

REVISTA MARACANAN

Dossiê

O Rio de Janeiro e a construção do imaginário do Cinema Novo

Rio de Janeiro and the construction of the "Cinema Novo" imaginary

Wolney Vianna Malafaia*

Colégio Pedro II
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Recebido em: 14 jan. 2020.

Aprovado em: 02 mar. 2020.



* Professor de História do Colégio Pedro II, de Educação Básica e da Pós-Graduação *Lato Sensu* em Ensino de História. Doutor em História, Política e Bens Culturais pela Fundação Getúlio Vargas; Mestre em História Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; graduado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e em Direito pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. (wolneybrown@hotmail.com)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9631-0438>

CV Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4474014113902570>

Resumo

O Cinema Novo, como movimento político e cultural, foi fruto de uma época situada entre o final dos anos cinquenta e o início dos anos sessenta, e teve a cidade do Rio de Janeiro como seu *locus* privilegiado. Uma época de profundas transformações no cenário internacional, com a emergência dos chamados países do terceiro mundo e a sua afirmação no jogo político característico da Guerra Fria. Também, uma época de profundas transformações no cenário nacional, com a ideologia desenvolvimentista, alimentada pelo governo Juscelino Kubitschek e, posteriormente, o chamado nacional-reformismo do governo João Goulart, que acabou por animar os movimentos sociais e a denúncia das contradições e injustiças existentes na sociedade brasileira. Nesses cenários, jovens da classe média carioca buscam no cinema a sua forma de expressão e se articulam com um cineasta paulista já reconhecido, Nelson Pereira dos Santos, e um jovem cineasta baiano, Glauber Rocha. Esse encontro, que se efetiva na cidade do Rio de Janeiro, produziu o mais importante movimento cultural da área cinematográfica brasileira, com produções que revolucionaram a estética e a narrativa cinematográficas e marcaram o seu lugar na cinematografia internacional.

Palavras-chave: Cinema Novo. Rio de Janeiro. Cultura e Política.

Abstract

"Cinema Novo", as a political and cultural movement, was the result of a time between the late fifties and the early sixties, and had the city of Rio de Janeiro as its privileged locus. A time of profound changes on the international stage, with the emergence of the so-called third world countries and their affirmation in the political game characteristic of the Cold War. Also, a time of profound transformations on the national scene, with the developmentalist ideology, fed by the Juscelino Kubitschek government and, subsequently, the so-called national-reformism of the João Goulart government, which ended up animating social movements and denouncing the existing contradictions and injustices in Brazilian society. In these scenarios, young people from the middle class of Rio de Janeiro seek cinema for their form of expression and articulate themselves with a renowned São Paulo filmmaker, Nelson Pereira dos Santos, and a young Bahian filmmaker, Glauber Rocha. This meeting, which takes place in the city of Rio de Janeiro, produced the most important cultural movement in the Brazilian cinematographic area, with productions that revolutionized cinematographic aesthetics and narrative and marked its place in international cinematography.

Keywords: Cinema Novo. Rio de Janeiro. Culture and Politics.

A segunda metade dos anos cinquenta foi marcada pelo chamado “nacional desenvolvimentismo”, a crença ideológica de que o país se desenvolveria economicamente com inclusão social dentro dos parâmetros do modernismo, assim concebido por muitos intelectuais na época. Os considerados “anos JK”, produziram um misto de otimismo e crença nas potencialidades do país, tendo o desenvolvimento industrial e a ideia de moderno como pontos-chaves. Nesse contexto original, se originou o Cinema Novo e seu espaço privilegiado foi a cidade do Rio de Janeiro, ainda capital do Brasil.

Tratou-se de um momento de grandes emergências culturais: a arquitetura moderna em franca expansão, o concretismo na poesia e nas artes plásticas, a bossa nova na música, Brasília como referência urbana de modernidade e futuro, o crescimento da produção cinematográfica principalmente no eixo Rio-São Paulo, os maiores centros urbanos brasileiros. Tudo isso era acompanhado pelo crescimento dos investimentos em educação, com a consolidação de universidades federais em vários estados brasileiros, ampliação da rede de educação básica, formação de professores em escala jamais vista anteriormente. A classe média ascendia no mercado de trabalho e no plano ideológico e onírico, perfazendo o mito dos “anos dourados”, que marcariam definitivamente o imaginário dessa classe dentro da ideia de Brasil como um país do futuro.

Essa euforia vivida nos anos JK, quando o processo de modernização se acelerou e se expandiram a sociedade de consumo e a indústria cultural, criou um ambiente apropriado à produção de novas ideias e propostas no campo artístico e intelectual. No governo Juscelino Kubitschek (1956-1960), foi criada, em 1956, a Comissão Federal de Cinema que, em 1958, se transformou no Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, tudo dentro do espírito do Plano de Metas e da ideologia nacional-desenvolvimentista tão em voga naquela época. Em 1961, no governo Jânio Quadros, o grupo de estudos transformou-se em Grupo Executivo, atendendo às demandas de representantes da classe cinematográfica, com o objetivo de ter uma postura mais intervencionista na regulação do mercado cinematográfico brasileiro. Em decorrência dessa proposta, no recém-criado Estado da Guanabara, foi instituída pelo governador Carlos Lacerda, em 1963, a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), a qual, através de um sistema de premiações conjugadas a financiamentos injetou recursos na produção cinematográfica desse Estado.¹ Nessa conjuntura extremamente favorável, surgiu e se desenvolveu o Cinema Novo, dentro de uma estrutura de sentimento que Marcelo Ridenti denominou “brasilidade revolucionária”.²

Nesse cenário é que se construiu a proposta cinemanovista, de maneira complexa e com nítida influência das correntes cinematográficas que se destacavam na Europa e nos EUA. Experiências anteriores como as produções da Vera Cruz, em São Paulo, ou dos filmes

¹ RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 23-33.

² RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, São Paulo, USP, v. 17, n. 1, p. 81-87, jun. 2005.

musicais e chanchadas cariocas da Cinédia e da Atlântida, no Rio de Janeiro, contribuíram, e muito, para criar dentro do mercado exibidor cinematográfico brasileiro um espaço apropriado ao produto nacional. Ainda que sofresse oposições dos grandes exibidores, a produção nacional foi escalando uma “reserva de mercado”, iniciada com alguns dias e já alcançando, ao final dos anos cinquenta, algumas semanas. Principalmente no que diz respeito à produção cinematográfica carioca, da Atlântida, relacionada ao grande exibidor Luís Severiano Ribeiro, ou às produções de Amácio Mazzaropi, que durante três décadas alcançaram grande sucesso principalmente no interior de São Paulo. Essas produções, com claro apelo popular, feitas com poucos recursos, representam no seu limite a ocupação de salas de exibição pelo produto nacional e acabam por consolidar esse espaço, ainda que pequeno, para o cinema brasileiro.

A partir de 1962, quando o Cinema Novo se estrutura como um movimento político e cultural, tais produções seriam alvo de críticas dos cinemanovistas, mas também serviriam como elementos de percepção dos problemas que enfrentaram no que diz respeito à conquista do mercado cinematográfico e à distribuição da produção cinematográfica nacional. Por outro lado, desde o pós-guerra, algumas cinematografias nacionais insurgiram-se contra o domínio estético e temático (e por que não dizer comercial) do produto hollywoodiano, animadas principalmente pela emergência dos movimentos de libertação que surgiam na Ásia e África, mas, também, na América Latina, dado o grau de dependência dessa região aos Estados Unidos e o seu papel de área de influência norte-americana, no contexto da Guerra Fria. A essas propostas revolucionárias em gestação, somaram-se as influências do neorealismo italiano e da *Nouvelle Vague*, contribuindo para o desenvolvimento de narrativas cinematográficas que contestavam e fugiam dos padrões hollywoodianos, consagrando, inclusive, a partir do início dos anos sessenta, o chamado “cinema de autor”, que muito viria influenciar o Cinema Novo. Outras influências também podem ser somadas aqui, conforme relata Pedro Simonard, como o cinema documental inglês e cineastas norte-americanos, hollywoodianos ou não, identificados com essa postura autoral.³ A construção do Cinema Novo como um movimento político e cultural é ainda mais complexa e Simonard chama a atenção para isso:

Qualquer análise sobre o Cinema Novo não pode deixar de considerar alguns fatores muito importantes para este movimento como as influências cinematográficas brasileiras, entre as quais destacamos Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, Nelson Pereira dos Santos, *Limite* e Humberto Mauro; sua coesão interna; o importante papel desempenhado pelos cineclubes, bares e os primeiros filmes como estruturas de criação e reforço da união do grupo e como elementos que permitiram uma formação teórico-prática dos participantes do movimento.⁴

Simonard destaca a camaradagem de grupo como essencial para a construção do movimento e seus espaços de circulação como bares, cineclubes, a cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro e outros espaços, todos importantes para a consolidação de

³ SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 49-51.

⁴ *Ibidem*, p. 18-19.

uma rede de sociabilidade entre os jovens cineastas que levou os mesmos à sua militância política e à discussão de ideias e formulação de pontos de vista em comum.

Em 1957-1958, eu, Miguel Borges, Cacá Diegues, David Neves, Mario Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias e Joaquim Pedro (todos mal saídos da casa dos vinte) nos reuníamos em bares de Copacabana e do Catete para discutir os problemas do cinema brasileiro. Havia uma revolução no teatro, o concretismo agitava a literatura e as artes plásticas, em arquitetura a cidade Brasília evidenciava que a inteligência do país não encalhara. E o cinema? Vínhamos do fracasso de Ravina, de uma súbita interrupção em Nelson Pereira dos Santos, de um polêmico Walter Hugo Khoury, do fracasso Vera Cruz & Cavalcanti e sofriamos na carne a tirania da chanchada.⁵

Nessa rede de sociabilidade, destacaram-se os meios de comunicação, nos quais alguns desses cineastas atuavam como críticos de cinema, como o *Jornal do Brasil*, através de seu *Suplemento Dominical*, o *Correio da Manhã* e o órgão oficial da União Metropolitana dos Estudantes (UME), *O Metropolitano*, publicado como encarte dominical no *Diário de Notícias*. A partir de 1965, surgiu a *Revista Civilização Brasileira*, publicando textos que possibilitaram uma maior visibilidade ao trabalho desses jovens cineastas, promovendo um debate sobre seus filmes e suas propostas estéticas e políticas, conferindo ao Cinema Novo uma caracterização de movimento político e cultural.⁶

