

Memória, imagem e violência: o cinema brasileiro e a resistência

Memory, Image, and Violence: Brazilian Cinema and Resistance

Enviado em: 20-06-2024

Aceito em: 21-07-2025

Johanna Gondar Hildenbrand¹

Francisco Ramos de Farias²

Resumo

O cinema produz e expressa as singularidades de uma certa época e cultura a partir do seu conteúdo e forma estética. Esta, consiste nos modos pelos quais a imagem cinematográfica afeta o espectador e os modos pelos quais ela é construída para fazê-lo. O modelo de algumas das produções cinematográficas dos Estados Unidos, baseada na padronização de sensações e modos de existência, privilegia uma estética padrão visando a propagação de um arquétipo. Nossa proposta neste artigo é analisar como começa esse processo de dominação pelo cinema hollywoodiano, aqui tratado, para em seguida identificar distintos movimentos cinematográficos, de diferentes nacionalidades, que têm em comum uma mesma busca: uma política da imagem que resista a essa forma de violência que estamos tratando como hegemonia estética e cultural proveniente dos Estados Unidos. Aqui iremos privilegiar a resistência cinematográfica contemporânea no Brasil, que está sendo chamada por críticos e teóricos brasileiros de “Novíssimo” cinema brasileiro. Mas iremos tratar também de outra forma de resistência. Uma resistência por parte de nós mesmos, de nosso aparelho psíquico e de nossa memória.

Palavras-chave: Memória, estética; cinema; resistência.

Abstract

Cinema produces and expresses the singularities of a certain time and culture through its content and aesthetic form. This form consists of the ways in which the cinematic image affects the viewer and the ways in which it is constructed to do so. The model of some North American film productions, based on the standardization of sensations and modes of existence, privileges a standardized aesthetic aimed at propagating an archetype. Our proposal in this article is to analyze how this process of domination by Hollywood cinema begins, which we are addressing here, and then to identify distinct cinematic movements from different nationalities that share a common goal: a politics of the image that resists this form of violence we are treating as aesthetic and cultural hegemony originating from the United States. Here, we will focus on contemporary cinematic resistance in Brazil, which is being referred to by Brazilian critics and theorists as the "Newest" Brazilian cinema. But we will also address another form of resistance. A resistance on our part, from our psychic apparatus and our memory.

Keywords: Memory; Aesthetics; Cinema; Resistance.

¹ Pós-doutoranda em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro sendo bolsista do Programa Pós-doutorado Nota 10 FAPERJ. Doutora e mestre também em Memória Social pela UNIRIO. Email: johanna_gondar@hotmail.com.

² Doutor e Mestre em Psicologia pela Fundação Getúlio Vargas. Psicólogo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1978). Bolsista de Produtividade em Pesquisa 2 CNPQ. Professor associado da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, do departamento de Fundamentos da Educação e do Programa de Pós-Graduação em Memória Social. E-mail: Francisco.farias@unirio.br

Introdução

Existe, em todos as pessoas, alguma coisa indomável, que nenhuma forma de dominação consegue eliminar totalmente. A resistência faz parte da nossa vida biológica, psíquica e social. Invasões de outros organismos, políticas de cunho autoritário, perspectivas dominantes sobre modos de enxergar e agir no mundo, tudo isso encontra em nós a capacidade de resistir, e através dela não permitimos que forças externas alterem ou destruam nosso corpo, nossa singularidade, nossos princípios e valores.

A linguagem e suas representações também podem ser formas de resistência. As palavras, por exemplo, são usadas para criar discursos de resistência política, discursos estes que também podem ser representados através da arte. Em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* ([1935/1936]1994), o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940) chamou a nossa atenção para a interpenetração entre estética e política. Afirmou que o fascismo resulta em uma “estetização da vida política” à qual, em contrapartida, “o comunismo responde com a politização da arte” (Benjamin, 1994, p.195-196). Os campos estéticos privilegiados por Benjamin neste trabalho são a pintura, a fotografia e o cinema.

Aqui, iremos privilegiar o cinema, ou melhor, o cinema que resiste ao que iremos chamar de hegemonia cultural e estética da indústria hollywoodiana, disseminada na contemporaneidade. Mas não vamos nos restringir a isso; iremos tratar também de outra forma de resistência. Uma resistência por parte de nós mesmos, de nosso aparelho psíquico e de nossa memória.

Hegemonia significa supremacia e domínio. Ao falarmos de hegemonia cultural e estética, estamos nos referindo a uma dominação da indústria hollywoodiana nesses aspectos. O modelo das produções cinematográficas dos Estados Unidos se ajusta facilmente a culturas diversas; ele privilegia uma estética padrão, extinguindo todas as características particulares de determinados grupos, como, por exemplo, formas e gestos regionais visando a propagação de um arquétipo. E esse modelo ficou popularmente conhecido no final da década de 1970 como cinema *Blockbuster*. Podemos afirmar que por meio de mecanismos de construção do consenso social, estabelecido pela publicidade e pelos imperativos tecnológicos, e como de práticas de colonização cultural (Gomes, 1980), Hollywood difundiu e modificou a percepção que as sociedades tinham de si. “A impregnação do filme americano foi tão geral, ocupou

tanto espaço na imaginação coletiva de ocupantes e ocupados [...] que adquiriu uma qualidade de coisa nossa” (Gomes, 1980, p. 79). Segundo essa linha de pensamento, nada mais seria estrangeiro pois tudo se insere nessa rubrica. Como veremos adiante, isso seria uma forma de violência.

