

## A câmera na mão de Dib Lutfi no Desafio de Saraceni<sup>1</sup>

Miguel Freire<sup>2</sup> (Doutor – UFF)

### Resumo

O resultado fotográfico impresso por Dib Lutfi em *O Desafio* de Paulo Cesar Saraceni materializa, constrói e traduz a frase fundante do movimento cinemanovista brasileiro: “Uma câmera na mão e um ideia na cabeça,” dita por Paulo e adotada por Glauber Rocha. A ideia de Paulo Cesar Saraceni para a realização de seu longa político - *O Desafio* - estava calcada no baixo custo de produção e na agilidade das filmagens (40 sequências em 13 dias). Como estética narrativa o uso de longos planos ocupando o todo das sequências, em uma edição de poucos, muito poucos, cortes.

### Palavras-chave:

Fotografia – Dib Lutfi – O Desafio – Paulo Cesar Saraceni

### Abstract

The movie photographic outcome printed by Dib Lutfi on Paulo Cesar Saraceni's “O Desafio” materializes, constructs and represents the “Cinemanovista” Brazilian Movement founding slogan: "A camera in hand and an idea in the mind," said by Saraceni and adopted by Glauber Rocha. Paulo Cesar Saraceni's idea aiming the achievement of its political film “O Desafio” was based on the low cost production and on the agility of the shoot (40 sequences in 13 days). As aesthetics narrative, the use of long takes occupying the whole of the sequences, in an edition of a few, very few, cuts.

### Keywords:

Photography, Dib Lutfi – O Desafio – Paulo Cesar Saraceni

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no XX Encontro Socine de Estudos de Cinema e Audiovisual na

<sup>2</sup> Cineasta e Fotógrafo. Comunicador Social pelo IACS/UFF, Mestre em Comunicação e Doutor em Comunicação pelo PPGCOM/UFF. Pesquisador na área de imagem foto-cinematográfica e Professor do IACS/UFF.

## A câmera na mão de Dib Lutfi no Desafio de Saraceni

O público urrava quando Dib entrou no palco  
para dar um close em Maria Betânia.

Paulo Cesar Saraceni

### 1. Repto: a coragem de mudar.

Podemos dizer que "O Desafio" de Paulo Cesar Saraceni e Dib Lutfi é um filme feito sem maquinaria, sem trilho, sem grua e sem tripé.

Quando pensamos na proposta estética desenvolvida por Saraceni para o *O Desafio*, podemos intuir que a quebra da narrativa tradicional ditada pelo roteiro clássico ocorre pela escolha do diretor, em harmonia e concordância com o diretor de fotografia, que optam pelo uso frequente do plano-sequência, artifício desenvolvido e viabilizado com o recurso da câmera na mão. Quando falamos do roteiro clássico, nos referimos àquele que privilegia a decupagem estruturada na equação habitual: plano, contra plano e cobertura - sistema de tratamento padrão que possibilita a edição invisível, estribada em "raccord" de imagem e de som.

Mais uma marca do movimento que ficou conhecido como Cinema Novo Brasileiro ficou impressa no segundo longa de Paulo Cesar Saraceni: uma estética terceiro-mundista. Ele explica que os meios de produção interferiram diretamente no resultado visual e sonoro de *O Desafio*, bem como em sua narrativa. Teve que fazer este longa com 20 mil dólares, a metade do dinheiro que tinha orçado para fazer outro roteiro (A Fera) também de custo barato. A solução foi decupar o roteiro em apenas 40 sequências e planejar as filmagens no prazo exíguo de 13 dias. Teria que filmar mais de três sequências por dia. "Quero fazer o filme todo com a câmera na mão. Um filme manifesto. Quero a câmera como personagem, indagando os personagens." SARACENI (1993. p.186). Com uma equipe mínima e excluindo o uso de som direto, assim foi feito.