Devemos considerar também duas instituições culturais que muito contribuíram para a formulação da política cultural do Cinema Novo: o Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE), e o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), vinculado ao Ministério da Educação e Cultura do governo federal e criado no governo Juscelino Kubitschek.⁷ Reunindo intelectuais, artistas e militantes políticos, tais instituições fizeram-se notabilizar pela publicação de teses sobre a “realidade brasileira” ou mesmo por meio de produções artísticas que procuravam colocar em prática as ideias ali defendidas, caracterizadas por uma ideologia denominada nacional-reformismo, a síntese tropical do que seria o nacional-popular.⁸

Um dos pilares sobre os quais essa cultura política – na qual subdesenvolvimento e dominação cultural eram categorias centrais – se sustentava era a busca do que seria “nacional” e “democrático”. Os debates relativos a estes atributos inseriam-se numa problemática mais ampla, a da

⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981, p. 15.

⁶ SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema... Op. cit.*, p. 19-21.

⁷ Sobre a importância do CPC para o Cinema Novo e sobre o ISEB, respectivamente, cf.: ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 113-114; 48-49.

⁸ Convém lembrar que o conceito Nacional-Popular passa a ser usado, para designar uma proposta política e estética desenvolvida nesse período por intelectuais com reconhecida militância na esquerda, somente a partir da segunda metade dos anos setenta. Utilizaremos tal conceito, conforme consta na bibliografia especializada no assunto, mas sem abrir mão das críticas que devem ser formuladas quanto ao uso um tanto quanto anacrônico ou teleológico ou mesmo dogmático que, algumas vezes, sobressai na sua utilização. Sobre o nacional-popular e sua relação com o Cinema Novo. Cf.: GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na cultura brasileira: Cinema*. São Paulo: Brasiliense; Embrafilme; Secretaria de Cultura/MEC, 1983, p. 136-160; ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 149-181.

Sobre a crítica à aplicação desse conceito aos movimentos culturais dos anos cinquenta e sessenta, cf.: NAPOLITANO, Marcos. Engenheiros das armas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 1970. In: *1964-2004, 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004, p. 316-319.

questão desenvolvimentista. A maneira mais rápida de o país superar suas contradições seria desenvolver-se economicamente de uma maneira autônoma e independente. Tal desenvolvimento teria de apoiar-se no fortalecimento das "forças progressistas", formadas pela burguesia industrial e nacionalista, o proletariado e os setores técnicos da classe média que, após serem ideologicamente esclarecidas pelos intelectuais "progressistas", se tornariam uma "vanguarda política capaz e bem organizada".⁹

Essas percepções, referentes ao subdesenvolvimento e à dominação cultural, e as propostas de caráter nacionalista e democrático incorporavam-se a uma conjuntura internacional, em que o terceiro-mundismo era emergente. O nacional-popular, que ganhou expressão nas propostas artísticas e culturais do início dos anos sessenta até a década de setenta, fazia parte desse momento, de mobilização política pela libertação colonial, que abrangia as elites intelectuais não só das colônias, onde tal luta se colocava diretamente, mas também dos países considerados dependentes economicamente, os quais, através de políticas desenvolvimentistas ou de reformas de caráter democrático e nacionalista, procuravam romper com a dicotomia característica da Guerra Fria, modernizar-se e alcançar a esperada autonomia no cenário internacional. Essa perspectiva era própria não só dos cinemanovistas, mas de vários outros grupos intelectuais e artísticos que se mobilizavam naquele momento na sociedade brasileira.¹⁰ Esses elementos estiveram presentes na construção do imaginário cinemanovista.

Muito embora a cidade do Rio de Janeiro não apareça como objeto das abordagens cinemanovistas, visto que essas tratam muito mais dos aspectos políticos, sociais e culturais da sociedade brasileira como um todo, ela está presente nas suas produções, como cenário privilegiado, e nas elaborações das suas estratégias e princípios. A imagem de uma capital, que vem dos tempos da colônia, supera a transferência para Brasília, daí o termo *Belacap*, referindo-se ao Rio de Janeiro, e *Novacap*, referindo-se à Brasília. O presente e o futuro da sociedade brasileira encontravam nessa dualidade seu ícone de referência e transformação. A convivência do asfalto com a favela, da praia com os subúrbios, ainda que em termos bem iniciais, possibilitava a ideia de uma produção cultural híbrida, que amalgamasse a classe média intelectualizada e militante com o favelado sambista, arquétipos próprios da proposta do CPC da UNE e que encontrava no Rio de Janeiro seu laboratório mais precioso.¹¹

Do ponto de vista da proposta política e cultural, os cinemanovistas construíram sua rede de sociabilidade a partir de posturas adotadas em relação à produção de seus filmes e à concepção do papel dos intelectuais e dos artistas na sociedade brasileira num momento de intensa efervescência e transformação social e econômica. Essa proposta foi complexa e retratou bem a diversidade de opiniões existentes dentro do movimento; entretanto, os pontos em comum entre os cinemanovistas foram mais fortes, naquele momento, do que suas divergências e acabou prevalecendo a ideia de um movimento com uma postura política e

⁹ SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema... Op. cit.*, p. 24.

