

---

## A IMAGEM-DINHEIRO EM FILMES BRASILEIROS DA DÉCADA DE 1970<sup>1</sup>

Pedro Félix Pereira MOURA<sup>2</sup>

Universidade Federal do Rio de Janeiro, RJ

### RESUMO

Na década de 1970, o cinema brasileiro apresentou diversas estratégias de viabilização financeira dos filmes, em especial os modelos da Embrafilme e da Boca do Lixo. O texto examina como as finanças influenciaram a produção cinematográfica em obras que não se circunscrevem de forma contundente em vanguardas célebres da época, explorando o conceito de "imagem-dinheiro" de Gilles Deleuze, propõem-se o desenvolvimento de uma teorização acerca das *cinemoedas* possíveis de serem apreendidas nas trocas simbólicas promovidas pelas obras analisadas.

**PALAVRAS-CHAVE:** imagem-dinheiro; biomoeças; anos setenta; crédito.

### Cinemoedas em filmes do cinema brasileiro dos anos 1970

No que diz respeito ao âmbito econômico da produção cinematográfica nacional, a década de 1970 ficou marcada pela coexistência de estratégias distintas de viabilização financeira, com destaque para dois modelos: o modelo Embrafilme, que consolidava a presença estatal na promoção da indústria audiovisual nacional internamente e no exterior, e o modelo da Boca do Lixo, que lidava com produções de baixo orçamento e iniciativas independentes que revezavam soluções engenhosas com intuito de explorar conteúdos de apelo popular - violência, sexo, chanchada (Carvalho, Da Silveira, 2016).

É possível admitir que a década em questão foi palco da consolidação de vanguardas estéticas que emergiram na filmografia brasileira nos anos 1960, notadamente o Cinema Novo e o Cinema Marginal. O primeiro foi acolhido de forma mais contundente pela estrutura institucional da Embrafilme, enquanto o segundo viu a produção de seus expoentes ir se escasseando ao longo do tempo ou se aproximando de gêneros mais vendáveis, como a pornochanchada.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Cinema, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutorando do programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da UFRJ (ECO), email: pedrofelixpb@yahoo.com.br

---

A gama de estratégias observadas na viabilização das produções desse período não só tem reflexo na estética e nas temáticas observadas nas obras, como, em alguns filmes, a própria estrutura de produção é moldada conforme certos preceitos ditados pelo engajamento dos cineastas em estratégias heterodoxas de viabilização, numa espécie de estética da produção. O interesse do presente trabalho é analisar, dentro dessa determinação recíproca entre obra e modo de fazer, maneiras de apreender a noção de imagem-dinheiro em filmes brasileiros setentistas.

A noção de imagem-dinheiro é referida inicialmente por Gilles Deleuze em *Imagem-Tempo* (2018) e desenvolvido posteriormente por autores como Peter Szendy (2019), Giuseppe Cocco e Bruno Cava (2020). Szendy reflete sobre a terminologia deleuziana de modo a conceber uma compreensão das imagens do cinema embasada nos gestos de reversibilidade e intercambialidade que as colocam em circulação. Nesse raciocínio, portanto, o dinheiro seria "o nome da transição entre imagens à medida que elas são trocadas com o passador de slides" (SZENDY, 2019, p. 19).

Para Cava e Cocco (2020, p. 150), o signo a ser designado "Imagem-dinheiro" é cunhado no amálgama da imagem cinematográfica com seu pressuposto financeiro. Nessa perspectiva, o ponto chave é a heterogeneidade do crédito, que implica a defasagem temporal inevitável dentro das dinâmicas de troca, sujeitas a eventos inesperados, desencontros entre o previsto e o executado, e inconsistências de comunicação de "conduta e contraconduta" (Ibidem, p. 161).

A proposta do presente trabalho é proceder uma elaboração conceitual, que se debruça sobre as diferentes acepções da relação entre imagem e finanças no cinema nacional na década de 1970, se valendo de estudos sobre o contexto de produção audiovisual no período abordado e visando também a identificação de rastros da dinâmica econômica no conteúdo de filmes da época.