O cinema é considerado uma arte e uma indústria de extrema importância para o desenvolvimento social, cultural ou econômico de um país. Esta afirmação pode ser validada em estudos sobre a contribuição do cinema no desenvolvimento socioeconômico de países como Estados Unidos³ e Índia⁴. Porém, em países considerados em ascensão ou até mesmo economicamente subordinados, como o Brasil, a expansão e, consequentemente a dominação da indústria cinematográfica, contribuiu para o crescimento de uma cultura vinda dos Estados Unidos voltada para o consumo; o que acaba levando ao aumento das heterogeneidades sociais.

Nossa proposta é analisar como começa esse processo de dominação pelo cinema hollywoodiano, aqui tratado, para em seguida identificar distintos movimentos cinematográficos, de diferentes nacionalidades, que têm em comum uma mesma busca: uma política da imagem que resista a essa forma de violência que estamos tratando como hegemonia estética e cultural proveniente dos Estados Unidos. Aqui iremos privilegiar a resistência cinematográfica contemporânea no Brasil, que está sendo chamada por críticos e teóricos brasileiros de “Novíssimo” cinema brasileiro.

Podemos dizer que a resistência, tratada em um primeiro momento a partir de um contraponto à estética da indústria hollywoodiana, é elaborada pelos realizadores que compõem os movimentos cinematográficos em questão. Sendo assim, uma questão se apresenta a nós: será que dependemos apenas da realização desse contraponto para que alguma resistência aconteça? Pois, se sim estaríamos reduzindo toda possibilidade de pensamento de quem recebe as imagens e concebendo os espectadores como meros receptores passivos. Então, por último, iremos refletir sobre a existência de espaços de liberdade e criação por parte de quem assiste tanto os filmes de estética hollywoodiana, conhecidos como *blockbusters*, quanto os filmes que resistem a essa estética pretensamente hegemônica.

³ A MPAA (Motion Picture Association of America) estima que a indústria cinematográfica dos EUA contribua com mais de 40 bilhões de dólares anuais para a economia do país, apenas com a produção e exibição de filmes.

⁴ Estudo de Christine Gledhill sobre a indústria do cinema indiano destaca que o cinema em Bollywood tem desempenhado um papel fundamental na promoção do desenvolvimento cultural da Índia, criando uma ponte entre o tradicional e o moderno e ajudando na disseminação de valores contemporâneos de urbanização, globalização e direitos das mulheres, entre outros.

A violenta hegemonia cultural e a estética da indústria hollywoodiana

O filósofo esloveno Slavoj Žižek, conhecido por suas críticas culturais e políticas na pós-Modernidade, apresenta em seu livro *Violência: seis reflexões laterais* (2014) diferentes dimensões de violência na contemporaneidade. Ele as distingue através de dois conceitos: a violência subjetiva e a objetiva. A primeira, subjetiva, seria diretamente visível e praticada por um agente facilmente detectável. É a que costuma ser absorvida em bases diárias pelas pessoas: são “atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais” (Žižek, 2014, p. 17).

A violência objetiva é um tipo invisível de violência, “uma vez que é precisamente ela que sustenta a normalidade do nível zero contra a qual percebemos algo como subjetivamente violento” (Žižek, 2014, p. 18). Žižek divide essa segunda forma em duas partes: a violência objetiva simbólica e a sistêmica. Violência sistêmica seria aquela que nasce das consequências trágicas do funcionamento de nosso sistema econômico e político, como por exemplo, a das relações de dominação e de exploração. Esta violência não pode ser atribuída a indivíduos concretos e mal-intencionados; ela é anônima e atua a serviço do capital. Já a violência simbólica é a mais perigosa de todas, pois não é percebida como as outras:

[...] esta violência não está em ação apenas nos casos evidentes – e largamente estudados – de provocação e de relações de dominação social que nossas formas de discurso habituais reproduzem: há uma forma ainda mais fundamental de violência que pertence à linguagem enquanto tal, à imposição de um certo universo de sentido. (Žižek, 2014, p. 17)

A violência objetiva simbólica seria a imposição de um universo de sentido através da linguagem e suas formas. Aqui, o melhor exemplo seria o da hegemonia cultural e estética de parte da indústria hollywoodiana.

Essa dominação *hollywoodiana* se iniciou, não muito tempo, após a invenção do próprio cinema, na última década do século XIX, pelos irmãos Lumière (FREIRE, 2018). O marco da projeção pública de cinema foi no Sólon Indien do Grand Café, em Paris, aonde os irmãos Auguste e Louis Lumière apresentam para o público, em 28 de dezembro de 1895, o funcionamento do cinematógrafo – o precursor do projetor.

No Brasil, especialmente no eixo Rio-São Paulo, nas primeiras décadas do século XX, o mercado cinematográfico era dominado pelo cinema europeu, principalmente o cinema francês e dinamarquês. Com o impacto da Primeira Guerra (1914-1918) na distribuição de [Revista Memória em Rede, Pelotas, v.17, n.33, Jul/Dez 2025 – ISSN- 2177-4129](http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria)

filmes europeus⁵, distribuidoras de filmes como a Universal, Fox e Paramount encontraram receptividade no mercado para as novas produções estadunidenses.

O cinema acompanhava as transformações de costumes e hábitos dos cariocas ao mesmo tempo que influenciava essas mudanças. A imprensa reconhecia nos filmes a origem de tipos como “almofadinha” e a “melindrosa”, que se multiplicavam entre os cariocas (Freire, 2018, p. 255).