¹⁰ RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 35.

¹¹ SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. FPA, 2007, p. 57-85.

cultural definida e inserido completamente no espaço maior dos movimentos artísticos e intelectuais da época. Mesmo havendo conflitos, como aquele que envolveu os cinemanovistas e os coordenadores do CPC da UNE, tendo o periódico *O Metropolitano* como trincheira dos primeiros, seus pontos de convergência foram mais fortes.¹² Pedro Simonard, destaca, inclusive, a importância do CPC para a constituição de uma estrutura de sociabilidade do Cinema Novo, na medida em que possibilitou a vários de seus participantes as condições necessárias para as suas primeiras produções e o seu primeiro mercado consumidor: estudantes e militância política de esquerda.¹³ Podemos considerar, portanto, que, não obstante os debates e às vezes conflitos decorrentes destes, opondo cinemanovistas e outros intelectuais participantes dos movimentos políticos e culturais da época, quase todos centrados em aspectos estéticos, tais não podem ser considerados como pontos de ruptura, pois fizeram parte da própria estruturação do movimento, da busca de sua identidade particular, forjada nas propostas políticas gerais e não na homogeneização estética.

Em 1960, começa-se a falar com certa insistência em Cinema novo. Os artigos de Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e na revista *Senhor*, Alex Vianny em *Leitura e Senhor*, Jean-Claude Bernardet, Paulo Emílio Salles Gomes e Gustavo Dahl no Estado de São Paulo, Carlos Diegues, David E. Neves, Sérgio Augusto, Miguel Borges nas páginas do *Metropolitano*, órgão dos universitários cariocas; em sua fase de ouro (onde trabalhavam também, em outros setores, ou escrevendo esporadicamente sobre cinema, Arnaldo Jabor, Carlos Estevam, eu, Fernando Duarte, Mário Rocha, Cosme Alves Neto). Era uma nova geração de críticos empenhada em reformular a política de análise de filmes, encarando a crítica não como um fim em si, mas como um aprendizado que os levasse à realização. A estes se juntaram uma leva de elementos vindos de cineclubes dispostos a fazer cinema a qualquer preço (na Guanabara, o cineclubista mais importante foi o Grupo de Estudos Cinematográficos – GEC, da UME, por onde passou quase toda esta geração do cinema novo). Insatisfeitos com as divagações teóricas da crítica (embora uma minoria que continuou lendo *Cahiers du Cinéma* e exercendo a crítica, passando para o lado daqueles críticos veteranos que lutam contra o cinema novo), descontentes com a mentalidade cineclubista do mito-cinema, daqueles que teimam em considerar o cinema um templo de iniciados, muitos desses moços partiram para a ação. E ação significava fazer cinema.¹⁴

Cacá Diegues refere-se à sua geração como uma geração que frequentava cinemas, mostras de filmes considerados clássicos e cineclubes, quando não organizavam esses, em associações, sindicatos ou centros acadêmicos estudantis. Muito embora a cidade do Rio de Janeiro estivesse marcada pela mudança do status de capital para Brasília, no planalto central, os cariocas viviam um momento de grande efervescência cultural, com a criação de muitos espaços e grupos destinados às artes e à produção cultural no geral. Um circuito de bares entre o Centro e a Zona Sul, notadamente Botafogo, incrementava os pontos de encontros da

¹² SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema... Op. cit.*, p. 27-28. Sobre a divergência que opôs cinemanovistas e coordenadores do CPC da UNE, cf.: GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET Jean-Claude. *Op. cit.* p. 146-151; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 37-52. Sobre o Manifesto do CPC, escrito por Carlos Estevam, sua recepção e crítica no âmbito do próprio Centro Popular de Cultura, cf.: SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. FPA, 2007, p. 31-43.

¹³ SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema... Op. cit.*, p. 84; 96.

¹⁴ COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 202-203.

juventude estudantil e fortaleciam seus contatos, sua rede de sociabilidade. Assim, o *Caderno Dominical do Jornal do Brasil* e o jornal *O Metropolitano*, da União Metropolitana de Estudantes Secundaristas do Rio de Janeiro (UMES), tornavam-se referências claras para esse público estudantil que militava politicamente e produzia arte. Os cinemanovistas faziam parte desse público e com ele construíram toda uma rede de contatos, atividades e reflexões.

