



O CINEMA NOVO: origens e consolidação

The 'cinema novo' movement: origins and consolidation

Submissão: 25/08/2020

Ricardo Luiz de Souza¹

Aprovação: 30/09/2020

RESUMO

Uma análise crítica e histórica do cinema brasileiro entre os anos de 1960 e 1963 explicita uma transformação significativa: o desaparecimento da chanchada e a consolidação do Cinema Novo. Os fatores envolvidos nesse processo mostram os impasses da criação cinematográfica do país nesse período, movendo-se entre as preocupações com a crítica social e as discussões acerca da identidade nacional, dentro de uma perspectiva fortemente marcada pela busca de inovações na linguagem cinematográfica. A década de 1960 representou um momento histórico marcado por tentativas de diversos tipos de ruptura na sociedade brasileira, e a ideologia presente nos filmes da época oscilou entre as preocupações com o desenvolvimentismo, a valorização da cultura popular e a eleição de temáticas centradas nos excluídos do progresso econômico. A consolidação do cinema autoral no Cinema Novo, particularmente a obra de Glauber Rocha, representou um desses momentos de renovação estética.

Palavra-chave: Cinema Novo. Identidade brasileira. Linguagem cinematográfica. Estética cinematográfica.

ABSTRACT

A critical and historical analysis of Brazilian cinema in the period from 1960 to 1963 shows a significant transformation: the disappearance of the "chanchada" movies and the consolidation of Cinema Novo film movement. The factors involved in this process show the impasses of the country's cinematographic creation in this period, moving between concerns about social criticism and discussions about national identity. This occurred in a perspective strongly marked by the search for innovations in the cinematographic language. The 1960s represented a historic moment marked by attempts at various types of disruption in Brazilian society, and the ideology present in the films of that time oscillated between concerns with developmentalism, the valorization of cultural heritage and the choice of themes focused on those excluded from economic growth. The consolidation of authorial cinema at Cinema Novo movement, particularly the work of Glauber Rocha, represented one of those moments of aesthetic renewal.

Keywords: Cinema Novo movement. Brazilian identity. Cinematic language. Cinematic aesthetics.

¹ Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, com pós-doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Professor do Centro Universitário de Sete Lagoas, MG. E-mail: riclsouza@uol.com.br

1. O contexto do surgimento: o cinema da Atlântida

Em 1941, a Atlântida Cinematográfica foi criada por Moacyr Fenelon e pelos irmãos José Carlos e Paulo Burle. Produziu apenas cinejornais em seus dois primeiros anos, obtendo seu primeiro êxito em 1943, com o lançamento de *Moleque Tião*, uma biografia disfarçada de Grande Otelo estrelada por ele ainda adolescente. Mudou de rumos em 1947, quando Luis Severiano Ribeiro assumiu o controle do estúdio. E a chanchada tornou-se seu principal produto a partir de 1949, quando *Carnaval no fogo*, dirigido por Watson Macedo, lançou as diretrizes do gênero, que seriam seguidas, em linhas gerais, nas chanchadas produzidas pela Atlântida e por outros estúdios.

O último filme significativo realizado pela Atlântida foi *O homem do Sputnik*, dirigido por Carlos Manga e lançado em 1959, quando a chanchada já era um gênero que dava todos os sinais de esgotamento, tais como o uso reiterado das mesmas fórmulas e a incapacidade de renovação. E quando o estúdio lançou seu último filme em 1962, encerrando suas atividades, esta data significou, também, o desaparecimento do gênero.

A chanchada nunca contou com um mínimo de compreensão e aceitação por parte da crítica, sendo valorizada apenas no início dos anos 70, por cineastas que filiaram-se ao Cinema Marginal. Isto se deu quando o próprio Cinema Novo já dava sinais de esgotamento, enquanto os cinemanovistas sempre viram no gênero apenas uma expressão de atraso por parte do público e do cinema brasileiro; pensaram-no, basicamente, como um fenômeno a ser lamentado.

Tomemos, porém, a seguinte observação de Bernadet (1995, p. 135): “Quando no começo dos anos 60 iniciou-se o Cinema Novo, a reserva de mercado era a mesma que que no apogeu da chanchada nos anos 50, e nem por isso seus filmes tiveram uma repercussão junto a um público que ultrapassasse uma pequena elite”. E, por sua vez, Simonard (2006, p. 42) acentua: “Ao criticar a chanchada e afastar-se do público cultivado por ela, o Cinema Novo relegou-se a um enorme isolamento”.

Os primeiros anos da década de 1960 - o período que vai de 1960 a 1963 - presenciaram um processo de renovação decisiva do Cinema Brasileiro, consubstanciado no processo de formação e consolidação do Cinema Novo. Uma nova estética foi criada, um novo olhar sobre o Brasil foi elaborado, algumas obras-primas foram feitas, mas houve uma perda.

Um cineasta como Mazaropi continuou mantendo um diálogo efetivo com um público vasto, alguns filmes foram muito bem nas bilheterias, mas as pontes com um público mais

amplo, construídas por meio da chanchada, vieram abaixo e novas pontes não seriam edificadas até os anos 70, vindo abaixo, novamente, na década seguinte, até o cinema brasileiro virtualmente desaparecer das telas na primeira metade da década de 1990.

2. A renovação

Houve, portanto, entre 1960 e 1963, uma renovação profunda e necessária e uma perda a ser lamentada, com um filme como *Rio, 40 graus*, que Nelson Pereira dos Santos lança em 1955, atuando, perante um processo e outro, como o maior divisor de águas já existente na história do cinema brasileiro.

A princípio ele não dividiu nada, uma vez que os frutos da renovação por ele estabelecida iriam amadurecer apenas alguns anos depois e, de forma mais sistemática, apenas a partir do início dos anos 60. E filmes anteriores a ele e pouco conhecidos, como *Vento Norte*, um filme gaúcho dirigido por Salomão Scliar em 1951, e *Tudo Azul*, lançado por Moacyr Fenelon no ano seguinte, já traziam elementos do neorrealismo e da crítica social que Nelson Pereira dos Santos consolidaria em seu filme de estreia.

Já em 1960, Linduarte Noronha, ao dirigir *Aruanda*, um documentário de vinte minutos de duração rodado na Paraíba, abriu caminhos para o cinema brasileiro que haviam sido delineados em *Rio 40 graus*, assim como Roberto Santos abordaria a modernidade paulistana por meio de uma estética fortemente marcada pelo neorrealismo, ao realizar *O grande momento*, em 1958.

Sendo formado no movimento cineclubístico de João Pessoa, Linduarte Noronha foi um admirador de Humberto Mauro, e a estética de curta-metragens como *Cantos de trabalho* e *Meus Oito Anos*, que Mauro dirigiu em 1955, encontra ressonâncias em *Aruanda*. Apenas, Noronha deixou de lado a visão idílica presente nestes filmes, substituindo-a pela descrição da miséria e do atraso.