Aceitando recomendação de Glauber Rocha, foi contratado Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) para protagonista masculino. Isabella Cerqueira formou com ele o casal principal: Marcelo e Ada. Completaram o elenco Joel Barcellos, Sérgio Brito Luiz

Linhares, Hugo Carvana, Renato Graça couto F. e Gianina Singulani<sup>3</sup>. Seu irmão Sergio Saraceni foi o produtor executivo e Mário Fiorani o diretor de produção. Para equipe técnica Paulo Cesar Saraceni chamou seu amigo italiano, ex-colega do Centro Sperimentale di Cinematografia, Guido Cosulich que responderia pela fotografia junto com Dib Lutfi<sup>4</sup>. Paulo Martins foi assistente de direção. Com apenas um eletricista e um maquinista ficou completa a pequena equipe para as filmagens.

Sobre a parceria de Guido Cosulich.com Dib Lutfi em *O Desafio*, Saraceni conta em seu livro *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem* que no logo no início das filmagens, nos longos travellings feitos na redação da revista *O Cruzeiro*, “Guido entendeu que não havia nenhum câmera-na-mão maior que Dib Lutfi.” Então, a partir do terceiro dia de filmagem Cosulich ficou cuidando da luz e deixou a operação de câmera para Dib.

## 2. Quem são eles

Não cabe nesse rápido estudo escrever a biografia de Paulo Cesar Saraceni e Dib Lutfi, porém não podemos deixar de anotar algumas observações sobre a trajetória profissional de ambos.

### 2.1 Duas palavras sobre Saraceni

Alex Viany disse que *O Desafio* é um “prodígio de técnica, improvisação e economia”. Revela excepcional talento de Paulo Cesar Saraceni ao realizar “manifestação artística de inaudita coragem política”. Saraceni possui completo domínio do uso da “câmera-na-mão” na criação da narrativa fílmica. Elegante na maneira leve como a câmera se movimenta em torno dos atores, nos travellings perfeitos para a decupagem das ações. Embora conheça a estrutura clássica do roteiro hollywoodiano “seu interesse maior está na câmera portátil, inquieta, que parece a cada instante surpreender a intimidade mais recôndita, o gesto mais inesperado, o segredo mais precioso.” SARACENI (1993, p. 199).

---

<sup>3</sup> Gianina Singulani foi substituída em alguns planos da filmagem por uma dublê de corpo que aparece de costas tirando a blusa. Virgínia, uma aeromoça conhecida de Paulo Cesar Saraceni (SARACENI 1993, p.192)

<sup>4</sup> As filmagens do *Show Opinião* nas quais aparece Maria Betânia cantando *Carcará* de João do Vale e José Cândio foram feitas com José Medeiros e Dib Lutfi.

Paulo Cesar Saraceni<sup>5</sup> quando dirigiu *O Desafio* (1965) tinha realizado apenas dois curtas, *Caminhos* (1959) e *Arraial do Cabo* (1960), um longa-metragem *Porta das Caixas* (1962) e mais um documentário intitulado *Integração Social* (1963/64). Tanto seu curta sobre Arraial do Cabo, realizado em conjunto com Mario Carneiro, quanto seu longa *Porta das Caixas*, também fotografado por Mario Carneiro, receberam importantes prêmios e reconhecimento internacional. São filmes considerados fundadores do Cinema Novo. Sua obra fílmica é densa e tem com principais características a inovação estética e a experimentação narrativa.

Vale citar outros filmes de ficção, mais conhecidos, que assinou como diretor: *Capitu* (1967); *A Casa Assassinada* (1971); *Amor, Carnaval e Sonhos* (1972); *Anchieta, José do Brasil* (1977); *Ao Sul do Meu Corpo* (1981); *Natal da Portela* (1988); *O Viajante* (1998) e *O Gerente* (2011). Nos intervalos entre os longas de ficção Saraceni realizou vários documentários de longa e curta-metragem. Como autor Paulo Cesar Saraceni publicou *Por Dentro do Cinema Novo - Minha Viagem*.