O cinema produz e expressa as singularidades de uma certa época e cultura a partir do seu conteúdo e forma estética. Esta, consiste nos modos pelos quais a imagem cinematográfica afeta o espectador e os modos pelos quais ela é construída para fazê-lo. Sendo assim, os temas adultos e trágicos dos dramas franceses e dinamarqueses foram perdendo espaço e, após o conflito da guerra, a estética hegemônica do cinema estadunidense – baseada na padronização de sensações e modos de existência – já havia se imposto. O cinema estadunidense conquistou o público burguês brasileiro por “suas histórias envolventes, maniqueístas e sensacionais, mas, acima de tudo, por sua linguagem dinâmica e moderna” (Freire, 2018, p. 255).

De fato, nos primeiros anos do século XX, o cinema “testemunhou uma série de reorganizações sucessivas em sua produção, distribuição e exibição” (Costa, 2006, p.17), e em sua estética, até atingir a estabilidade que caracterizou o cinema *hollywoodiano* clássico. Este teve sua técnica aperfeiçoada por D. W. Griffith, que visava criar “grande impacto emocional em momentos decisivos da narrativa” (Costa, 2006, p. 44), entre 1915 e o início da televisão nos anos 1950 com o fim da chamada “era de ouro”. Mas, mesmo passando por um período difícil no fim dos anos 1950, até hoje Hollywood pode ser considerado o lugar que produz os filmes mais caros e mais rentáveis da indústria cinematográfica. Nesta, a principal forma da intenção de dominação ocorre pelos filmes blockbusters, porém também fazem parte da chamada hegemonia estética hollywoodiana as produções para TVs abertas e a cabo, séries, comerciais, clipes musicais, desenhos animados, brinquedos etc.

O americano Justin Wyatt, em seu livro *High Concept: Movies and Marketing in Hollywood* (1994), ao definir a indústria cinematográfica hollywoodiana diz que esta tem a lógica dos conglomerados multimidiáticos atuais, o que abarca tanto a comercialização da própria imagem cinematográfica em diversas formas – desde o VHS passando pelo *Blu-ray* e hoje em dia atingindo o *streaming* – até a comercialização do maior número de itens atingíveis: trilha sonora, *games*, roupas, brinquedos, itens de decoração, diferentes tipos de

⁵ “Durante a Primeira Guerra Mundial a difusão do cinema europeu foi, em grande parte, refém de reprises de filmes antigos e cópias velhas” (Freire, 2018, p. 255).

edições⁶ etc. Suas tramas, e sua estética, são idealizadas já pensando em ganchos de *marketing* através das diversas mídias. É o econômico superando o artístico.

As produções hollywoodianas sempre tiveram em vista um mercado global, e, por conta disso, privilegiam uma estética padrão, extinguindo todas as características particulares de determinados grupos – como por exemplo formas e gestos regionais – pela busca de um modelo estético universal. Este modelo cinematográfico fomenta uma preferência ao espetáculo e à ação em relação aos personagens e a dramaturgia, o que pode levar a um menor investimento psíquico por parte dos espectadores.

Renuncia-se a uma exploração criativa das possibilidades temáticas e genéricas do filme. O resultado disso é a incapacidade para propor figuras esteticamente significativas na convergência entre imagem e narrativa. Enfim, observa-se a aposta no espetáculo às custas da narração, sintetizável no par excesso visual / desnarrativação. (Mascarello, 2005, p. 70)

Isso significa que fatores como o trabalho dramático – a arte de compor e de representar uma história em cena – e a caracterização dos personagens, tão presentes no cinema europeu e em filmes independentes, ou seja, filmes que não são produzidos por grandes estúdios, são deixados para segundo plano em função da espetacularização da imagem.

O domínio *hollywoodiano* não se limitou à preferência, da parte dos espectadores brasileiros, por filmes com uma narrativa linear e rápidos cortes. O cinema estadunidense acompanhava, e acompanha, transformações de costumes e hábitos ao mesmo tempo em que influenciava, e ainda influencia, essas mudanças. Sendo assim, podemos dizer que também se tratou de uma dominação cultural devido ao papel exercido pelo cinema na produção de subjetividade, já que esses filmes insuflam os desejos e as identificações do público com seus personagens. A vida dos artistas e o *glamour hollywoodiano* se tornaram grande destaque na mídia brasileira desde o início do século XX até a atualidade. O apelo ao fascínio pela vida dos artistas, levou a fidelização de determinados públicos. Assistia-se o aumento da venda de revistas e cartazes dos artistas, o que aumentava o lucro e a receita dos ingressos.

Na grande maioria das vezes, a falta de reconhecimento do ato de violência impede quem está sendo dominado de resistir, pois vivenciam essa imposição como algo natural. Como disse o filósofo sul coreano Byung-Chul Han (2017, p. 81) “a vítima dessa violência imagina ser livre”. Pois o que aqui está sendo entendido por violência não se reduz a uma ação ou movimento agressivo, impetuoso, descontrolado. Refere-se também às imposições e

⁶ Novas versões de um filme já lançado. Geralmente é chamado de *director's cut* ou versão do diretor.

constrangimentos sobre o movimento, o ritmo e a forma de algo ou alguém, desconsiderando suas possibilidades de escolha (Hildenbrand; Salztrager, 2018).

Como era de se esperar, essa dominação perdura até os dias de hoje. Mas, como dissemos anteriormente, que a resistência faz parte da nossa vida biológica, psíquica e social, não somos capturados por inteiro. Ao mesmo tempo em que podemos observar a crescente intenção de dominação da indústria *hollywoodiana* em diversos produtos – como filmes, séries, serviços de *streaming* etc. – vemos também um aumento, em diversas partes do mundo, na produção de filmes que apresentam possibilidades de resistência cultural e estética ao cinema hegemônico *hollywoodiano*.