Ao ser lançado, o filme deu a impressão de mostrar o caminho a ser seguido, o que Bernadet (1978, p. 27) salienta: “O que fazer? Aruanda o dizia. Como fazer? Também o dizia. A euforia era justificada: para fazer cinema, não se teria de esperar que as condições financeiras viessem; bastaria arrancar um dinheirinho de instituições culturais” E Bernadet (1995, p. 192) acentua em relação a *Aruanda*:

E este filme explode, a ponto de ter-se tornado um dos primeiros documentários do início do Cinema Novo: o que tornou *Aruanda* um filme tão explosivo? Seu tema: a miséria do campesinato exposta nacionalmente (pelo menos para os espectadores que podiam ver o filme).

Junta-se, portanto, a abordagem de uma nova temática, a abertura de novas possibilidades em termos de produção cinematográfica e a novidade representada pela estética delineada por Noronha; tudo isto em meio a um contexto marcado pelo dinamismo, assim descrito por Holanda (2008, p. 94):

Aruanda, documentário de 1960, deflagrou o Ciclo do Documentário Paraibano, que surgiu em meio a um período especialmente efervescente entre os paraibanos aficionados pelo cinema. A criação de cineclubes no estado e a fundação da Universidade da Paraíba foram elementos motores para o agrupamento desses jovens e a concretização do desejo de filmar, que os fez partir da teoria à prática.

Aruanda, assim como *Garrincha, alegria do povo*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade dois anos depois, representa também uma modernização do documentário brasileiro, abrindo caminho para a série de documentários que Thomas Farkas produziria a partir da segunda metade dos anos 60.

Na França, a partir da década de 1950, Jean Rouch realizava documentários que pretendiam apresentar realidades desconhecidas, indo à África com o objetivo de filmá-las. Mas fazia isto não em busca de exotismos, e sim buscando, também, demonstrar como agentes externos atuavam sobre tais realidades, frequentemente de forma opressiva.

E faz, com isto, uma série de documentários voltados para os excluídos, cuja influência sobre o cinema brasileiro foi considerável, sendo importante salientar como, por exemplo, a obra de um cineasta como Ousmane Sembène, no Senegal_ em que pese sua brilhante originalidade_, não teria sido possível, da forma como foi feita, sem a influência das matrizes delineadas por Rouch.

Tais matrizes também se encontram presentes na vertente da qual *Aruanda* se constitui em ponto de partida, ainda que absorvendo a influência de Humberto Mauro, assim como Rouch também foi fortemente influenciado por Robert Flaherty, Joris Ivens e Dziga Vertov. Mas também as discussões políticas presentes neste novo tipo de documentário se encontram presentes em um filme como *Garrincha, alegria do povo*, o que Araújo (2004, p. 231) acentua:

Em *Garrincha, alegria do povo* (1963), a relação entre futebol e poder pontua todo o filme. Primeiro longa documentário a sair do grupo cinemanovista, dirige sua artilharia mais pesada para a atuação das instituições do poder dominante: os políticos, o clero, a polícia, sem deixar de fora os dirigentes de clubes.

O Cinema Marginal tomaria como matrizes vertentes cinematográficas postas de lado pelo Cinema Novo, como a chanchada, e elegeria outras, ignoradas pelos cinemanovistas; principalmente cineastas hollywoodianos radicais e voltados à realização de pequenas

produções, com um cineasta como Samuel Fuller sendo tomado como referência por Rogério Sganzerla e Júlio Bressane.

Já o Cinema Novo iria abrir-se à uma influência maior por parte da *Nouvelle Vague* a partir de *A grande cidade*, de Carlos Diegues, mas, nos primeiros anos da década de 1960, o neorealismo permaneceria com a matriz estética e ideológica a ser mencionada, ainda que questionada, por exemplo, por Glauber Rocha.

Ao mesmo tempo, e tendo o cinema brasileiro da década anterior sido rejeitado praticamente em bloco- à exceção de *Rio, 40 graus*-, sentiu-se a carência de raízes presentes em nossa cinematografia a fundamentar o movimento. Tais raízes foram, então, buscadas na obra de Humberto Mauro, que foi vista, porém, como um fenômeno isolado- ao mesmo tempo anômalo, popular e profundamente nacional- no contexto histórico do cinema brasileiro.

Já a produção cinematográfica dos anos 50 foi pensada a partir da dualidade Atlântida-Vera Cruz e recusada a partir de ambos os polos da dualidade. A Vera Cruz foi vista como artificial e colonizada, enquanto a Atlântida foi definida como popularesca e voltada ao péssimo gosto do público, quando o objetivo deveria ser educar este público e elevar este gosto. Não havia, portanto, uma linguagem cinematográfica brasileira digna deste nome, na perspectiva dos que faziam parte do movimento, cabendo ao Cinema Novo instaurá-la. Este era o seu propósito e a sua declaração de princípios

De São Paulo, quase nada se salva. Assim, escrevendo em 1965, um cineasta que nunca fez parte do movimento, como Sganzerla (2010, p. 101), acentua: “O que houve, afinal, de cinematograficamente entusiasmante ou indiscutível nestes dez ou quinze anos de cinema paulista? As gerações mais velhas terão que convir que afora muita pretensão e algumas tentativas isoladas, houve pouco ou quase nada”. E assinala: “O cinema paulista tem a idade dos outros, mas é talvez o único que não tem história. Afora algumas novidades artesanais, não conhecemos evoluções marcantes” (2010, p. 102).

E, à exceção de Glauber Rocha e do movimento crítico, cinematográfico e cineclubístico baiano, da *Revista de Cinema* em Belo Horizonte, e de algumas poucas iniciativas isoladas em outras regiões, e em que pese a presença de críticos como Paulo Emilio Sales Gomes, Francisco Luiz de Almeida Sales e Rubem Biáfora em São Paulo- este, francamente hostil ao movimento enquanto ele durou-, o Cinema Novo surgiu e permaneceu como uma expressão cultural carioca, o que Simões (1997, p. 90) salienta: “Em São Paulo, apesar da militância de grandes críticos, não havia, como no Rio, uma unidade em torno da questão do cinema nacional, um núcleo de formulação de políticas, uma reverberação tão forte do pensamento do Cinema Novo, para dar um exemplo”.

Um cineasta como Tom Payne (apud GALVÃO, 1981, p. 156), cuja atividade cinematográfica foi toda ela ligada à Vera Cruz, a ponto de praticamente não sobreviver ao fim do estúdio, afirma em evidente tom de lamento, e de quem se sente injustiçado: “Então houve a Vera Cruz, com a nossa luta, e depois houve o Cinema Novo. E se o Cinema Novo foi nocivo, foi justamente porque acabou com as esperanças de criar um mercado apreciador de filmes brasileiros, coisa que a Vera Cruz já tinha conseguido”.

Mas foi exatamente este mercado que o estúdio de São Bernardo do Campo não conseguiu criar, falindo em decorrência deste insucesso. E foi tal mercado que a Atlântida logrou obter, com tal mercado desaparecendo com o fim da chanchada, na qual estúdios paulistas como a Cinedistri e a Herbert Richers se engajaram na segunda metade dos anos 50.