## 2.2 Um flash em Dib Lutfi

É uníssona a voz dos diretores que trabalharam com Dib Lutfi<sup>6</sup> em relação a sua especial forma de conduzir a câmera na mão. As comparações com a maquinaria servem sempre para concluir que por mais sofisticado que seja o equipamento de suporte à câmara a habilidade e, principalmente, a capacidade inventiva de Dib supera o aparato tecnológico.

Chamado de mito, esteio da imagem em movimento do Cinema Novo, encarnação do slogan ‘uma câmara na mão e uma idéia na cabeça’, recebendo apelidos

---

<sup>5</sup> **Paulo Cesar Saraceni** nasceu no Rio de Janeiro em 5 de novembro 1933, estudou no Centro Experimental de Cinema em Roma, foi cineasta, diretor, roteirista, interprete, produtor e autor. Um dos fundadores do Cinema Novo com Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Mario Carneiro, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Cacá Diegues, Luiz Carlos Barreto, Gustavo Dahl, Maurice Capovilla, Eduardo Coutinho e outros. Faleceu, também no Rio, em 14 de abril de 2012. Luiz Zanin, em seu Blog do Estado de São Paulo, diz que Paulo Cesar Saraceni deixou uma marca definitiva na cultura dos anos 1960. Segundo ele não é possível entender essa época sem assistir *Porto das Caixas* e *O Desafio*.

<sup>6</sup> **Dib Lutfi** nasceu em Marília, cidade paulista, no dia 22 de setembro de 1936 e na adolescência veio morar no Rio de Janeiro. Iniciou sua carreira na TV Rio e estreou no cinema com *Menino da Calça Branca* (1963) dirigido por Sérgio Ricardo. Trabalhou com a maioria dos diretores cinemanovistas, tendo papel fundamental na criação de uma estética fotográfica para os filmes que integraram o movimento Cinema novo. Foi seis vezes premiado no Festival de Brasília e quatro vezes pelo Instituto Nacional de Cinema. Em 2002, recebeu o Prêmio ABC de Cinematografia pelo conjunto da sua obra *Tem mais de setenta filmes assinados com seu trabalho fotográfico*. Aposentado.

como tripé e steadycam humano, Dib Lutfi conquistou seu lugar nas produções cinematográficas nacionais respondendo pela fotografia cinemanovista de mais de 30 filmes. Sua perícia na condução da câmera nos longos planos impressionou, sobremaneira, cineastas, produtores e críticos no exterior.

São destaques seus trabalhos, como diretor de fotografia e operador de câmera em filmes de Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Ruy Guerra, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Domingos de Oliveira, Walter Lima Jr, Eduardo Coutinho, Maurice Capovilla, Arnaldo Jabor e, especialmente, em *O Desafio* de Paulo Cesar Saraceni.

Outra reclamação constantemente em comentários dos diretores cinemanovistas diz respeito à exaltação de Dib Lutfi apenas como operador de câmera. Sempre exaltando suas habilidades com a câmera na mão fazem questão de afirmar também sua qualidade como diretor de fotografia. Colega diretor de fotografia como Mario Carneiro, que formou com a Dib Lutfi a conhecida “dupla de ouro” da fotografia nacional<sup>7</sup>, reforça o mesmo comentário. Juntam-se a Mario Carneiro: Fernando Duarte, Edgar Moura, Antonio Luiz Mendes, Walter Carvalho, Pedro Farkas, Guido Cosulich, entre outros.

Em carta particular de Escorel para Gustavo Dahl, publicada no livro de Paulo Cesar Saraceni, ele manda recado ao Dib Lutfi. “Diga ao Dib que ele é tranquilamente o maior câmera do mundo.” SARACENI (1993, p. 200).