A efervescência cultural nos meios estudantis era muito grande, no teatro, na música, na literatura. Mas o cinema era a grande novidade, acho que foi a primeira vez na história do país que gente tão jovem se metia a fazer filmes, de uma maneira inteiramente nova, sem tentar copiar a Europa ou Hollywood. A Cinemateca do MAM (Museu de Arte Moderna), dirigida pelo crítico do jornal *Correio da Manhã*, Antonio Moniz Viana, fazia sessões todas as segundas feiras, às 18hs, na sede da ABI, na rua Araújo Porto Alegre, centro do Rio de Janeiro. Era ali que nos juntávamos, o pessoal da PUC e de outras faculdades, como Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni, Joaquim Pedro de Andrade, assistindo a essas sessões semanais, depois das quais ficávamos no Bar Vermelhinho, do outro lado da rua, discutindo os filmes que tínhamos visto. Fui numa dessas sessões da Cinemateca, em 1958, que conheci Glauber Rocha, que eu já sabia quem era por causa dos artigos e manifestos que ele andava espalhando pela imprensa da Bahia e do Rio. Estávamos todos na faixa dos 18, 19, 20 anos, e tínhamos a certeza de que iríamos mudar o cinema e também o mundo.¹⁵

A cidade do Rio de Janeiro destacava-se como o espaço de criação do movimento e, ao mesmo tempo, por ter sido a capital do país durante quase duzentos anos, reunia ainda uma série de órgãos públicos federais, entre museus, universidades e instituições diversas, que se encarregavam do apoio e fomento à produção cultural. Ao mesmo tempo, existia na capital e nas cidades vizinhas, como Niterói, um vigoroso movimento cineclubista, articulado com espaços como a Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) e a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), além das universidades como a PUC Rio de Janeiro, a Universidade Federal Fluminense (UFF) e a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), particularmente no Campus da Faculdade Nacional de Filosofia (FNF). Destacava-se também a Maison de France que, juntamente com a Cinemateca Francesa e a Cinemateca do MAM, promoviam festivais com mostras de filmes de países europeus. Nesses espaços, os jovens cinéfilos e cineclubistas tinham acesso às recentes produções realizadas fora do circuito hollywoodiano e das grandes produtoras europeias e, por outro lado, conheciam essas novas e alternativas linhas de produção do cinema mundial, debatendo estética e narrativa cinematográficas, passando a reunir condições para visualizar a construção de uma proposta de fazer cinema que fosse, ao mesmo tempo, original, revolucionária e, porque não, autenticamente brasileira.

Dentre esses jovens cinéfilos e cineclubistas, destaca-se Joaquim Pedro de Andrade, jovem de formação modernista, filho de Rodrigo Mello e Franco de Andrade, criador do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), que começou a cursar Física na Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, hoje UFRJ. Nessa faculdade, teve contato com o pioneiro do movimento cineclubista no Brasil, Plínio Sussekind Rocha, professor da referida faculdade e fundador do primeiro cineclubes brasileiro: o Chaplin Club, criado em 1928, na cidade de Petrópolis. O Chaplin Club teve uma publicação de cinema, *O Fan*, editada

¹⁵ DIEGUES, Cacá. *O Que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues*. Depoimento a Maria Sílvia Camargo. Rio de Janeiro: Record, 2004.

durante dois anos e meio, e participou do filme *Limite*, dirigido por Mário Peixoto, considerado uma das obras primas da cinematografia mundial. A atuação desse cineclube foi sempre em defesa de um “cinema de arte”, tendo, inclusive, combatido a sonorização dos filmes, defendendo arduamente o cinema mudo, pois a produção cinematográfica deveria ser essencialmente imagética.

Na FNFi, estimulados por Plínio Sussekind da Rocha, surgiram cineclubes com esse mesmo objetivo: estudar e debater a linguagem cinematográfica; os dois primeiros surgiram nos anos 1946 e 1948, respectivamente; e o terceiro, denominado Centro de Estudos Cinematográficos (CEC), surgiu em 1954, criado por dois estudantes discípulos de Plínio Sussekind da Rocha, Saulo Pereira de Mello e Mário Haroldo Martins, aos quais veio se juntar, logo após as primeiras sessões, o jovem estudante Joaquim Pedro de Andrade. Com o sucesso de suas atividades, outros cinéfilos vieram a se juntar ao referido cineclube, formando ali um núcleo do que seria o futuro Cinema Novo: Leon Hirszman, Paulo Cesar Saraceni, Mário Carneiro, Miguel Borges, Marcos Farias, dentre outros. O sucesso do CEC foi tão grande que incentivou o aparecimento de outros cineclubes nos diversos *campi* da Universidade do Brasil, como na Faculdade Nacional de Direito (FND) e na Escola Nacional de Belas Artes (ENBA); esse conjunto de cineclubes somado aos já existentes, acabou por levar à fundação da Federação dos Cineclubes do Rio de Janeiro, em assembleia que teve lugar na Cinemateca do MAM, em 1958.¹⁶

Destacando-se como centro cultural e de grande efervescência no campo da discussão a respeito da linguagem cinematográfica, o Rio de Janeiro transformou-se no palco privilegiado de atração de cineastas de outros estados, casos mais célebres sendo os de Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Nelson Pereira dos Santos veio para o Rio de Janeiro em 1954. Paulista, na época militando no Partido Comunista, iniciou sua carreira como assistente de direção, trabalhando, inclusive, em algumas produções da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, e ao lado de Roberto Santos, diretor de *O Grande Momento*, uma produção nitidamente influenciada pelo Neorealismo italiano. Já estabelecido no Rio de Janeiro vai produzir dois filmes cujos títulos são referências claras à cidade e à sua cultura: *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957). Ambas as produções causaram forte impacto e produziram um debate que extrapolou a sua condição de filme: as histórias que se entremeavam construindo a trama em *Rio, 40 Graus*; e a cultura popular, elevada à condição de protagonista, em *Rio, Zona Norte*. Por conta dessas produções e por encontrar no Rio de Janeiro condições mais apropriadas para o seu trabalho, Nelson Pereira dos Santos vai se radicar na cidade, ainda que residisse durante um bom tempo em Niterói, então capital do Estado do Rio de Janeiro.