3. Entre a crítica e o mercado

Se este mercado se perdeu, o Cinema Novo conseguiu o que a chanchada nem remotamente vislumbrou, ou seja, o apoio e mesmo o entusiasmo por parte da crítica, o que, em termos comparativos, Xavier (2003, p. 8) assinala:

No Brasil, segundo o próprio Glauber, o *cinema novo* já havia encontrado seu equivalente à Semana de 22: a Bienal de São Paulo, 1961, quando a boa acolhida dos documentários e o apoio dos críticos consolidara este senso da existência de um novo cinema portados de um perfil original de composição formal e temática.

Mas, de qual perfil se trata? Talvez seja um exagero afirmar sua existência, pelo menos em relação aos primeiros anos do movimento. Havia um desejo de ruptura e inovação, mas também havia um bocado de desorientação em relação aos propósitos a serem perseguidos e a respeito de como realizá-los. Assim, escrevendo em 1962, Paulo Emílio (GOMES: 1981, p. 40) acentua: “Cinema Novo é um grito de guerra à procura das guerras que mais lhe convém. É uma bandeira indiscutivelmente revolucionária que ainda não encontrou a sua revolução”.

A indefinição presente na etapa inicial do movimento é salientada pelo próprio Glauber Rocha (2003, p. 130), quando ele afirma:

Naturalmente *cinema novo* começou a ser pronunciado aqui e ali: avidamente todos buscavam uma definição. A fileira foi engrossando e todo crítico passou a falar bem ou mal sem saber do que estava falando; cineastas de vários costados adotaram a proteção da manchete que crescia nas colunas dos jornais e terminou ganhando as primeiras páginas.

E também um diretor que surgiu nesta primeira etapa, como Saraceni (1993, p. 109), salienta em relação ao início dos anos 60:

Sabíamos que iríamos entrar na mais terrível aventura e tínhamos que nos preparar, não só para dirigir bem os filmes, mas para nos tornarmos políticos, legisladores,

O cinema novo: origens consolidação

roteiristas, diretores, produtores e distribuidores. Hoje se vê que faltou pensar a exibição. Foi uma falha nossa.

A falha mencionada por Saraceni foi a mesma cometida por Franco Zampari, criador da Vera Cruz, e tal aproximação certamente seria tomada como descabida pelos cinemanovistas, caso tivesse sido feita à época - sendo a falha, entre outras, que fez com que o estúdio, com toda sua infraestrutura e altos investimentos, tivesse durado apenas quatro anos. Zampari, assim como os cinemanovistas, dedicou-se à produção de filmes sem levar em conta o mercado exibidor, no qual a Vera Cruz não estabeleceu nenhuma forma de inserção, terceirizando a distribuição de seus filmes para a Columbia e a Universal. Ele e os cinemanovistas fizeram o produto, mas nenhum deles se preocupou em criar estratégias para vendê-lo, ao passo que Luís Severiano Ribeiro, além de proprietário da Atlântida, era dono de uma cadeia de cinemas, atuando em todos os setores do mercado cinematográfico e lucrando a partir de todos eles

Ramos (1987, p. 346) afirma: “É a partir do final de 1962 e início de 1963 que o Cinema Novo adquire sua feição definitiva, não só ao nível de sua constituição enquanto grupo, mas também como portador de um discurso ideológico próprio”.

Isto se deu quando os estúdios cariocas e paulistas que dominaram a produção de filmes na década de 1950 não mais existiam, em sua maioria. Tal feição, portanto, foi sendo construída em um momento no qual a atividade cinematográfica estava vinculada à atividade e às decisões dos autores dos filmes, como ocorria até os anos vinte, e não mais a uma política traçada por estúdios, tal como ocorrera a partir da década de 1930, com a criação da Cinédia.

Silva Júnior (2019, p. 245) assinala em relação ao Cinema Novo: “O movimento é marcado principalmente pela convergência da “política dos autores”, filmes de baixo orçamento, renovação na linguagem em oposição ao cinema clássico e industrial”. A oposição mencionada pelo autor se dá, porém, em relação a um cinema industrial inexistente no Brasil, ou seja, não havia, na prática, a que se opor, nem a possibilidade de ser cooptado por algo inexistente.

Já Souza (2003, p. 139) salienta:

Dois motivos, diretamente relacionados, foram indispensáveis para os cinemanovistas na defesa da produção independente: 1) a independência ideológica e 2) a independência financeira. Acreditavam os cineastas que dificilmente uma produtora preocupada com a bilheteria do filme poderia se abster de intervir na produção cinematográfica.

Retoma-se, porém, a mesma questão. A independência financeira foi uma opção, mas decorreu, também, da ausência de alternativas.

O cinema produzido pelos cinemanovistas, portanto, foi fortemente autoral, o que se deu por opção, mas também por que não havia como ser diferente, uma vez que os estúdios não mais existiam. Os financiamentos, portanto, deveriam ser obtidos em meio a outras fontes, cujos interesses, por outro lado, não eram mais a lucratividade que mantinha os estúdios vivos ou decretava a sua morte quando não era alcançada, como se deu na era dos estúdios

José Luís de Magalhães Lins, por exemplo, à frente do Banco Nacional, tornou-se o principal mecenas do Cinema Novo, não pensando tais investimentos a partir de um eventual retorno financeiro, e sim a partir da projeção cultural que poderia trazer- e trouxe- à instituição. E em termos concretos, ou seja, de produção de filmes, o movimento, certamente, não teria a amplitude que chegou a ter sem a sua contribuição.

4 O Cinema Novo: linguagem e ideologia

O Cinema Novo também teve como objetivo a criação de uma linguagem que fosse específica, assim descrita por Galvão e Bernadet (1983, p. 157): “A ideia de um cinema-linguagem universal que alimentou as décadas anteriores é explicitamente negada pela busca de uma linguagem ‘nacional’, de uma linguagem ‘popular’, e com frequência de uma linguagem ‘nacional-popular’”. E também pelo abandono de elementos da narrativa clássica, o que Graça (1977, p. 61) salienta:

A continuidade, o ilusionismo narrativo, uma fruição e simplificação da estrutura estética, são elementos da narrativa clássica que o Cinema Novo procurará fugir, invertendo a relação de variação maior do tema (Gêneros) e menor da estética (as regras seguidas) do cinema industrial.

A ruptura com tal linguagem se deu, também, a partir dos meios disponíveis para a realização dos filmes, o que conciliou necessidade e opção estética, reproduzindo o que ocorrera na Itália por ocasião do surgimento do Neorrealismo, quando os estúdios haviam sido destruídos e os recursos primavam pela escassez.

Filmando em locações, usando equipamentos móveis e baratos, interagindo diretamente com as pessoas que participavam das filmagens sem, necessariamente, fazer parte delas- o que seria impensável em uma narrativa hollywoodiana-, fazendo uso de atores amadores, os cinemanovistas ganharam uma maior mobilidade e capacidade de interação com a realidade.