O nome de Dib Lutfi aparece na fotografia em grande número dos filmes que mais se destacaram no movimento cinemanovista e ao lado dos seus mais conhecidos diretores. Começando pelo próprio *O Desafio* (1965) de Paulo Cesar Saraceni. Em parceria com Glauber Rocha fez *Terra em Transe* (1967) no qual trabalhou com Luiz Carlos Barreto como diretor de fotografia; com Nelson Pereira dos Santos fez *Fome de Amor* (1967), *Azyllo muito Louco* (1969), *Como era Gostoso meu Francês* (1970) e *Quem é Beta?* (1972); com Eduardo Coutinho fez *ABC do Amor* (1966); com Walter Lima jr fez *A Lira do Delírio* (1970); com Ruy Guerra fez *Os Deuses e os Mortos* (1970); com Cacá Diegues fez *Os Herdeiros* (1970), *Quando o Carnaval Chegar* (1972) e *Joana Francesa* (1973); com Domingos de Oliveira fez *Edu Coração de Ouro* (1967)

---

<sup>7</sup> Entre outros filmes Mario Carneiro e Dib Lutfi atuaram juntos em *Harmada* de Maurice Capovilla. Vale lembrar, também, *Edu coração de Ouro* de Domingos de Oliveira, no qual dividiram a direção de fotografia, cada um dirigindo uma parte do filme com resultado surpreendente pela unidade, segundo depoimento de Mário Carneiro.

filme no qual dividiu a direção de fotografia com Mario Carneiro; com Arnaldo Jabor fez *Opinião Pública* (1967) e *O Casamento* (1975), *Tudo Bem* (1978), com Roberto Farias fez *Pra frente, Brasil* (1982); e com Maurice Capovilla fez *Jogo da Vida* (1977) e *Harmada* (2003) que reuniu a “dupla de Ouro” Mario Carneiro e Dib Lutfi. A lista é parcial e destaca apenas alguns de seus mais de 70 filmes realizados.

Na virada século XXI Dib Lutfi, por vezes operando câmeras digitais, fotografou filmes de vários diretores contemporâneos, alguns mais jovens e estreantes outros nem tanto. Vale citar: *Castro Alves, Retrato Falado do Poeta* (1990) de Silvio Tandler, *Vida e Obra de Ramiro Miguez* (2002) de Alvarina Santos Silva, *500 Almas* (2004) de Joel Pizzini, *Mein Freund, der Mörder* (2006), de Peter Fleischmann, *Castellar e Nelson Dantas no país dos Generais* (2008) de Alberto Prates Correia e muitos outros.

### **3. De mão em mão**

São várias as formas de abordagem de uma obra fílmica. Os textos vão das simples recomendações publicitárias, passando pelas tradicionais críticas jornalísticas e chegando aos ensaios mais pretensiosos. No texto de cunho acadêmico vale sempre recorrer a metodologias de análise desenvolvidas por pesquisadores, estudiosos e outros autores.

Fomos buscar em Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, no livro *Ensaio sobre a Análise Fílmica* justificativa para desprezar a completude do filme e concentrar as observações e leituras a apenas uma sequência do roteiro. Filmes constituem um conjunto de eventos que se sucedem, “mais também um todo de significação.” Filme é como “um bloco, legível em alguns locais privilegiados. Essas partes são, ao mesmo tempo, *etapas narrativas* e *centros semânticos* que contém, de um certo modo, o filme inteiro.” VANOYE (1994, p.85)

Elegemos a sequência inicial do filme, na qual a câmara transita do exterior para o interior do automóvel, sem corte ou interrupção da ação. A decupagem tradicional é abandonada em favor da rapidez e da leveza na leitura da *mise-en-scène*. O olhar do espectador, através da objetiva da câmera, nada perde, fica a prescrutar cada gesto, cada postura corporal, cada expressão facial das personagens, acompanha todos os

movimentos dos atores, até mesmos os olhares, destacados pelos closes da câmera próxima aos rostos.

“A primeira tomada era de um carro, de onde a câmera filma outro, onde estão Ada, que dirige, tendo Marcelo ao seu lado. Guido (Cosulich) está com a câmera na mão e filma o outro. Depois entrega a câmera para Dib que continua filmando, sem interrupção, dentro do carro dos personagens. E começa o diálogo. Não havia pirotecnias, Era o movimento natural de dois gênios da câmera na mão”, descreve Saraceni. (SARACENI, 1993. p.188)

Uma estrada, um automóvel e dois atores delimitam o cenário da sequência de apresentação do filme. Enquadramentos em exterior, interior e interior/exterior, sem luz artificial. São dezenove os planos que a compõem. Soma quatro minutos e quarenta e dois segundos o tempo de sua duração.