Glauber Rocha vem ao Rio de Janeiro no início dos anos sessenta para a montagem final do seu curta metragem *O Pátio*. De forma imediata faz contatos com os jovens cinéfilos e cineastas que frequentavam os laboratórios da Líder Cine Laboratórios, única empresa de

¹⁶ ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros Tempos*. São Paulo: Alameda, 2013, p. 22-31.

revelação e copiagem de filmes no Rio de Janeiro e que se situava no bairro de Botafogo. Dali, para frequentar as sessões de filmes considerados clássicos do cinema na Cinemateca do MAM ou no cineclube da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), não demorou muito. Nelson Pereira dos Santos destacou a presença de Glauber Rocha nesse meio: “Há quem diga, jocosamente, que o Cinema Novo é o Glauber Rocha no Rio de Janeiro. Quando o Glauber aparece no Rio, fala-se, discute-se, combate-se, funda-se, liquida-se o Cinema Novo”.¹⁷

A presença de Glauber Rocha entre os cinéfilos e cineclubistas do Rio de Janeiro estimulava o debate e a produção. Paulo Cesar Saraceni em suas memórias revela o impacto que o curta metragem *O Pátio* causou entre aqueles que discutiam cinema. Saraceni uniu-se a Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade para pensar em um movimento cultural e político que teria o cinema como sua expressão. Todos esses jovens estavam iniciando suas carreiras de cineastas, produzindo curtas metragens, experimentais e a presença de Glauber Rocha os estimulou e provocou um debate ainda maior sobre o tipo de produção cinematográfica que desejavam. Em tempos de nacionalismo reformista, já no governo de João Goulart, com um grande crescimento dos movimentos sociais e das produções culturais articuladas com esses, esses jovens cineastas passavam e ver o cinema não só como uma forma de expressão artística, mas profundamente política e nacional.¹⁸

Os anos de 1962 e 1963 podem ser considerados os momentos iniciais do Cinema Novo. Em 1962, as produções de *Barravento*, de Glauber Rocha; *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias; *Porto das Caixas*, de Paulo Cesar Saraceni e *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, confirmaram a nova tendência da produção cinematográfica nacional, fato que foi corroborado com a conquista da Palma de Ouro do Festival de Cannes, pelo filme *O Pagador de Promessas*, dirigido por Anselmo Duarte. Em *O Assalto ao trem pagador* e *Os Cafajestes*, a cidade do Rio de Janeiro volta a ser o cenário da narrativa, enfocando o primeiro o subúrbio e a favela, e o segundo, a Zona Sul e as praias da cidade. De todo modo, essas produções tão diversificadas do ponto de vista estético, marcam o momento chave de aparecimento de um novo cinema, ou, pelo menos, de uma nova forma de se fazer cinema. A premiação de *O Pagador de Promessas* em Cannes fortaleceu ainda mais a ideia de que um novo cinema surgia no Brasil, mais voltado à realidade social e à cultura popular, muito embora esse filme tivesse sido produzido dentro dos cânones da decupagem clássica, mas tendo como roteiro a adaptação de uma peça de teatro de Dias Gomes, conhecido militante de esquerda, que tratava justamente do Tribunal do Santo Ofício durante o período colonial e das formas de resistência popular a essa forma arbitrária de poder.

Os primórdios do Cinema Novo foram profundamente marcados por essas posturas e experiências. Com o lançamento de *Arraial do Cabo*, de Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro, com produção de Joaquim Pedro de Andrade, em 1960, a proposta cinemanovista começou a

¹⁷ SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987, p. 184.

¹⁸ SARACENI, Paulo Cesar. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993, p. 44.

se afirmar como expressão cinematográfica alternativa no quadro das produções brasileiras de então, principalmente após a realização de alguns cortes que serviram para agilizar o discurso cinematográfico privilegiando as cenas espontâneas feitas entre os pescadores da região, em detrimento daquelas que continham um caráter extremamente didático e academicista.¹⁹ Essa experiência serviria para dar às elucubrações teóricas daqueles jovens aspirantes a cineastas, que se reuniam em bares da Zona Sul, uma perspectiva concreta de proposta cinematográfica. No mesmo ano em que *Arraial do Cabo* era premiado em festivais estrangeiros, Glauber Rocha lançava seu primeiro livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, em que traçava um panorama histórico do cinema produzido no Brasil, adotando como referências Humberto Mauro, o filme *Limite*, de Mário Peixoto, os cineastas Alberto Cavalcanti e Lima Barreto, ligados à experiência da *Vera Cruz*, e aqueles considerados independentes, como Alex Viany, Trigueirinho Neto, Roberto Pires e Roberto Santos. Nesse traçado original, Glauber definiu como raízes do Cinema Novo justamente aquelas experiências anteriores que conjugavam temática nacionalista e estética de vanguarda: a busca por uma linguagem cinematográfica que expressasse, da mesma forma, a nossa brasilidade e as nossas contradições. Ao deitar as raízes do Cinema Novo em Humberto Mauro ou mesmo em Alberto Cavalcanti, Glauber Rocha traçou uma linha histórica que aponta no sentido do progresso, da modernidade, do desenvolvimento dessa linguagem nacional, alcançando com o Cinema Novo sua mais perfeita expressão.²⁰