E ainda, criaram uma linguagem que, com frequência, aproximava-se do documental, o que Avelar (1986, p. 27) acentua: “De modo geral os filmes feitos particularmente a partir de *Barravento* (de 1961), *Cinco vezes favela* (1962) e de *Assalto ao trem pagador* (1962), ou para ser mais preciso o cinema feito a partir de *Rio, 40 graus* (1955, tem todo ele um certo tom documentário”.

Alguns temas podem ser definidos como centrais, sendo abordados de forma reiterada pelo Cinema Novo e formando seu núcleo ideológico:

- a) A defesa de um cinema autoral não apenas como uma estratégia para a produção de filmes, mas como uma defesa da autonomia individual do realizador.
- b) A importância de ser feita uma abordagem da realidade brasileira que fosse ao mesmo tempo nacional e popular.
- c) Formulação de um exame crítico desta realidade, buscando identificar os potenciais transformadores nela presentes, e associados a figuras como o sertanejo e o favelado.
- d) A ênfase em problemas sociais derivados do subdesenvolvimento e da desigualdade, sem que, necessariamente, seja criada uma proposta revolucionária.
- e) A crítica ao colonialismo, visto não apenas como um processo sociocultural, mas também articulando-se na esfera cultural, o que torna imprescindível a formulação de uma linguagem capaz de se opor à linguagem colonizada, habitualmente vinculada à sua matriz hollywoodiana.
- f) A recusa às linguagens até então utilizadas no cinema brasileiro, que deveriam ser substituídas por uma linguagem que dialogasse com o espectador e o despertasse para a sua realidade, tirando-o da cômoda inércia na qual as chanchadas, por exemplo, o mantinham. Para isto, seria necessário romper os vínculos que o prendiam à sua própria alienação.
- g) Resgate de uma tradição popular sobre a qual é lançado um olhar por vezes ambíguo, sendo vista como um instrumento de renovação e resistência, mas, também, como expressão de um atraso a ser superado.

Todos estes pressupostos, por sua vez, deveriam fazer parte de um contexto e de um projeto ainda mais amplo, o que Xavier (2002, p. 22) salienta:

O horizonte da liberação nacional foi o pressuposto maior do Cinema Novo no início dos anos 1960, bem como de outros movimentos culturais do Brasil e da América Latina, dentro de uma conjuntura internacional- política, cultural- que ensejava uma afirmação mais incisiva do conceito de nação como referência.

Em relação às propostas de transformação social formuladas pelos cinemanovistas, elas seguem, em linhas gerais, o ideário da esquerda de seu tempo, deixando de lado temas

que a esquerda, nos primeiros anos da década de 1960, ainda não tomara como seus, tais como a defesa do meio ambiente, os direitos das mulheres e dos homossexuais.

Em relação a este tópico, por exemplo, Moreno (2002, p. 99) acentua: “O movimento Cinema Novo, cujos filmes marcados por uma ideologia de esquerda procuravam mostrar a ‘cara’ do povo em meio à opressão política, não enfrentou o tabu imposto aos homossexuais”.

Tal crítica, porém, ainda que não seja incorreta, deixa de lado uma constatação básica: não faz sentido pedir aos cineastas que adotem uma temática que a esquerda da qual faziam parte ainda não havia colocado em pauta, e que a sociedade, de uma forma mais ampla, ainda via como pouco mais que um exotismo.

Tais cineastas, por outro lado, sempre buscaram afirmar sua autonomia perante qualquer cânone referente ao cinema ou à modernidade que lhe fosse imposto, o que Schwartzman (2004, p. 352) assinala:

Era esse o ponto central do pensamento do Cinema Novo: encontrar a possibilidade de filmar o Brasil, os brasileiros com o olhar desvinculado de qualquer noção prévia sobre o que o país deveria ser- moderno, arcaico, etc- e sem submeter-se a um cânone estabelecido sobre o que deveria ser o próprio cinema

É em torno desta autonomia que foi travado o debate entre o Cinema Novo e o CPC da UNE. De um lado e de outro do debate seus integrantes situavam-se no mesmo campo político. Todos sofreriam as consequências, de uma forma ou de outra, em uma ocasião ou em outra- o CPC de forma direta e imediata- do golpe de 1964, e um filme como *Cinco vezes favela*, do qual diversos cinemanovistas participaram como diretores ou técnicos- e futuros diretores- foi produzido pelo CPC.

Surgiu, porém, uma controvérsia que Gerber (1977, p. 15) descreve: “A polêmica CPC x Cinema Novo está vinculada à questão do autor e sua liberdade como ser criador de pesquisa e experimentação pessoais, em busca de uma linguagem moderna de comunicação revolucionária”.

E é como uma referência indireta a esta polêmica que, em carta escrita em 1971, Glauber Rocha (1997, p. 401) acentua:

Vidas secas, *Os fuzis*, *Ganga Zumba* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* foram realizados sob a sabotagem cultural do janguismo. As esquerdas “revolucionárias” do momento defendiam a chanchada, o esclerosado neorealismo, o populismo soviético-socialista e outras alienações provocadas pela colonização cultural.

4. Os personagens – preferências e omissões

Em meio a esta polêmica, quais foram os personagens presentes nos filmes que os cinemanovistas realizaram no período? Silva (1970, p. 47) afirma: “A partir do começo dos anos 60, os realizadores do Cinema Novo começaram uma campanha de advertência cultural para a realidade nordestina, e o gênero floresceu de tal maneira que em nove anos, até 1969, foram feitos 21 filmes”.

O Nordeste tornou-se, de fato, o território para os qual os cineastas, em sua maioria, voltaram seus olhos. O Sul, o Norte e o Centro-Oeste foram deixados de lado por completo, enquanto, no Sudeste, apenas o Rio de Janeiro foi tomado como cenário, e preferencialmente suas favelas. Os negros foram abordados no passado e no presente, os homossexuais foram ignorados, as mulheres desempenharam papéis secundários nas narrativas, à exceção de *Porto das Caixas*, de Paulo Cesar Saraceni, que é, entretanto, uma obra que ocupa uma posição anômala no movimento.

Em relação à classe média da qual todos os participantes do movimento são oriundos, Souza (2003, p. 143) acentua: “O universo popular colocado em contrapartida ao universo da classe média era constantemente retratado pelos cineastas, cujos problemas e privações lhes eram exteriores”. E a classe média, tendo sido preterida em um primeiro momento, seria abordada apenas na segunda fase do movimento. Já em relação às elites econômicas, é pertinente a observação de Bernadet (1985, p. 39), que assinala: “As representações da alta burguesia são em geral deliciosos quadros primitivos. Os cineastas que reconstruíram os ambientes grã-finos nada sabem sobre eles”.

Sertão e favela tornaram-se os espaços geográficos, sociais, culturais e simbólicos nos quais o Cinema Novo situou suas narrativas, o que Galvão e Bernadet (1983, p. 223) destacam em relação ao movimento: “No início dos anos 60, das cidades ele enfoca apenas a favela_ e o fato de ter privilegiado como temas o sertão e a favela, em detrimento de outros considerados pelo menos tão importantes como estes, faz do Cinema Novo alvo de frequentes críticas”.