São esses os primeiros dados técnicos que levantamos para uma análise que se baseia na recomendação de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété no sentido de aproximar a leitura fílmica da análise científica. Para os pesquisadores é possível e recomendável decompor o corpo em seus elementos constitutivos. Usam termos como: “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar” na operação que chamam “desconstrução” do texto fílmico. VANOYE (1994, p.15).

Os dezenove planos que pertence à primeira sequência foram todos realizados coma a câmera na mão e têm as seguintes durações, enquadramentos.

Plano 1 – Com duração de 15 segundos enquadra em plano geral um automóvel de passeio, do tipo Aero Wills, que vem em direção a câmera, visto de frente. Filmado de outro carro que segue nas mesmas direção e velocidade, o enquadramento que resulta, praticamente, não sofre variações. A estrada é arborizada e circunda uma encosta. O sol ilumina a cena em ataque Zenital. Pode-se vislumbrar a presença de um casal dentro do automóvel.

Plano 2 – Close em Marcelo (Vianinha) que é filmado com a câmera no banco de trás do carro. Seu perfil, enquadrado por trás com destaque para nuca, é iluminado com luz solar que invade a cena pelas janelas e para-brisa. O carro em movimento projeta luzes alternadas com momentos de sombra na cabeça de Marcelo. O plano tem 10 segundos de duração.

Plano 3 – Rápido Close de Ada (Isabella) com apenas 4 segundos de duração. Seu rosto é visto de perfil com a câmera do ponto de vista de Marcelo. Ela dirige, ele é o passageiro. O rosto de Ada também é iluminado apenas com luz natural. Não aparenta

uso de luz artificial para contrabalançar o forte sol que vem de fora. Apenas rebatimento.

Com os três primeiros planos Saraceni informa o espectador a localização geográfica na qual a história será contada e a época: Brasil em 1964. São mostrados, fisicamente, os protagonistas.

Plano 4 – Plano próximo enquadra Marcelo e Ada vistos por trás. A câmera voltou para o banco traseiro do carro. Mesma luz dos dois planos anteriores, com fotometria regulada para os rostos e o fundo “estourado”, ou seja, superexposto. O balanço do automóvel denuncia a câmara-na-mão. Duração de 7 segundos.

Plano 5 – A câmara um pouco afastada enquadra Marcelo em plano americano visto por trás. É possível observar a paisagem borrada passando pela janela e para-brisa. O contraluz domina a cena. Duração de 7 minutos.

Plano 6 – com duração de 5 segundos o close de Ada parece ser um pedaço da tomada usada no plano 3, em tudo é igual, menos o fundo que indica ser outro momento. Funciona como recurso de edição.

Plano 7– Um plano longo com duração de 50 segundos. Câmera de volta ao banco traseiro, operada na mão por Dib Lutfi (como descrito por Saraceni). O casal, visto de costas, é enquadrado em plano próximo. Marcelo acende com seu cigarro um outro para Ada. A câmara se desloca para esquerda do quadro e, em aproximação, mostra em plano detalhe a capa de um livro segurado por Marcelo. Depois de Marcelo abrir o livro e começar sua leitura a câmera afasta-se voltando ao plano próximo inicial. A luz em contraluz vinda do para-brisa superexpõe completamente o fundo do quadro.

Plano 8 – Do ponto de vista do casal apenas a paisagem borrada pelo movimento do carro passa pela janela, 8 segundos.