Resistência cinematográfica e o “novíssimo” cinema brasileiro

Atualmente *Hollywood* pode ser a maior indústria cinematográfica do planeta, mas com certeza não é a única produtora de filmes. Podemos identificar distintos movimentos cinematográficos contemporâneos, de diferentes nacionalidades, tendo em comum a mesma busca: uma política da imagem que se opõe, ou melhor, que resista ao espetacular e a pretensa homogeneização de sensações imposta pela estética *hollywoodiana*.

Como exemplo, podemos citar o novo cinema asiático – e seus diretores Hayao Miyazaki, conhecido por *A viagem de chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001, JAP), Naomi Kawase, conhecida por *O segredo das águas* (*Futatsume no mado*, 2014, JAP), Apichatpong Weerasethakul, conhecido por *Tio Boonmee, Que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (*Loong Boonmee raleuk chat*, 2010, THA), entre outros; os filmes do cineasta alemão Michael Haneke – conhecido por *Caché* (2005, FRA, ALE) e *A fita branca* (*Das weiße Band - Eine deutsche Kindergeschichte*, 2009, ALE); o movimento nórdico Dogma 95 – e seus principais diretores Lars Von Trier, Thomas Vinterberg, Kristen Levring e Sören Krag-Jacobsen; o Novo Cinema Iraniano – e seus diretores Mohsen Makhmalbaf e Abbas Kiarostami; o cinema independente europeu; e o “Novíssimo” Cinema Brasileiro⁷ que aqui iremos privilegiar.

No Brasil podemos citar o novo cenário de produção independente. Este se constrói como uma reação ao modelo mais típico de produção cinematográfica, o narrativo clássico, no qual as técnicas devem apagar-se frente à história para que o espectador possa se sentir como

⁷ Devemos chamar atenção para o fato de não haver um “programa” – como existe no Dogma 95 – em torno do qual esse cinema se organiza, e os próprios grupos e realizadores não se apresentam como movimento.

parte do filme, pois o que importa é transmitir informações de forma linear, orientando o telespectador a partir de uma narrativa contínua. Arquétipo vigente no país desde o chamado período da retomada⁸.

Trata-se de um novo ciclo nacional chamado por alguns críticos⁹ de “Novíssimo” Cinema Brasileiro e tornou-se possível devido aos avanços tecnológicos, tanto na parte de produção de audiovisual – novas câmeras, facilidade da edição, entre outros – quanto na parte de sua disseminação – principalmente pela *internet*. Este novo ciclo está sendo um modelo de produção em diversas cidades brasileiras o que diversificou o eixo de produção que sempre se centralizou no Rio de Janeiro e São Paulo.

O termo “novíssimo”, uma alusão ao Cinema Novo, é usado para se referir ao cenário de produções fílmicas feitas por jovens realizadores, com orçamentos mais baratos e que circulam em mostras como a de Tiradentes ou a semana dos Realizadores, além de festivais internacionais como Roterdã e Locarno – mais focados em produções independentes e fora do eixo Rio-São Paulo. Podemos citar como exemplo *Estrada para Ythaca* (2010), *Os monstros* (2011) e *No lugar errado* (2013), de Guto Parente, Luiz e Ricardo Pretti, e Pedro Diógenes; *A fuga da mulher gorila* (2011), de Felipe Bragança e Marina Meliande; *O céu sobre os ombros* (2011), de Sérgio Borges; *Mãe e filha* (2011), de Petrus Cariry, entre outros.

De fato, é importante ressaltar que formas de resistência ao cinema *hollywoodiano* não são características exclusivas da contemporaneidade. Podemos destacar, por exemplo, o Neorrealismo italiano, a *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo alemão e o Cinema Novo brasileiro, todos de meados do século XX. Estes movimentos foram impulsionados por um certo inconformismo de jovens cineastas com a forma vigente da política de produção audiovisual, e seus filmes rompiam com os padrões estéticos *hollywoodianos* que o público estava tão acostumado a assistir.

Na contemporaneidade, os movimentos já citados, principalmente o “Novíssimo” Cinema Brasileiro, também surgiram a partir do inconformismo de alguns diretores que, diante de um recente cinema nacional que não se desvencilhava do padrão *hollywoodiano*, buscaram criar uma outra política das imagens. Filmes como *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, e *Carandiru* (2003), de Hector Babenco, haviam projetado o Brasil no exterior através de sua participação em festivais internacionais de prestígio, como o de Cannes ou Berlim. Contudo, jovens realizadores com projetos mais arriscados, ou seja,

⁸ Período iniciado em 1995 devido a novos incentivos fiscais ao audiovisual brasileiro.

⁹ Podemos citar Carlos Alberto Mattos e Felipe Bragança.

projetos que não se enquadravam no padrão estético *hollywoodiano*, não conseguiam se inserir neste cenário cinematográfico.