Se o sertanejo e o favelado tornaram-se, então, os personagens preferenciais, o operário, por sua vez, primou pela ausência. Sequer um filme foi feito sobre o movimento operário e sindical, e ele, quando surgiu em cena, surgiu a partir de sua condição de favelado, não a partir de sua condição de trabalhador.

Os personagens vistos como agentes potenciais de transformação eram aqueles que viviam à margem da sociedade, com o sertão e a favela sendo vistos como espaços marginalizados não

apenas em termos geográficos, mas também em termos simbólicos. Era quem vivia à margem que teria a capacidade de transformar a sociedade, com o operário sendo ignorado como agente desta transformação.

E uma das rupturas que o Cinema Marginal levaria adiante em relação ao Cinema Novo consiste na substituição do agente transformador, que passa a ser o bandido, ainda que um boçal assumido como o Bandido da Luz Vermelha. Mas Ângela Carne e Osso em *A mulher de todos*, de Rogério Sganzerla, manifesta por mais de uma vez sua preferência por boçais.

5. Consciência crítica e contexto sociopolítico

Antes da instalação da ditadura, quando o diálogo se tornou impossível, os cinemanovistas oscilaram entre o diálogo com os governantes e uma proposta revolucionária, com os personagens pendulares do Ciclo Baiano- mas, também Antônio das Mortes, assim como Fabiano, em *Vidas secas*- sendo representantes de tal postura pendular. O Estado era o aliado, mas o reformismo de Jango permitia pensar os agentes estatais como companheiros de viagem em um projeto revolucionário, ao mesmo tempo em que eles representavam a ordem dominante.

A postura adotada era antes de negociação que de ruptura e, escrevendo em 1973, Glauber Rocha (2004, p. 488) salienta: “No Rio de Janeiro, os cineastas do Cinema Novo tiveram a coragem e a honestidade de transar com o então governador da Guanabara, Carlos Lacerda, a criação da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), que foi o embrião da Embrafilme”.

Tal postura, por outro lado, ajudou a transformar o Cinema Novo em um movimento palatável perante diferentes correntes e perspectivas políticas, o que se deu mesmo perante a crítica internacional. Assim, Gomes (2014, p. 198) acentua: “O Cinema Novo agradava a gregos e troianos, à crítica militante e à crítica formalista, à *Positif* e aos *Cahiers du Cinéma*, à *Seara Nova* e à *Plateia*”.

Mas o Cinema Novo foi marcado, desde o início, por uma consciência crítica perante a realidade brasileira, o que pode ser posto em termos comparativos, quando é estabelecido um paralelo entre o movimento ainda a partir de suas origens e as diferentes etapas do modernismo brasileiro.

Estabelecendo o confronto entre ambos os movimentos culturais, Johnson (1982, p. 82) assinala: “O impulso inicial do Cinema Novo está ligado menos à fase inicial do modernismo

(1922-1930) do que à segunda fase (1930-1945), uma fase dominada pelo ‘projeto ideológico’ do modernismo como uma consciência crítica da realidade social brasileira”.

E, de forma análoga, Cesar (1980, p. 24) salienta: “O Cinema Novo quer desempenhar função semelhante à da literatura de 1930 e busca na literatura ideias para o clima de ficção, mas a literatura como matéria de documentário, sem o luxo burguês ou objeto mumificado pela cultura oficial”.

Antes do lançamento de *Rio, 40 graus*, o pensamento cinematográfico que desaguardaria no Cinema Novo foi gestado nos congressos de história do cinema brasileiro realizados na primeira metade dos anos 50. Em um deles, por exemplo, *Ganga bruta*, de Humberto Mauro, foi exibido e reconhecido como uma obra-prima vinte anos após sua estreia, e o próprio Mauro afirmou ser aquela a primeira vez que revia o filme desde seu lançamento.

Outras atividades, ligadas à crítica cinematográfica e à exibição de filmes em cineclubes seguidas de debates ocorreram em algumas regiões do Brasil, incluindo Salvador. Ali, em 1950, Walter da Silveira uniu crítica e exibição de filmes, ao organizar um cineclube que teria importância vital no desenvolvimento do pensamento sobre o cinema na Bahia.

6. O Ciclo Baiano

Deste cadinho cultural surgiria Glauber Rocha, mas dele também nasceria o Ciclo Baiano a partir de *Redenção*, o filme de estreia de Roberto Pires, de 1958, com o último filme do ciclo, igualmente dirigido por Roberto Pires, sendo *Tocaia no Asfalto*, de 1963. E lembrando por vezes os ciclos regionais dos anos vinte - de curta duração como eles e levado adiante às margens das metrópoles culturais brasileiras - o ciclo foi criado em paralelo com o Cinema Novo, mas também dialogou com ele.

Seu ponto de partida foi uma produtora chamada Iglu Filmes, sendo Iglu o nome dado por Roberto Pires a uma lente cinematográfica que ele criara em sua própria casa, com *Redenção* tendo sido filmado, um tanto ironicamente, em Igluscope. E a Iglu Filmes tornou-se a pioneira da produção cinematográfica baiana.

A temática e as preocupações presentes nos filmes do ciclo os aproximam do Cinema Novo. Assim, Carvalho (2002, p. 83) acentua: “A busca de um cinema vinculado a questões sociais em geral, e a discussões em torno de problemas da sociedade baiana, em particular, talvez seja a característica mais marcante do conjunto de filmes produzidos pelo Ciclo do Cinema Baiano”. E outra contiguidade é enfatizada, quando Ramos (1987, p. 332) salienta:

A presença constante da imagem da Bahia, de seus ritos, religiões, usos e costumes, é um traço comum aos filmes do ciclo. No caso das produções propriamente

baianas, assim como também em Bahia de Todos os Santos, de Trigueirinho Neto, a imagem recorrente é a de Salvador e arredores, principalmente as praias e os coqueirais.

Roberto Pires e seus colegas, ao contrário dos cinemanovistas, ignoraram o sertão, tomando Salvador como cenário de todos os seus filmes. As favelas foram substituídas pelas comunidades de pescadores situadas na Cidade Baixa, havendo, frequentemente, um personagem que ao mesmo tempo pertence e não pertence a elas. E os filmes do Ciclo Baiano são estruturados como thrillers, ainda que os crimes cometidos- à exceção de *Redenção*, cujo vilão é um maníaco sexual- tenham sempre uma conotação social.

Glauber Rocha chegou à direção no âmbito deste movimento, mas, antes disto ele atuou como jornalista. Analisando os textos escritos em 1959 pelo futuro cineasta no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rebechi Júnior (2011, p. 43) salienta como “a defesa do cinema nacional empreitada por Glauber posicionava-se como a reação de sua emergente geração artística contra um suposto servilismo estrangeiro”.

7. Nacionalismo, modernidade e cultura popular na obra de Glauber Rocha

O nacionalismo sempre foi, de fato um ingrediente fundamental na receita glauberiana, mas, como este nacionalismo pode ser compreendido? Qual é seu sentido e quais são seus objetivos?