Plano 9 – Enquadrado por trás em close, angulado em suave plongée, vemos parte do rosto perfilado de Marcelo e suas mãos que fecham o livro, encerrando a leitura e guardando-o no porta-luvas. Seus movimentos, em detalhe, são acompanhados pelas correções de câmera. É interessante imaginar como Dib posicionou a câmera inclinada dentro do automóvel ficando praticamente sem espaço para olhar no visor. Pode ter sido um “plano cego” como era dito vulgarmente quando o fotógrafo disparava o motor sem olhar no visor. Duração de 8 segundos.

Plano 10 – Em rápido plano de 3 segundos de duração, enquadrada em plano próximo, Ada vira o rosto para a estrada, ficando de costa para câmera.

Plano 11 – Enquadrado em plano médio o casal é visto de perfil, tendo Marcelo em primeiro plano e Ada ao fundo dirigindo o automóvel. Com duração de 59 segundos, nesta primeira etapa, Marcelo e Ada são vistos pela janela dianteira do passageiro. O enquadramento é firme como se estivessem utilizando “grips”- aparatos para sustentar câmara cinematográfica na carroceria do carro, apenas pequenas diferenças do quadro



denunciam a câmera na mão. O sol ilumina o casal vindo lateralmente em contraluz. Seus raios atravessam o para-brisa e a janela do motorista chegando aos rostos e marcando zonas de claro e escuro, uma “luz dramática”<sup>8</sup> que ajuda no clima emocional que a cena requer. O carro sempre em movimento é apontado pela paisagem que corre ao fundo. O longo silêncio de dois minutos que vem desde o início do filme é quebrado pelos primeiros diálogos. Saraceni usa esse plano e suas complementações – plano 13 e 16, para apresentar a trama do filme. Pelo diálogo ficamos inteirados da situação socioeconômica e política do país que mergulha no autoritarismo de uma ditadura militar. Podemos entender que o drama existencial de Marcelo e Ada caminha para a impossibilidade de vida conjunta, para a incomunicabilidade imposta, para separação irreversível.

Plano 12 – O Carro é visto na estrada em situação análoga a mostrada no plano 1. Tudo indica que o plano é apenas um pedaço daquela tomada. É um recurso usado pelo editor para criar uma pausa entre os planos 11 e 13.

Plano 13 – É uma continuação do plano 11. Tem o mesmo enquadramento, mesmo tratamento lumínico e mesmo intuito no enredo do filme. Dura mais que um minuto, 62 segundos exatos. Ou seja, somados os planos 11 e 13 com o plano 16, que também é uma continuação, teremos um longo plano de mais de dois minutos para o diálogo de Marcelo e Ada.

Plano 14 – Big-close de Marcelo do ponto de vista de Ada. Ele encara a câmera e depois vira o rosto ficando em perfil para continuar sua conversa com Ada. Duração 9 segundos.

Plano 15 – Close de Ada do ponto de vista de Marcelo (uso da estrutura plano /contra plano). Carro em movimento, câmera na mão, mesma luz. Duração de 11 segundos.

Plano 16 – Como descrito anteriormente, trecho final da tomada que gerou os planos 11 e 13, recurso usado como solução de montagem.

Plano 17 – Big-close de Ada do ponto de vista de Marcelo. É uma aproximação de câmera em relação ao enquadramento do plano 15. Ada é vista em silêncio de frente para câmera, depois gira levemente o rosto para olhar a estrada. Duração 3 segundos.

Plano 18 – Exterior/dia com mesma posição solar e enquadramento aberto. Câmara baixa (contre-plongée) em giro de panorâmica da esquerda para direita tentando acompanhar o carro que passa pela direita de câmara deixando o quadro limpo. Duração 3 segundos.

---

<sup>8</sup> A “luz dramática” “designação dada por Jaques Aumont tem explanação em seu livro *O Olho Interminável*, (pag. 174/75). São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Plano 19 – Com a câmara alta, colocada em cima de outro veículo em movimento, a paisagem é recortando em plano geral mostrando, em plongée, a traseira do Aero Wills que segue adiante pela estrada. Duração 14 segundos.