Fugindo de uma reiteração de espectros de vanguardas já bem delimitados, nos voltamos para filmes que se situam em zonas cinzentas situadas no entorno do rol dos cinemanovistas e dos marginais. Nesse sentido, obras como *Câncer* (1972), de Glauber Rocha; *Ladrões de Cinema* (1977) de Fernando Coni Campos; *Zézero* (1974), de Ozualdo Candeias; e *Criolo Doido*, de Carlos Alberto Prates, são compreendidas como objetos ricos para se perscrutar em busca de pistas da interdeterminação entre a natureza pecuniária e a natureza de produção de imagens do cinema.

---

Importante ressaltar que não está no horizonte do presente trabalho a concepção de uma nova fórmula de análise fílmica ou a reunião de títulos que permitam construir um bloco coeso de exemplos de discurso cinematográfico reunidos sobre o título de “imagem-dinheiro”. A intenção é exercitar, tendo a cinematografia brasileira como escopo, o raciocínio de inspiração deleuziana compreendido como um fluxo de pensamento sobre o audiovisual, que ao mesmo tempo abrange e vai além da análise da linguagem, da crítica e da historiografia, numa dinâmica que tem como cerne a discussão sobre a ontologia da imagem cinematográfica.

Para Deleuze (2018), não é a reprodutibilidade mecânica o atributo que define o cinema, mas sim a relação interiorizada que o mesmo possui como o dinheiro. Ao refutar a ontologia de inspiração benjaminiana, Deleuze propõe um novo olhar sobre o audiovisual, envolto pelas dinâmicas do crédito, da confiança, do valor e do dispêndio. Essa perspectiva incipiente reverbera na forma de conceber o dinheiro em si, fugindo à suposição de racionalidade e neutralidade inerente à economia monetária e enveredando por aspectos simbólicos, sociais e políticos que constituem a moeda como signo de valor de aceitação plena.

A proposta aqui é de um exercício, quase que arqueológico, de análise de vestígios recolhidos numa escavação intuitiva no sítio do cinema brasileiro setentista, observando-os sobre a lupa da imagem-dinheiro. A expectativa é de se valer dos resultados obtidos, ainda que de forma parcial, para desbravar caminhos mais avançados da trilha aberta por Deleuze e prolongada por Szendy e cia., ainda que a trilha possua alguns trechos labirínticos difíceis de contornar.

Dentre as pistas que guiam a presente investigação, estão os discursos que os filmes proferem sobre o próprio fazer fílmico, seja do processo da própria obra, seja da atividade cinematográfica em geral. A nuance metalinguística da imagem-dinheiro é um aspecto chave na evidenciação do imbricamento fundador entre a contração de crédito e a execução imagética do filme planejado. A gama de autores que usualmente trabalha com esse conceito de signo audiovisual-pecuniário, como Szendy (2019) e Cava e Cocco (2020), recorrem a filmes como *O decurso do tempo*, de Wim Wenders e *Tudo vai bem*, de Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin, para elucidar a natureza dessa iconografia.

No que diz respeito ao universo de filmes aqui proposto, o cinema que fala sobre o cinema pode ser observado na voz *off* que descreve, logo no início do filme, a origem da ideia e de onde vieram os equipamentos para captação de *Câncer*, de Rocha - uma obra

---

que levou quatro dias para filmar e quatro anos para montar. Em *Ladrões de Cinema*, temos a representação da concretização do acesso dos pobres aos meios de produção cinematográfica, literalmente tomados de assalto.

Em *Zézero*, o dinheiro entra no jogo da representação enquanto força motriz das personagens e deus *ex machina* dos eventos da narrativa. Todavia, é na mobilização do desejo do cineasta, expresso na estética “crua” do filme, que a imagem-dinheiro tem seu auge. O dinheiro move as estruturas, é a premissa da migração, do sexo, da boa-venturança e do infortúnio. Excetuando-se os títulos que enveredam mais francamente pela pornochanchada, a filmografia de O. Candeias talvez seja a mais representativa do espírito “cavador” no setentismo do cinema brasileiro. A obra do diretor traz alguns exemplos reveladores da mobilização em torno da viabilização das filmagens e edição de filmes. É bastante representativa a história relatada por Eugênio Puppo sobre realização do filme *A Herança (1970)*, no qual há uma cena de discussão entre irmãos sonorizada com latidos de cachorros no lugar das vozes humanas. Puppo conta que, durante pesquisa para organização de mostra sobre Candeias, foi encontrada uma versão impressa do roteiro da obra, no qual constava o diálogo escrito para a cena da discussão, na parte de cima da página, lia-se: “Diária de estúdio de som – 200 cruzeiros”<sup>3</sup>.