A descolonização proposta por ele tem como pressuposto a criação de uma linguagem cinematográfica capaz de expressar a cultura brasileira, de descrever a experiência real vivenciada pelo homem brasileiro e de, ao mesmo tempo, buscar compreender a sua identidade. Seus filmes e seus textos formam, em conjunto, um percurso identitário_ o mais complexo e multifacetado já criado por um cineasta brasileiro.

Em um filme como *Barravento*- e, mais tarde, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*-, ele parte em busca de uma tradição, mas esta viagem de volta em direção a uma tradição popular perdida em meio à modernidade não tem nada de saudosista, nem de tradicionalista.

Ela é, também, uma proposta de compreensão da modernidade, e sua proposta de criação de uma nova linguagem - expressa por meio da *Estética da Fome* - é o caminho escolhido por ele para fazer esta viagem e para construir a nova linguagem que se constitui em sua proposta.

Ventura (2000, p. 203) acentua: “A *Estética da Fome* foi escrito em consonância com um amplo debate acerca da libertação nacional dos povos colonizados”. A proposta, portanto, não é meramente cinematográfica, possuindo um sentido político bem mais amplo.

Seu objetivo é tornar visível o oprimido e os mecanismos de opressão, o que Xavier (2004, p. 21) ressalta: “É notável, em Glauber o sentimento da geopolítica (de que o cinema é um dos vetores) como eixo de um confronto no qual o oprimido só se torna visível (e eventual sujeito do processo) pela violência”. E escrevendo em 1963, Glauber Rocha (2004, p. 66) salienta: “O comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo”.

Não se trata, então, de estabelecer um diálogo com as classes dirigentes, denunciando a elas os problemas do povo, o que Bernadet (1995, p. 39) assinala: “A ideia talvez mais importante de sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* é que os filmes brasileiros não devem denunciar o povo às classes dirigentes, mas sim denunciar o povo ao próprio povo”. Em *Deus e o diabo na Terra do sol* e em seus filmes seguintes o diálogo em busca de reformas é abandonado, por não haver mais com quem dialogar. Glauber se situa além deste percurso e desta proposta, mas em *Barravento*- o filme por ele realizado no período por mim estudado- ainda temos o personagem pendular, típico do Ciclo Baiano, que retorna à sua comunidade sem pertencer a ela.

A família de Glauber é de formação protestante, o que não deixa de ser uma singularidade no sertão de Vitória da Conquista na década de 1940, quando e onde ele nasceu. E tomando tal formação como fundamento, Rodrigues (2001, p. 103) acentua em relação a *Barravento*: “Repare-se o antagonismo desse filme, realizado por um intelectual marxista de formação protestante, com outros que mostram tolerância e mesmo simpatia pelas práticas religiosas afro-brasileiras”.

Tal análise se mostra equivocada em seus pressupostos, entretanto, uma vez que o cineasta não chegou a herdar tal formação, o que Ventura (2000, p. 388) salienta: “Glauber não tinha qualquer relação com a Igreja Católica ou Protestante, embora fosse leitor da Bíblia dizia-se ateu e de fato não frequentava qualquer culto religioso”.

Em *Barravento*, ainda, o cineasta já articula a interação entre a abordagem de uma tradição e de um contexto popular com uma linguagem cinematográfica moderna, o que Hirano (2019, p. 387) destaca em relação ao filme:

É ao buscar uma linguagem cinematográfica que segue o ritmo da sonoridade afro-brasileira, com montagens que se valem das discontinuidades de eixo e um trabalho de distanciamento brechtiano dos atores, que Glauber se aproxima das tendências do cinema de vanguarda, marcando uma singularidade própria.

E a forma como tal tradição é abordada é eminentemente crítica, chegando ao puro negativismo, apesar da beleza das imagens por meio das quais o cineasta as descreve. E este

negativismo é enfatizado por ele próprio, quando, em carta escrita em 1960, Glauber Rocha (1997, p. 126) acentua:

Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito, contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança”.

Mas o misticismo presente neste filme de estreia se fará presente até o último filme feito por ele. Afinal, em *A Idade da Terra*, Glauber afirma ter sido sua intenção descrever a trajetória de um Cristo terceiro mundista, enquanto os ritos religiosos são retomados em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. E, por fim, o funeral do amigo que ele descreve em *Di* lembra, da forma como Glauber o leva às telas, ecos africanos dos rituais descritos em *Barravento*.

8. Os criadores do Cinema Novo: de onde vinha o compromisso com a mudança social?

Os cineastas contratados pela Vera Cruz, em sua maioria, eram italianos e provenientes do teatro, além de Tom Payne, de origem argentina, Alberto Cavalcanti, brasileiro, mas tendo feito todo seu percurso na Europa, e alguns poucos nomes formados no Brasil. Já os cineastas da Atlântida tiveram, todos eles, uma formação majoritariamente cinematográfica, mas nenhum era propriamente um intelectual. Aprenderam seu ofício exercendo-o, e a formação cinematográfica de todos eles era hollywoodiana.

Os cinemanovistas constituíram a primeira geração de cineastas brasileiros oriunda da classe média, e dotada de uma bagagem intelectual que seus antecessores nem remotamente possuíam. Vieram da crítica e dos cineclubes, assim como seus colegas da *Nouvelle Vague*, e aprenderam sobre o cinema vendo filmes e estudando-os, e não a partir da prática do ofício, como fizeram seus antecessores brasileiros e hollywoodianos.

Tomemos como exemplo Ruy Guerra, Paulo Cesar Saraceni e os cinco cineastas que dirigiram os episódios de *Cinco vezes favela*. Natural de Moçambique, Guerra estudou em Paris, em 1952, no *Institut de Hautes Études Cinématographiques* (IDHEC), chegando ao Brasil em 1958.

Saraceni exerceu a crítica cinematográfica e estudou no Centro Experimental de Cinema, em Roma, antes de se lançar na direção. Joaquim Pedro de Andrade frequentou cineclubes e cresceu em meio a intelectuais e artistas; afinal, é filho de Rodrigo Melo Franco de Andrade e

afilhado de Manuel Bandeira, com seu primeiro curta-metragem tendo o cotidiano de seu padrinho como tema.

Carlos Diegues fundou um cineclubes quando jovem e é filho de um antropólogo renomado como Manuel Diegues Júnior. Leon Hirszman também se envolveu em atividades como cineclubista ainda quando era estudante de engenharia, assim como Joaquim Pedro chegou a cursar Física e Carlos Diegues cursou Direito, em uma época na qual o acesso à universidade ainda era bastante restrito em termos socioeconômicos.

Marcos Farias publicou um conto em 1954, em uma coletânea chamada *Contistas Novos de Santa Catarina*, antes de mudar para o Rio de Janeiro, onde também participou de cineclubes e estudou na Faculdade de Filosofia do Rio de Janeiro, tendo atuado mais como produtor do que como cineasta.

E Miguel Borges, por fim, não chegou a frequentar cursos universitários, assim como Glauber também não o fez, exercendo o jornalismo antes de se dedicar ao cinema. Seu contato com o Cinema Novo, porém, se limitou à sua participação em *Cinco vezes favela*, com ele realizando filmes policiais e comédias a partir de então. Foi uma geração comparativamente erudita, fazendo seus primeiros filmes em um cenário bastante diversificado.