Em entrevista retirada da tese de Maria Carolina Vasconcelos Oliveira, “*Novíssimo cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência*” (2014), o produtor de lançamentos da Vitrine Filmes¹⁰, Ibirá Machado, declara que mesmo que não haja consenso da nomenclatura desse novo tipo de produção, ou seja, desse novo ciclo, não se pode negar que de fato esteja acontecendo algo novo no cenário cinematográfico brasileiro atual:

Existe um fato que é o seguinte: mais ou menos por 2010, começam a surgir primeiros filmes [longas] de novos diretores, jovens que tinham estreado em Cannes, em Roterdã, em Veneza, mas simplesmente não apareciam por aqui. Filmes que iniciaram uma carreira internacional e tinham uma nova estética. São filmes que voltaram a experimentar a linguagem, efetivamente, porque os filmes brasileiros da Retomada para cá ainda tinham um apelo, uma tentativa de ser um pouquinho comerciais, por mais ‘autorais’ que fossem. (...) E independente das estéticas, o que também diferenciou foram os coletivos: começaram a surgir coletivos por várias capitais do Brasil. Os filmes desses coletivos começaram a fazer carreira internacional em festivais, e até ganhar distribuição internacional. Tudo isso deu uma ressignificação para o festival de Tiradentes e até para Brasília. (...) Enfim, essa nova geração está ressignificando os festivais. Então, eu entendo que seja delicado afirmar que haja uma “novíssima geração” porque precisa esperar mais tempo. Mas o que eu posso afirmar é que existe um movimento novo nesses últimos 3, 4 anos, que ainda não terminou. (Oliveira, 2014, p. 11-12)

Ainda é cedo para reconhecermos esse “Novíssimo” cinema como movimento propriamente dito e estabilizado, mas com certeza algo novo está em formação. Existe um novo cenário cinematográfico e devemos compreender suas características e, principalmente, desempenho estético, tendo como finalidade expor a relevância do presente artigo. Ou seja, dentro desse novo cenário cinematográfico o que mais irá nos interessar é a forma como sua estética atinge seus espectadores em nível sensível.

O que neste trabalho estamos chamando de cinema de resistência, na contemporaneidade, apresenta, grande parte das vezes, uma peculiar abordagem na qual os diretores usam a linguagem metafórica para tratar de temas incômodos dentro de uma sociedade conservadora e dominada pela cultura *hollywoodiana*. Portanto, trata-se de uma produção que funciona como uma ferramenta de luta dos artistas e da sociedade em um determinado espaço/tempo. São filmes que revelam às câmeras um lado ignorado da realidade nacional em seus países e se alinham, diretamente, com uma urgência de mudança que permanece negligenciada pela mídia hegemônica. “A televisão e todos os recursos da mídia forçam a informação para dentro de moldes cada vez mais padronizados” (Meleiro, 2006,

¹⁰ Uma distribuidora que representa jovens realizadores brasileiros.

p.19). Com isso, o cinema se torna uma importante ferramenta de expressão dos realizadores cinematográficos brasileiros e mundiais.

Com exceção do Dogma 95, o cinema de resistência aqui tratado, em sua grande maioria, debate questões da condição humana por meio de histórias do cotidiano e funciona como uma forma de intervenção social. No caso do Novo Cinema iraniano e do “Novíssimo” Cinema brasileiro, o cinema nasce e convive em meio a um turbilhão de empecilhos – como o econômico e o político. Logo, trata-se de obras que enfrentam barreiras de produção e de circulação. Com um crescente reconhecimento da crítica cinematográfica internacional, essas produções têm sido premiadas em festivais internacionais, como os já citados Roterdã e Locarno, assim como em eventos dedicados a essa cinematografia. Desse modo, nota-se um interesse mundial em filmes que, a partir de um olhar sensível e contundente, tratam de temas e situações de exceção.

Muitas vezes, ao nos referirmos ao cinema de resistência podemos insinuar a entoação de um consenso generalizado do que é periférico, pequeno, fragmentado, frágil, residual e mesmo disfuncional no mundo contemporâneo (Brancaleone, 2016). A questão que há algum tempo anda em pauta entre os pesquisadores sobre o assunto é que ao privilegiar outros lugares teóricos, ou outras estéticas que não sejam a *hollywoodiana* ou o cinema industrial nacional, podemos conferir uma legitimidade a estes traços e perspectivas que chamamos de cinema de resistência. O que acaba por permitir sua representação não mais como algo fragmentado, secundário ou marginal, mas como algo concreto, vasto e de grande importância para a teoria cinematográfica. E que nem por isso deixa de cumprir seu papel na construção de novas subjetividades, sociabilidades e modos de vida.

Nas obras do que estamos chamando de “Novíssimo” cinema brasileiro “identifica-se uma pluralidade de identidades locais e proeminente diversidade cultural, o que o difere de padrões estéticos hegemônicos do clássico cinema narrativo, pensado como produto” (Serrate, 2020, p. 27). Sendo assim, o “Novíssimo” cinema brasileiro, enquanto cinema independente e de resistência à hegemonia estadunidense, acaba por possibilitar novas expressões artísticas-culturais e novas manifestações de pertencimento. Com essa crescente promoção de visibilidade da cinematografia independente, graças as novas tecnologias já citadas anteriormente, o público sente-se representado e ganha a oportunidade de conhecer diferentes culturas e regiões do próprio país. Novas possibilidades se abrem, possibilidades muito diferentes do lugar comum e do mais do mesmo.

Como podemos perceber, até agora tratamos de uma resistência elaborada pelos realizadores que compõe os movimentos cinematográficos em questão. Mas será que dependemos apenas deles para resistir a uma imagem cinematográfica que pretende impor um sentido pronto a nós espectadores? Ou possuímos de alguma forma espaços de liberdade, como Walter Benjamin propôs (1994), mesmo ao nos depararmos com imagens pretensamente hegemônicas? Trataremos disso a seguir.

A resistência em nós ou o espectador emancipado

Walter Benjamin, na década de 1930, afirma que devido a velocidade das transformações tecnológicas na Modernidade o sujeito sofre transformações em seu aparelho perceptivo; o que acarreta uma maior sujeição ao choque urbano. Cita, como exemplo, a experiência de mover-se através do trânsito nas grandes cidades e a de observar a seção de anúncios dentro de um jornal.