Em *Criolo Doido (1970)*, temos um filme precário em termos industriais, no entanto bastante potente em termos criativos. Observamos a ascensão do alfaiate negro Felisberto, no interior de Minas Gerais, nesse percurso, o protagonista vai conquistando acesso ao crédito, saindo da condição de artesão para um pequeno capitalista. Mais crucial do que para a trama do protagonista, o interesse do presente trabalho se volta para as formas deste “cinema precário” abordar a ascensão econômica, em especial na representação caricatural dos banqueiros, das cédulas de dinheiro e dos artigos de luxo.

Dentro desse *corpus* filmico, é possível se apreender um conjunto de atores e personagens que condensam uma mobilização de signos e desejos, latentes no cinema brasileiro da época, que configuram um dispositivo de troca simbólica baseada nas pulsões dos próprios corpos, formas particulares de “moedas vivas”. No caso do cinema, propomos designar esses artefatos sensíveis de *cinemoedas*, uma modalidade cinematográfica das biomoedas, que se tratam de corpos vivos formados por um feixe de afetos investido em transações libidinais e que se inserem numa economia pulsional e

---

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/eugenio-puppo-faz-documentario-instigante-sobre-ozualdo-candeias/>. Acessado em 20/06/2024

---

desejante, se opondo à neutralidade e à comensurabilidade das moedas inertes de economias racionais (CAVA e COCCO, 2020, p. 147 e 148). Assumindo essa noção, a discussão passa abranger não só a relação entre conteúdo e condições econômicas de produção dos filmes e/ou a forma como o dinheiro é representado em cena, como também a própria noção de moeda forjada a partir de práticas de trocas simbólicas observadas nos cinemas em voga no Brasil na década de 1970.

Nessa linha, a pesquisa apresenta, portanto, uma forte conotação genealógica, enfocando os filmes como vestígios atravessados por jogos de sentido que emergiam no cenário cinematográfico nacional nos anos setenta em torno do díptico cinema/moeda. Assume-se que uma série de forças heterogêneas se atravessam para formar o corpo da imagem-dinheiro, passando pela atuação de atores icônicos como Antônio Pitanga, pela revisão histórica proposta por Glauber Rocha, pelo pensamento em torno da representação popular no cinema de vanguarda e pelo próprio cenário socioeconômico de um país que vivia o período mais agudo da ditadura militar.

Ressalta-se aqui que as finanças participam tanto quanto a mobilização dos afetos e desejos no fomento das produções e na viabilização de trocas simbólicas a partir de imagens cinematográficas. Essa dinâmica tem um desdobramento importante também no que diz respeito à configuração das relações de confiança e credibilidade entre cineastas e público do cinema na época.

No 47º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação apresentaremos resultados ainda parciais de um trabalho em desenvolvimento, acreditando ser uma ocasião oportuna para debater os conceitos propostos junto aos pares. Comentários, sugestões, críticas e interlocuções de natureza diversa são fundamentais para podermos fortalecer a pesquisa em andamento.

## REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, Tunico. **Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme**. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007. Disponível em [http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu\\_n15\\_Amancio.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Amancio.pdf)

CAMPOS, Fernando Coni. **Cinema – Sonho e Lucidez**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2003. ISBN 85-88338-34-3.

CAVA, Bruno & COCCO, Giuseppe. **A vida da moeda: crédito, imagens e confiança**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2020

DA SILVEIRA, Rafael Gavião; CARVALHO, Francione Oliveira. **Embrafilme X Boca do Lixo: as relações entre financiamento e liberdade no cinema brasileiro nos anos 70 e 80**. Aurora. Revista de Arte, Mídia e Política, v. 8, n. 24, p. 73–93, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/aurora/article/view/24616/19502>

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2: a imagem-tempo**. São Paulo: Ed. 34, 2018

DODD, Nigel. **The social life of money**. Princeton/ Oxford, Princeton University Press, 2014

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema novo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Annablume/Rumos Itaú Cultural, 2008

SZENDY, Peter. **The supermarket of the visible. Toward a general economy of images**. Trad. Ian Plug. New York: Forham University Press, 2019.