Paulo Emílio (GOMES, 1980, p. 77) acentua em relação ao início dos anos 60:

A farsa popularesca cede espaço aos filmes ligeiros de Carlos Hugo Christensen ou aos melodramas modernizados de Nelson Rodrigues. O ciclo do cangaço adquire novo alento, enquanto que o cinema urbano estrutura um personagem convincente no galã mestiço e vulgar encarnado por Jece Valadão.

Neste cenário, para além do Cinema Novo, alguns veteranos como Anselmo Duarte e Roberto Farias permaneceram em atividade, chanchadas continuaram a ser feitas, já no período de declínio e desaparecimento do gênero, o Ciclo do Cangaço continuou rendendo novos filmes, com resultados desiguais, Mazzaropi continuou em atividade, mantendo um público amplo e fiel, e alguns filmes policiais foram produzidos.

O momento de maior consagração formal se deu quando *O pagador de promessas* - filme produzido pela Cinedistri, estúdio paulista até então especializado em chanchadas e em filmes de estrito apelo comercial - levou a Palma de Ouro em Cannes, mas a relação entre Anselmo Duarte e seu filme premiado e o Cinema Novo foi tensa. Proveniente da chanchada, onde era o galã preferencial dos filmes da Atlântida, até ser contratado pela Vera Cruz em 1951, onde manteve o mesmo perfil, a formação de Duarte era outra e ele se sentiu discriminado pela nova geração, reagindo com uma amargura que nunca se dissipou.

Galvão (2005, p. 87) acentua: “Sob o modo não da beligerância, mas, ao contrário, da mansuetude cristã, *O Pagador de Promessas* (...) guindava a alturas épicas a resistência do sertanejo a uma variedade de pragas naturais e sociais”. E este foi um dos fundamentos das críticas feitas pelos cinemanovistas, ao filme, embora tal crítica deixe de lado o fato de os sertanejos descritos em filmes como *Os fuzis* e *Vidas secas* não serem, propriamente, modelos de revolucionários. Já Xavier (1983, p. 54) salienta:

O Pagador de Promessas nos dá um bom exemplo de como a retórica do filme clássico pode discretamente ser adotada na ‘competência em reproduzir’ para delimitar o espaço da discussão, deixando de lado_ como dado natural_ as questões que não interessa levantar.

Faltou ao filme, portanto - e esta é uma análise correta - o questionamento perante a realidade produzido pelos filmes do Cinema Novo.

Outro caminho aberto e não percorrido pelo Cinema Novo, por fim, foi o cinema policial, do qual *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias, foi o mais brilhante e bem-sucedido representante. A narrativa é clássica, assim como em *O pagador de promessas*, e os personagens são quase todos favelados, assim como em *Cinco vezes favela*.

Mas Roberto Farias adota o ritmo de um thriller, sem deixar de lado uma crítica social por vezes contundente. A fatura, porém, ao agregar um ritmo bem próximo das convenções hollywoodianas, terminou por criar uma barreira entre a obra e o Cinema Novo, o que foi prejudicial a todos.

Glauber Rocha (2003, p. 137) afirma:

A importância de *Assalto ao Trem Pagador* foi consolidar, depois de *Os Cafajestes*: a) o prestígio do filme dramático junto ao público; b) revelar em Roberto Farias uma maturidade artesanal, capaz de servir a ideias mais definidas de seu autor; c) introduzir Luís Carlos Barreto nos quadros do *Cinema Novo*; d) estabelecer fundamentos para uma escola policial urbana.

Sua importância, portanto, foi reconhecida, mas pontes não foram estabelecidas.

9. Os impasses do movimento

No início dos anos 60, finalmente, algumas discussões a respeito do papel a ser desempenhado pelo Estado perante a atividade cinematográfica foram levadas adiante, mas nada de muito ou pouco significativo foi feito. Criado durante o Estado Novo, o Ince (Instituto Nacional de Cinema Educativo) há muito tornara-se um anacronismo, com seu projeto pedagógico e identitário tendo sido deixado de lado após a queda de Getúlio Vargas. Em relação a ele, Schwartzman (2004, p. 234) salienta:

O cinema novo: origens consolidação

A partir de 1961, o cinema educativo começa e extingui-se. O advento da televisão e as mudanças na educação e na própria concepção sobre o papel do cinema brasileiro faziam do Instituto, aos olhos daqueles que se ocupavam do cinema brasileiro, um lugar que deveria ser mais bem aproveitado.

Mas o discurso desenvolvimentista herdado dos anos JK tornou necessário repensar o cinema brasileiro, de forma a retirá-lo do atraso em que se encontrava, com tal discurso, portanto, possuindo contiguidades com as propostas cinemanovistas. Em 17 de fevereiro de 1961 foi criado o Geicine (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), entre cujas finalidades, listadas em seu Art. 2^a., consta: “Encaminhar às entidades oficiais, especificamente incumbidas de prover créditos para empreendimentos de desenvolvimento econômico, os projetos da indústria de cinema submetidos a seu exame e devidamente aprovado”.

Em relação a ele, Oliveira (2003, p. 128) acentua: “Criado em 1961, o Geicine surge como uma continuidade da linha pragmaticamente industrialista consolidada no desenvolvimentismo”. E Bahia (2012, p. 31) acentua:

Embalados pelo clima de desenvolvimentismo do período, emerge uma discussão importante em torno do cinema, protagonizada pelo Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica (Geic), em 1956_ seus integrantes estavam subordinados ao MEC. Em 1961, foi criado o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine), um dos protagonistas das discussões sobre os rumos do cinema brasileiro na década de 1960.

Mas os resultados práticos destes debates, no período em questão, não alteraram em nada a realidade de quem fazia cinema.

A interação entre cinemanovistas e o poder estatal ganharia um novo patamar em 1969, com a criação da Embrafilme, quando o Cinema Novo já se encontrava em um estágio terminal. E nos anos 70, quando o movimento já não existia, os antigos cinemanovistas foram muito criticados pelo que pode ser chamado de obtenção preferencial de verbas estatais, sendo uma injustiça, porém, defini-los como aliados da ditadura.

O Cinema Novo, a partir de 1964, mudaria seu foco, transformando o intelectual em figura central de filmes como *Terra em transe*, de Glauber Rocha, *O desafio de Paulo Cesar Saraceni*, e *o Bravo guerreiro*, de Gustavo Dahl. E mesmo um cineasta não identificado com o movimento, como Mauricio Gomes Leite, retomaria a temática no brilhante e pouco conhecido ‘*A Vida Provisória*’. Foi uma forma de o movimento lamber suas feridas e buscar analisar as causas da derrota sofrida pela esquerda da qual seus integrantes faziam parte, com os personagens, então, retratando os impasses de seus criadores.