Na realidade, os representantes do Cinema Novo, Glauber Rocha à frente, aprofundaram a opção de pensar politicamente a produção cinematográfica no Brasil, o que já vinha tomando forma desde o início dos anos cinquenta, conforme já relatamos anteriormente. A origem do movimento foi marcada pelas manifestações políticas e culturais do final dos anos cinquenta e início dos anos sessenta, coincidindo com o período de intensa radicalização dos posicionamentos nacionalistas e desenvolvimentistas, que apregoavam a ruptura da dependência nacional e a realização das reformas de base.²¹

Ao se aprofundar o debate sobre a produção cinematográfica, sobre as suas condições e sua relação com o público, o Cinema Novo trouxe à discussão um aspecto qualitativo: a estruturação do mercado de forma que se pudesse fazer frente ao produto estrangeiro, não mais como uma mera estratégia comercial, mas, principalmente, através do desenvolvimento de uma linguagem fílmica capaz de se sobrepôr à importada, revelando os nossos problemas políticos e sociais, a nossa realidade cultural, a nossa desejada identidade nacional. A estética

¹⁹ RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987, p. 317-318.

²⁰ Sobre os primórdios do Cinema Novo e outras produções cinematográficas da época identificadas com a criação de um cinema brasileiro moderno, cf.: VIANY, Alex; AVELAR, José Carlos (org.). *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 17-46. Ver, principalmente, os capítulos "Brasileiros no bom caminho", "Cinema Novo, ano 1" e "Cinema Novo: alguns apontamentos", de Alex Viana.

²¹ Sobre a proposta do nacional-reformismo, o pensamento do ISEB e o período João Goulart (1961-1964), cf.: FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. O Tempo das ilusões. In: CHAUÍ, Marilena; FRANCO, Maria Sylvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, 1978, p. 151-209; FIGUEIREDO, Argelina Cheibub. *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. São Paulo: Paz e Terra, 1993; TOLEDO, Caio Navarro de. *O Governo João Goulart e o Golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense, 1985; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *PTB: Do Getulismo ao reformismo*. São Paulo: Marco Zero, 1989; FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *João Goulart: entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2006; FERREIRA, Jorge. *João Goulart: uma biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

fílmica desenvolvida, portanto, tornou-se instrumento necessário à ocupação de espaços e à formação de consciências. Nesse aspecto, superaram os ideólogos cepecianos, ao proporem uma profunda transformação não só no campo das temáticas abordadas (com a inclusão de elementos ditos populares: cultura popular, movimentos sociais, miséria, violência racial etc.), mas, e principalmente, revestindo tudo com uma estética antagônica à narrativa hollywoodiana, também conhecida como decupagem clássica.²² Seguindo a tese de Paulo Emílio Salles Gomes, anteriormente referida, os cinemanovistas procurariam desenvolver uma proposta estética baseada nos planos longos, cortes brutos, superposição de imagens, fotografia árida, luminosidade agressiva, tudo de forma a quebrar a educação fílmica que tanto viciara o público brasileiro, acostumado ao consumo dos padrões estrangeiros e alienado quanto à sua própria realidade. Agindo dessa maneira, estariam rejeitando a incômoda posição intelectual de colonizados.

A agitação para impulsionar um movimento de cinema contribuiu para criar o espírito de corpo que caracterizaria o Cinema Novo, nome atribuído ao crítico Ely Azeredo numa das conversas de bar com o grupo. O movimento que surgiu sem uma orientação precisa sobre influências ou um manifesto que expressasse suas iniciativas, tinha em vista principalmente um núcleo comum de interesses: a partir do cinema, desnudar a realidade mais dramática e profunda do Brasil; uma realidade que costumava ser embelezada e maquiada para entretenimento das elites. A estratégia do Cinema Novo era criar filmes baratos, explosivos, bárbaros, radicais, antinaturalistas e polêmicos.²³

No mesmo ano de 1962, o documentário *Arraial do Cabo*, dirigido por Paulo Cesar Saraceni e Mário Carneiro e produzido por Joaquim Pedro de Andrade, já fazia sucesso no exterior; Joaquim Pedro de Andrade, em Paris, montava o seu curta-metragem *Couro de Gato*, e o CPC da UNE produzia um longa-metragem a partir de cinco realizações diferentes, inclusive o próprio *Couro de Gato*, produção que seria denominada de *Cinco Vezes Favela*, reunindo jovens diretores que, desde meados dos anos cinquenta, vinham debatendo, estudando, produzindo e refletindo sobre as condições de produção cinematográfica no Brasil.