Sob uma perspectiva subjetiva, a Modernidade é concebida como um bombardeio de estímulos, os quais, muitas vezes, nosso aparelho psíquico não consegue elaborar como experiência. Esta, seria a nossa capacidade de integrar as percepções às nossas memórias individuais e coletivas, ou seja, à sabedoria acumulada historicamente.

As tentativas de apropriação da “verdadeira” experiência contrastam “com uma experiência que se manifesta na vida normalizada, desnaturada, das massas civilizadas” (Benjamin, 2015, p.106). Benjamin se refere a essa nova forma como *vivência* (*Erlebnis*).

Podemos entender a vivência como algo que acontece na Modernidade no lugar da experiência. Nosso aparato perceptivo é atingido por estímulos em excesso, os quais não conseguimos elaborar, resultando em um trauma. Em outros termos, sofremos um trauma quando recebemos uma quantidade de estímulos maior do que a nossa capacidade de elaborá-los, de assimilá-los. Se os estímulos são excessivos e não conseguimos dar um sentido ou produzir uma representação acerca do que vivenciamos, não conseguimos integrar esses estímulos ao conjunto de nossas experiências passadas.

Na esfera da vivência, saturada de choques e estímulos, resta a nós a capacidade de reagir a esses estímulos, nos mantendo sempre em nível consciente a fim de nos protegermos.

De acordo com ele sofrer uma privação da experiência tornou-se o normal, na medida em que o aparelho perceptivo se protege do efeito traumático oriundo dos efeitos de choque

aos quais o sujeito moderno é exposto diariamente: “quanto mais constante for a presença da consciência no interesse da proteção contra os estímulos (...), tanto menos essas impressões serão incorporadas na experiência e tanto mais facilmente corresponderão ao conceito de vivência” (Benjamin, 2015, p. 114).

Ao abordar o cinema, em seu já citado texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1994), Benjamin aproveitará sua teorização sobre a transformação subjetiva nas grandes cidades. Dirá que o cinema também proporciona a vivência de choques. No entanto, o choque da imagem cinematográfica não precisa ser idêntico aos choques sofridos na vida urbana – como no tráfego ou do trabalho nas fábricas. Ele pode despertar, tirar o espectador do torpor, despertar os sentidos adormecidos pelos estímulos excessivos nas grandes cidades.

A arte cinematográfica abraça, como forma artística própria, os efeitos de choque que caracterizam a Modernidade. Diferentemente das obras de arte tradicionais, que convocavam o olhar a uma lenta contemplação, uma imagem cinematográfica não oferece este tempo nem convoca este modo de percepção da parte do espectador, já que rapidamente será substituída por uma outra imagem. Em sucessão brusca, essas mudanças provocam choques que atingem não apenas o olhar, mas todo o corpo do espectador, como se os olhos se tornassem também órgãos tácteis (Benjamin, 1994). É desse modo que, de acordo com o filósofo, o cinema tem como uma de suas principais funções despertar o espectador: as mudanças bruscas nas imagens funcionam como projéteis que devem ser interceptadas por uma atenção aguda. Essa seria, para Benjamin, a melhor forma de despertar o sujeito moderno distraído pelos choques sofridos no ambiente urbano. Ele acredita no potencial emancipador das novas tecnologias. Segundo ele “o filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana” (Benjamin, 1994, p.174). Em outros termos, a montagem cinematográfica convoca os espectadores a um trabalho de elaboração psíquica; a despeito dos choques que nos provoca, o cinema também é um espaço de liberdade – e um espaço de criação –, já que nos faz “vislumbrar os mil condicionamentos que determinam nossa existência” (Benjamin, 1994, p. 189).

O mundo visto através da câmera pode ser registrado através de um milhão de nuances da realidade, que na maioria das vezes vão se situar fora da nossa percepção normal. O cinema fez ser possível enxergar um mundo que antes só existia na nossa imaginação e nos sonhos, e isso possibilitou uma suavização nas tensões que sempre aparecem com os avanços

tecnológicos (Benjamin, 1994). Então, o cinema também tem como função social criar um equilíbrio entre homem e aparato tecnológico. Essa função se realiza, principalmente, na forma pela qual o homem representa o mundo para si com a ajuda desse aparato, a câmera. O cinema abre espaço para novas perspectivas.

Assim, Benjamin tenta enxergar aquilo em que, no interior de uma época, não se consegue ver tão facilmente: a transformação positiva das grandes mudanças que produzem efeitos de choque (Hildenbrand; Farias, 2019). Ele destaca as possibilidades abertas pela tecnologia e as consequências positivas desta percepção modificada. Para o filósofo a arte cinematográfica possibilitaria inúmeras possibilidades de criação.

A estética hollywoodiana, aqui representada pelos blockbusters, tende a ir à contramão desse pensamento benjaminiano. Ao invés de expandir, essa estética padronizada tenta estreitar as possibilidades de criação e interpretação. Mas ela não triunfa no seu intento.

