrador, apesar de a relação artesanal entre o narrador e seu ouvinte estar, para Benjamin, em vias de desaparecimento na ordem capitalista, que mantém o indivíduo informado e isolado. Vale lembrar que a modernidade para Benjamin é vista como a “pobreza da experiência”. No entanto, contrariamente ao isolamento solitário configurado pelo romance moderno, que encerra o indivíduo no objeto literário, o cinema demanda uma partilha que, efetuada pelo ouvinte-espectador, implica uma narrativa cíclica que nunca se fecha em si. Assim, a despeito de o cineasta existir na era capitalista e moderna, ele comporta eflúvios de uma ordem social cósmica tradicional por atualizar vínculos totais através de imagens do passado e sensações do presente. É nesse sentido que sugerimos que o narrador de Benjamin ganha nova roupagem na arte cinematográfica. Nela, o narrador moderno tem a máquina como extensão de si. A mão, o olho e a alma, que definiam a prática do narrador benjaminiano através dos gestos, que deixavam transparecer toda uma sensibilidade, tornam-se a câmera, a lente e a tela, ferramentas que possibilitam a este “sujeito da enunciação” a exteriorização de experiências. Desse modo, o cineasta, enquanto narrador, conta histórias e vivências através da captação e confecção técnicas, de lembranças. Nesse momento, sua responsabilidade não está apenas em congregar os elementos cognitivos, mas também as emoções.

Com base nessa capacidade de unificar aspectos tão múltiplos e de evidenciar-se de modo simbólico, envolvendo categorias totalizadas, propomos que o cinema configura o que Marcel Mauss chamou de “fato social total”. Assim, por compreender uma série de elementos coexistentes, desde os mais técnicos e objetivos aos mais subjetivos e sensoriais, o cinema denota a qualificação de “patrimônio imaterial”, pois, além do fato de seu material ser literalmente imaterial, o conteúdo da arte cinematográfica enfatiza seus aspectos mais ideais e valorativos. No caso do Cinema Novo, esses aspectos conferem a atualização de um universo simbólico capaz de constituir e representar toda uma memória coletiva, substância básica da identidade nacional.

IMAGENS DE UM CINEMA MONUMENTAL

O universo simbólico cinemanovista baseara-se em um presente preocupado em construir um futuro “consciente” em oposição a um passado “desmemoriado”, ou melhor, a um passado cuja memória coletiva não se fundamentava em torno do “nacional”. Assim, os cinemanovistas, enquanto nacionalistas, desenvolveram com grande empenho uma construção de memória como objeto fundamental para a identidade da nação. Tal empreendimento, enquanto constituição de um documento/monumento, tinha por necessidade organizar e disciplinar os indivíduos, engendrando uma “comunidade política imaginária”.

Inspirado pela nova noção de documento/monumento, Le Goff indica que o documento enquanto monumento “resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (KORNIS, 1992, p.238). Dessa reflexão, o cinema, em nosso caso o Cinema Novo, pode ser considerado como um documento histórico, como “fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade” (KORNIS, 1992, p.239). Ele é, portanto, a fixação tanto de lembranças – que simbolizam uma memória coletiva enquanto corrente de pensamento contínuo, que nada tem de artificial e que retém do passado aquilo que é capaz de viver na consciência do grupo que a mantém (HALBWACHS, 1980) –, quanto da história, que se coloca fora dos grupos e acima deles. A arte cinematográfica atualiza, assim, o termo “memória histórica” que, paradoxal por natureza, lança uma ponte entre o passado e o presente, restabelecendo essa continuidade interrompida.

Independente de seu lugar de constituição, a natureza sógnica da obra cinematográfica é essencialmente comunicativa; ela agrupa uma série de elementos dialéticos, que compreendem oposições e diálogos, polaridades e ordenamentos que lhe conferem uma posição que nunca é neutra, mas atribuída de valores, potências, lugares, coisas, palavras e imagens constituídos de retórica, imaginação, técnica e simbolismos que empreendem um documento e um monumento ao mesmo tempo composto de passado e presente, de testemunho e objetividade, de esquecimento e memória constantemente compartilhados coletivamente.

É esta característica de “fato social total”, liberta e atemporal, que faz com que a experiência do cinema seja mundana e monumental, “cósmica” e cotidiana, tornando-o permanentemente livre do uso que reifica sua finalidade inerente. Nesse sentido, é por abranger elementos sensíveis, racionalizados e extraordinários que o cinema confere à arte a possibilidade de pertencer ao estado dos objetos estritamente sem utilidade, não intercambiáveis e únicos; ao estado que outorga à arte uma estabilidade superior a de outros produtos humanos devido à sua permanência representada pelo próprio devir humano

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina (2003). “A emergência do patrimônio genético e a nova configuração do campo do patrimônio” in ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A.

BENJAMIN, Walter (1986). “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov” in *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. Rio de Janeiro: Brasiliense.

BERNARDET, Jean-Claude (1967). “Brasil em tempo de cinema”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

GOMES, Paulo Emílio Salles (1980). “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (2003). “O patrimônio como categoria de pensamento” in ABREU, Regina e CHAGAS, Mário (orgs.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A.

_____ (2002). “Monumentalidade e cotidiano: os patrimônios culturais como gênero de discurso” in: OLIVEIRA, Lúcia Lippi (org.): *Cidade: História e Desafios*. Rio de Janeiro: Ed. da FGV.

HALBWACHS, Maurice (1990). “A memória coletiva”. São Paulo: Vértice.

HUYSSSEN, Andréas (2000). “Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia”. Rio de Janeiro: Aeroplano.

KORNIS, Mônica Almeida (1992). “História e cinema: um debate metodológico” in *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, pp. 237-250.

LE GOFF, Jacques (2003). “História e memória”. Campinas: UNICAMP.

MARCORELLES, Louis (1963). “Go west, young man” in *Cahiers du Cinéma*, n. 141, Mars, pp.10-11.

POLLAK, Michael (1989). “Memória, esquecimento, silêncio” in *Estudos Históricos*, vol. 2, n. 3, pp. 3-15.

ROCHA, Glauber (1965). “A Estética da Fome”. *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 3, pp. 165.

VEYNE, Paul Marie (1998). “Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história”. Brasília: Editora Universidade de Brasília.