O Cinema Novo, por fim, chegaria à sua segunda etapa, que já se situa fora do marco temporal definido para este trabalho, uma vez que ele busca apenas compreender suas origens e consolidação. E em meio a esta nova etapa, os cinemanovistas se deparariam com uma oposição que lembra a oposição que Jean-Luc Godard, a partir da realização de ‘Weekend à francesa’, faria em relação à própria Nouvelle Vague: uma radicalização, lá e cá, perante os pressupostos da transformação iniciada na virada para os anos 60. E que, lá e cá, levaria a uma transgressão cada vez mais ampla.

O Cinema Marginal- ou *udigrudi*, para usar o termo com qual Glauber Rocha, que o detestava, o batizou- adotou uma postura crítica em realização ao Cinema Novo, embora não existisse sem ele. Seus mentores- cineastas como Júlio Bressane e Rogério Sganzerla- beberam, por exemplo, na fonte do cinema b hollywoodiano e valorizaram a chanchada, enquanto os cinemanovistas migraram da influência neorrealista para a influência da Nouvelle Vague, absorvida a partir do momento em que Carlos Diégues dirigiu *A Grande cidade*.

E a renovação trazida pelo Cinema Novo fez parte de um processo mais amplo de renovação mundial da linguagem cinematográfica, apenas podendo ser devidamente compreendido neste contexto, com alguns exemplos podendo ser dados neste sentido. Assim na Inglaterra, este foi o período de consolidação e de diluição do Free Cinema, com cineastas como Lindsay Anderson e Tony Richardson trazendo para seus filmes uma classe trabalhadora até então ignorada pelo cinema inglês.

Na Tchecoslováquia, surgia uma das cinematografias mais brilhantes e inovadoras da década, a partir dos filmes de Jiri Menzel, Jan Nemeč e Vojtech Jasný, com Milos Forman surgindo na segunda metade da década. Na Polônia, após a Trilogia da Guerra feita por Andrzej Wajda em meados dos anos 50, Roman Polanski dirigiria seu primeiro e único filme polonês no início da década seguinte, quando Aleksandr Ford e Jerzy Kawalerowicz dirigiram seus primeiros e mais importantes filmes e Andrzej Munk criaria uma obra breve e fulgurante. E na Hungria, Mijlos Jancso daria início à renovação da cinematografia de seu país.

Andrei Tarkovski faria o mesmo na União Soviética a partir de *A Infância de Ivan*, seu filme de estreia, lançado neste período. No início da década, no Japão, cineastas como Shohei Imamura, Nagisa Oshima e Koreyoshi Kurahara, criaram a Nouvelle Vague Japonesa, tão relevante esteticamente quanto sua congênere francesa, enquanto Nobuo Nakagawa aliava terror, erotismo e crítica social em doses altamente inovadoras em filmes como *Inferno*, e Hiroshi Teshigahara fazia o mesmo no genial *A mulher da areia*.

Akira Kurosawa fazia uma revolução nos filmes de samurais com *Rashomon*, sendo copiado por Sergio Leone e abrindo caminho para o *westerns-spaghetti* em sua vertente crítica

e transformadora, representada pelo próprio Leone por Sergio Corbucci. E mesmo na Itália, cineastas como Fellini, Antonioni, Dino Risi e Mario Bava, com seus brilhantes filmes de terror, abririam novos caminhos que seriam percorridos por Dario Argento, Elio Petri e outros, que renovariam as tradições de seu país

No Canadá, o Cinema de Quebec inovava em um país até então desprovido de tradições cinematográficas. E mesmo em Hollywood, Roger Corman, com seu ciclo de filmes sobre Edgar Allan Poe, Sam Peckinpah, com sua revisão melancólica do western e Samuel Fuller, ao transformar uma clínica psiquiátrica em microcosmos da América em Paixões que alucinam, abriram caminho, no início da década, para a Nova Hollywood que surgiria na segunda metade dos anos 60, a partir de filmes como Sem destino, MASH e A primeira noite de um homem, cujos êxitos desconcertaram os estúdios e levaram uma nova geração ao poder. O Cinema Novo, portanto, foi a versão brasileira de um processo mundial de renovação cujas consequências são sentidas ainda hoje.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Luciana Correia de. Beleza e poder: os documentários de Joaquim Pedro de Andrade. In: TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (Org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus Editorial, 2004

AVELAR, José Carlos. *O cinema dilacerado*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986

BAHIA, Lia. *Discursos, políticas e ações: processos de industrialização do campo cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Itáu Cultural; Iluminuras, 2012

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978

BERNADET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pesquisa*. São Paulo: Annablume, 1995

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. *A nova onda baiana (cinema na Bahia: 1958-1962)*. Salvador: EDUFBA, 2002

CESAR, Ana Cristina. *Literatura não é documento*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980

GALVÃO, Maria Rita. *Cinema e burguesia: o caso Vera Cruz*. São Paulo: Brasiliense, 1981

GALVÃO, Maria Rita e BERNADET, Jean-Claude. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Brasiliense, 1983

- GERBER, Raquel. Glauber Rocha e a experiência inacabada do cinema Novo. In: GERBER, Raquel et al. *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Suplemento literário, vol. 2*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981
- GOMES, Regina. A recepção histórica: textos sobre o Cinema Novo brasileiro em Portugal. *Matrizes, n. 8*. São Paulo: ECA/USP, 2014
- GRAÇA, Marcos da Silva. A herança maldita do Cinema Novo. In: GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho; GOULART, Sônia. *Cinema brasileiro: três olhares*. Niterói: EDUFF, 1977
- HOLANDA, Karla. *Documentário nordestino: mapeamento, história e análise*. São Paulo: Annablume, 2008
- JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema_ Macunaíma: do modernismo na literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982
- MORENO, Antônio. *A personagem homossexual no cinema brasileiro*. Rio de Janeiro; Niterói: FUNARTE;EDUFF, 2002
- RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970). In: RAMOS, Fernão (Org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987
- REBECHI JÚNIOR, Arlindo. A crítica cultural do jovem Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil: impasses e estratégias adotadas na chegada ao Rio de Janeiro. *Contracampo, n. 23*. Niterói: UFF, 2011, p. 233-251
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo* (Organização: Ivana Bentes). São Paulo: Companhia das Letras, 1997
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Pallas, 2001
- SARACENI, Paulo Cesar. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993
- SCHWARTZMAN, Sheila. *Humberto Mauro e as imagens do Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2004
- SGANZERLA, Rogério. *Textos críticos*. Florianópolis: EDUFSC, 2010
- SILVA, Alberto. O filme de cangaço. *Filme & Cultura, n. 17*. Rio de Janeiro: INCE, 1970
- SILVA JÚNIOR, Stamberg José da. Política e pós-colonialismo no cinema novo brasileiro. *Temática, v. XV*. João Pessoa: NAMID/UFPB, 2019, p. 239-251

- SIMÕES, Inimá. *Roberto Santos: a hora e a vez de um cineasta*. São Paulo: Estação Liberdade, 1997
- SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006
- SOUZA, Miliandre Garcia de. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. *História: Questões & Debates*, n. 38. Curitiba: Editora UFPR, 2003, p. 133-159
- VENTURA, Tereza. *A poética polytica da Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Funarte, 2000
- XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber rocha e a estética da fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2002
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004