Como dissemos anteriormente, se pensarmos na existência de uma resistência apenas por parte dos realizadores cinematográficos, dos movimentos que citamos, estaríamos reduzindo toda possibilidade de pensamento de quem recebe as imagens e concebendo os espectadores como meros receptores passivos. Essa é a crítica feita por Jacques Rancière em *O espectador emancipado* (2012): segundo essa fórmula, seria preciso “arrancar o espectador do embrutecimento do parvo fascinado pela aparência e conquistado pela empatia” (Rancière, 2012, p. 10). O que supõe que os espectadores não seriam capazes de pensar por si próprios, interpretar ou criar por si próprios. Haveria, nesse caso, uma hierarquia de inteligências: uma superior, a dos intelectuais ou artistas, em contraste com uma inteligência inferior, a dos espectadores, joguetes passivos nas mãos de uma indústria hegemônica. De acordo com essa ideia, “o que o espectador deve ver é aquilo que o diretor o faz ver”, escreve Rancière (2012, p.18). Nada mais distante de um espectador emancipado. “É a lógica do pedagogo embrutecedor, a lógica da transmissão direta e fiel: há alguma coisa, um saber, uma capacidade, uma energia que está de um lado – num corpo ou numa mente – e deve passar para o outro” (Rancière, 2012, p. 18).

Pensamos que os espectadores não poderiam ser tão desqualificados, massa de manobra à espera de uma vanguarda esclarecida. É nesse sentido que mesmo um espectador suposto como parvo é capaz, de nas palavras de Rancière, furtar-se à energia ou ao sentido que a imagem deve transmitir “para transformá-la em pura imagem e associar a essa imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou” (Rancière, 2012, p. 17). A emancipação

começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, escreve ainda Rancière (2012). Não há de um lado alguém que age, um realizador, e de outro lado um espectador que não faz nada. Pois esse espectador tem um olhar, o olhar é dotado de sujeito, e o sujeito que vislumbra a imagem, pensa.

No espaço entre a imagem e o olhar que ela provoca, uma atmosfera pensativa se forma, um meio pensativo. Tal meio e tal espaço potencial, indeterminado ainda nas suas atualizações singulares, um meio de pensatividade precedendo todo pensamento e que, assim, encerra o pensamento não pensado. (Alloa, 2015, p. 9)

Esse espaço potencial, indeterminado, é o espaço de nossa memória. Esta é constituída na relação com a alteridade, como destacam autores como Maurice Halbwachs (1990), ao afirmar que lembrar é sempre um ato social. A memória resulta das interações que estabelecemos com os outros e se manifesta de maneiras diversas conforme os contextos culturais, históricos e afetivos. Não é uniforme nem universal, pois cada cultura dispõe de modos próprios de construir, transmitir e preservar suas lembranças. Trata-se de uma atividade dinâmica e seletiva, na qual lembrar e esquecer se entrelaçam. A memória, portanto, não é espontânea nem neutra: é um exercício imaginativo, marcado por disputas simbólicas, estratégias de representação e, sobretudo, por uma vontade de memória (Pollak, 1989), que pressupõe escolhas, afetos e posicionamentos subjetivos diante do passado.

É ela que, a cada vez que o potencial se atualiza, nos permite ter um olhar diferenciado. Em outros termos, somos perpetuamente superexpostos às imagens, mas mesmo assim interagimos com elas devido ao trabalho de nossa memória. Não somos engolidos por uma imagem que tem como intuito tudo nos mostrar de forma autoritária. Por mais que ela pretenda ser totalizante, não consegue nos capturar por inteiro. Permanece uma distância entre a imagem vista e aquele que a olha. Existe a distância do olhar, e este implica uma atitude. O olhar nos permite uma posição não apenas de ver, mas de “participar no espetáculo total da paisagem” (Gil, 2005, p. 48). Ele não se limita a ver, ele interroga e espera respostas; ele transfere para a imagem vislumbrada sua própria reflexividade mesmo que a imagem seja construída com a pretensão de nos impor um sentido, ou uma interpretação, já determinado como no caso dos *blockbusters hollywoodianos*. O olhar é diferente dos outros sentidos, pois ele emite ao mesmo tempo que recebe; ele adquire assim uma profundidade interna, ou seja, “quando recebe uma impressão exterior, [o olhar] emite uma outra por meio de uma expressão (do interior)” (Gil, 2005, p. 50).

De fato, isso se aproxima do que o filósofo francês Merleau-Ponty escreveu em 1960 no texto “*O olhar e o espírito*”. No qual ele diz que é através do olhar que primeiro

Revista Memória em Rede, Pelotas, v.17, n.33, Jul/Dez 2025 – ISSN- 2177-4129
<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Memoria>

interrogamos as coisas, e devemos compreender o corpo, de forma geral, como um sistema voltado para a inspeção do mundo: “a visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do Ser” (Merleau-Ponty, 2013, p. 44). Nesse texto ele não está falando do cinema, mas da pintura. Então, de acordo com ele, em um quadro, sujeito e objeto se fundem. Ambos estão sobrepostos, o que faz com que a visão de algo, como a de uma paisagem por um pintor, não seja uma representação, mas sim certo movimento do observador em direção ao mundo com o qual ele coexiste. Consequentemente, *ao perceber o mundo, percebo-me*. Merleau-Ponty vai refletir sobre a visão como forma de pensamento “inspeção do Espírito, julgamento, leitura de signos” (Merleau-Ponty, 2013, p. 31).

A visão para Merleau-Ponty tem o poder fundamental de mostrar mais do que ela mesma. Assim como Rilke, Merleau-Ponty compreende o olho como a “janela da alma”: “(...) visão faz a alma ficar contente na prisão do corpo, graças aos olhos que lhe apresentam a infinita variedade da criação: quem os perde abandona essa alma numa escura prisão onde cessa toda esperança de rever o sol, luz do universo” (Rilke, 2003. P. 150). O filósofo diz que o olho tem a capacidade de “abrir à alma o que não é alma (Merleau-Ponty, 2013, p. 42) ou seja, é através da visão que podemos tocar as coisas ao nosso redor; que podemos estar perto tanto de lugares distantes quanto das coisas próximas; é através da visão que temos “poder de imaginarmo-nos alhures (...). Somente ela [a visão] nos ensina que seres diferentes, exteriores, alheios um ao outro, existem, no entanto, absolutamente juntos (Merleau-Ponty, 2013, p. 43). A visão expande nossa capacidade de imaginação e criação.