As considerações sobre movimentos de câmara, seu posicionamento e interferências na narrativa, objeto primeiro dessa análise, foram, também, inspiradas na assertiva de Martine Joly em seu livro *Introdução à Análise da Imagem*: “Pode-se dizer que, na língua, a imagem é o nome comum, dado a metáfora.” E por entender imagem com caráter metafórico podemos intuir sentidos, significados e sensações advindos do intra-quadro<sup>9</sup> fotocinematográfico, para além da leitura dos objetos físicos que a compõem,

Podemos, ainda, comentar que a primeira sequência desvenda o estilo do autor. Cineasta que dispensa tramas complicadas e surpreendentes, efeitos tecnológicos imagéticos ou de edição, tratando e retratando a história que será contada de modo simples e direto.

Sua inventividade recai na construção narrativa, na experimentação e invenção de recursos de linguagem. Como em *Porto da Caixas*, desde o primeiro momento sabemos que a situação ou drama pessoal é irreversível. Nada mudará o rumo das personagens em uma espécie de profecia do destino. Ao final Irma escapa pela neblina depois de executar o marido, como havia anunciado no início do filme.

O casal de *O Desafio* diante do inexorável faz lembrar a trilogia da incomunicabilidade de Michelangelo Antonioni. *A Aventura* (1960), *A Noite* (1961), *O Eclipse* (1962). No final Marcelo fica com o sonho político de melhores dias para depois dos anos de chumbo.

#### **4. O desafio de hoje**

Como bem demonstra Maria do Socorro Carvalho em seu texto *Amor e política em um tempo sem sol – uma leitura de O Desafio de Paulo Cesar Saraceni*, o diretor procurou com seu filme construir um libelo, um manifesto contra o golpe de estado que implantou uma ditadura militar no Brasil em 1964. O filme, como era esperado, padeceu da perseguição da censura e foi prejudicado em sua carreira comercial. O jovem diretor foi perseguido e discriminado pelas forças conservadoras que dominaram o poder.

Voltar a falar de *O Desafio* no momento que o país sofreu novo golpe de estado pelas forças conservadoras, demanda uma reflexão sobre as condições sociais, políticas e econômicas que ao Brasil atravessa. Em especial a criminalização difusa que é

---

<sup>9</sup> Sobre leitura intra-quadro fotográfico vale conferir *Fotografia Getuliana* de Miguel Freire.

imputada aos artistas pela chamada grande mídia e, mesmo, pelo próprio organismo de governo: o Ministério da Cultura. Vale lembrar que Marcelo Calero – *ex* Ministro da Cultura - durante o *Festicine Imperial 2016* - Festival de Cinema de Petrópolis, em solenidade na qual participou em 2 de setembro de 2016, em embate com participantes da classe cinematográfica e convidados ao ser chamado de golpista, externou publicamente gesto de menção desabonadora da honestidade dos artistas e produtores culturais. Sem dúvidas, podemos afirmar que o pós 1964 e o momento atual são tempos correlatos e difíceis para a expressão artística.

## **Bibliografia**

AUMONT, Jacques. *O olho interminável (cinema e pintura)*. São Paulo: Cosc & Naify, 2004.

FREIRE, Miguel. *Fotografia Getuliana: imagética germânica na construção do olhar fotográfico nos tempos do Estado novo*. Curitiba-PR: Kotter Editorial, 2016.

FREIRE, Miguel. *Uma luz brasileira: a contribuição de Mario Carneiro*. Dissertação (mestrado em Comunicação) IACS/UFF. Niterói - RJ, 2016.

JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas – SP: Papirus, 1996.

NEVES, David. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis – RJ: Vozes, 1966.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

VANOY, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas - SP: Papirus, 1994.

## **Sites Consultados**

<http://www.revistaforum.com.br/2016/09/03/ministro-da-cultura-deixa-festival-sob-vaias-e-gritos-de-golpista/>

Consulta em 10/10/2016

<https://abraccine.org/2012/04/18/paulo-cesar-saraceni-1933-2012/>

Luiz Zanin

Consulta em 14/10/2016

<http://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/dib-lutfi/>

Consulta em 15 de outubro de 2016