Humberto Eco se aproxima disso com a ideia de “obra aberta”. Nesta, o autor aponta para a tensão entre fidelidade e liberdade interpretativa tanto na literatura, como nas artes plásticas e música. As obras de arte teriam como característica a ambiguidade e a auto reflexibilidade, de tal maneira que, ainda que tomando uma obra pronta como um corpo equilibrado, ela “é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração em sua irreproduzível singularidade” (Eco, [1962] 2005, p. 40).

Por mais que a indústria hegemônica *hollywoodiana* pretenda produzir uma obra cinematográfica fechada, em relação às suas possibilidades de interpretação, cada espectador tem um olhar próprio. Ou seja, mesmo que a imagem seja usada com aspirações à padronização estética e às interpretações previamente estabelecidas, o espectador ainda consegue criar um sentido próprio. É claro que o nível de liberdade interpretativa não será igual ao da obra aberta como propôs Umberto Eco, ou das obras cinematográficas

provenientes dos movimentos de resistência aqui exemplificados, produzidos fora da indústria estadunidense. Pois nesses filmes o espectador tem maiores possibilidades de escolha, criação e elaboração a partir da própria imagem, isto é, a partir das próprias lacunas e enigmas que a imagem apresenta. Porém essas lacunas ainda existem, mesmo quando a imagem pretende tudo abarcar.

No caso dos *blockbusters hollywoodianos* o nível de liberdade interpretativa será menor devido ao excesso de sentido fornecido pela própria imagem. Mas, de qualquer maneira, seria justo dizer que não existe ainda um espaço para criação? Devemos levar em conta que o sujeito do olhar será diferente para cada espectador devido ao seu próprio conjunto de memórias, experiências e vivências, isto é, de sua subjetividade. Aqui a resistência que se coloca é a do próprio espectador, e não da imagem.

Sendo assim, devemos pensar que mesmo o filme sendo criado por uma indústria pretensamente hegemônica cada espectador sairá da sala de cinema com suas próprias impressões. Mesmo que o filme pretenda ter um único sentido, cada espectador terá o seu próprio olhar sobre aquilo que está assistindo. Nunca somos capturados por inteiro.

Referências Bibliográficas

ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – o que a imagem dá a pensar In **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica. 2015.

BENJAMIN, Walter. (1936) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: **Obras escolhidas, v. 1. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense. 1994. (P. 165-196).

_____. Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire In **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica. 2015.

BRANCALEONE, Cassio. Introdução In: SOUZA, Fábio Feltrin de; BRANCALEONE, Cássio (Org). **Cinema e Sociedade: Resistência e jogos de poder**. Jundiaí: Paco Editorial. 2016.

COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro cinema In: MASCARELLO, Fernando (Org.). **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus. 2006.

ECO, Umberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FREIRE, Rafael de Luna. O cinema no Rio de Janeiro (1914-1929) In: RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (Org). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc. 2018.

GIL, José. **A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia**. Lisboa: Relógio D'água. 2005.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HAN, Byung-Chul. *Topologia da violência*. Petrópolis, RJ: Vozes. 2017.

HILDENBRAND, Johanna Gondar; SALZTRAGER, Ricardo. EXCESSO NO CINEMA DE HORROR DO SÉCULO XXI.. In: **Anais VII CONINTER**. Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/VIIConinter2018/109625-EXCESSO-NO-CINEMA-DE-HORROR-D-O-SECULO-XXI>. Acesso em: 16/07/2025

HILDENBRAND, Johanna Gondar; FARIAS, Francisco Ramos de. R. Walter Benjamin: um contemporâneo de seu próprio tempo. *Inter. Interdisc. INTERthesis*, Florianópolis, v. 16, n. 2, p. 127-142, mai.-ago. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/1807-1384.2019v16n2p127>. Acesso em: 16 jul. 2025.

MASCARELLO, Fernando. Dick Tracy, o filme high concept e o cinema brasileiro. In: **Contracampo**, n. 13, Rio de Janeiro. 2005. P. 69-82.

MELEIRO, Alessandra. **O novo cinema Iraniano: arte e intervenção social**. São Paulo: Escrituras Editora. 2006

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac Naify. 2013.

OLIVEIRA, Maria Carolina Vasconcelos. “**Novíssimo**” cinema brasileiro: práticas, representações e circuitos de independência. 314 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo. 2014.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3–15, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF. 2012.

RILKE, Rainer Maria. **Auguste Rodin**. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

SERRATE, Jéssica Santos. **Revoada: o Design como ferramenta de visibilidade para o “Novíssimo” cinema brasileiro**. 377 f. Tcc (Bacharelado em Design digital) – Faculdade de Design Digital, Centro de Linguagem e Comunicação, Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2020.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus. 1997.

WYATT, Justin. **High concept: Movies and marketing in Hollywood**. Austin: University of Texas Press. 1994.

ZIZEK, Slavoj. *Violência: seis reflexões laterais*. São Paulo: Boitempo. 2014.

Agradecimentos

Este estudo foi financiado pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro, Processo SEI E-26/200.174/2024.