Pedro Simonard: Como surgiu a ideia e a oportunidade de fazer o *Escola de Samba, Alegria de Viver*? Por que este tema?

Cacá Diegues: Esse tema eu já queria fazer há muito tempo. Eu tinha feito uns três filmes em 16 mm antes, por minha própria conta. O próximo que eu queria fazer era sobre escola de samba, era com esse tema, mas aí surgiu no CPC a ideia de se fazer o *Cinco Vezes Favela*. Quando a gente decidiu fazer esse filme, em forma de cooperativa com cinco episódios, somente um tinha sido feito que era o do Joaquim, o *Couro de Gato*, que já estava pronto quando a gente resolveu fazer o *Cinco Vezes Favela*. Aí eu propus que o meu episódio fosse sobre escola de samba, que era um tema que estava pretendendo fazer.²⁴

Cinco vezes Favela adquiriu importância mais em função de ter revelado futuros cineastas ligados ao Cinema Novo, do que propriamente pelas suas qualidades estéticas ou

²² XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 19-30.

²³ SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiaí, SP: Paco, 2016, p. 46-48.

²⁴ Entrevista com Carlos (Cacá) Diegues. Realizada por Pedro Simonard, em 30 de novembro de 1993. Arquivo Pedro Simonard.

narrativas. Cacá Diegues (com o episódio *Escola de Samba Alegria de Viver*) e Leon Hirszman (com o episódio *Pedreira de São Diogo*) adequaram-se bem à proposta geral. Uma produção de cinco episódios que retratasse a vida dos favelados e a sua luta cotidiana. Nesses episódios citados, juntamente com os outros dois de Miguel Borges (*Zé da Cachorra*) e Marcos Farias (*O Favelado*), a contradição é binária: de um lado, os explorados, os favelados em geral; de outro lado, os exploradores, seus patrões, proprietários dos terrenos onde vivem e construíram seus barracos, empresários gananciosos. O lado popular é gentil, alegre, festivo e sabe se organizar para defender os seus interesses; o lado dos exploradores é ganancioso, frívolo, preconceituoso, violento. Essa dicotomia se apresenta de maneiras variadas nos quatro filmes. O destaque dessa produção coletiva, pois, é o filme de Joaquim Pedro de Andrade, *Couro de Gato*.

Couro de Gato foi filmado nas ruas da cidade do Rio de Janeiro e acaba se tornando, ao lado de *Rio, 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos, um documento de memória da cidade partida. Em ambos, o contraste, a contraposição e o conflito entre o asfalto e a favela. No filme de Nelson Pereira dos Santos, com uma relativa tonalidade neorrealista; no filme de Joaquim Pedro de Andrade, uma certa influência da montagem dialética de Sergei Eisenstein. O filme se inicia e termina na favela, a narrativa apresenta a produção de pandeiros e tamborins a partir do couro de gatos e a atividade de meninos favelados em captura-los. Sendo assim, percorre as ruas do Rio de Janeiro, do Centro da cidade à Zona Sul e às favelas que a circundam. Os conflitos se dão em termos de contradições: os gatos de rua, os gatos de madames, os gatos de favelados; os meninos que precisam capturá-los e, ao mesmo tempo, o apreço desses meninos por esses felinos; os moradores da favela e os moradores do asfalto. Joaquim Pedro investe na montagem e na narrativa de maneira rápida, furtiva, veloz como um gato que foge de seus captores. *Couro de Gato*, isoladamente, recebeu várias premiações em festivais e mostras no exterior. Na realidade, foi a produção desse filme que ensejou o projeto de *Cinco vezes Favela* e não o contrário.

As condições de produção e de distribuição dos filmes no mercado brasileiro, associadas às próprias dificuldades do CPC em manter um núcleo de cinema ativo, sem condições financeiras para tal, fez que *Cinco Vezes Favela* se tornasse uma produção única, que, entretanto, suscitou debates tanto entre seus realizadores, quanto entre vários produtores culturais, de outras áreas inclusive, militantes ou críticos do CPC, deixando claros os limites e as dificuldades de se produzir cinema, conquistar público e ocupar o mercado cinematográfico no Brasil.²⁵ Contribuiu, também, para a formação de identidade de grupo, o curso realizado em 1963 pelo cineasta sueco Arne Sücksdorff, na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Viabilizado por David Neves e Joaquim Pedro de Andrade, através de seus contatos com o Ministério das Relações Exteriores, tal curso possibilitou aos jovens cineastas radicados no Rio de Janeiro o contato com novas técnicas de produção bem como com as ideias do chamado "cinema direto", desenvolvido por documentaristas na Europa e nos EUA naquele

²⁵ Entrevista com Carlos (Cacá) Diegues. Realizada por Pedro Simonard, em 30 de novembro de 1993. Arquivo Pedro Simonard.

momento. Com apoio da Unesco, o cineasta trouxe para o Brasil um equipamento moderno composto por uma câmara leve, Nagra, um gravador de alta qualidade para a captação de som direto e uma moviola de grande porte, para montagem de filmes. Esse equipamento foi intensamente utilizado pelos jovens cineastas, mesmo após o curso, possibilitando a definição de cinema, tão difundida por Glauber Rocha, de “uma ideia na cabeça e uma câmara na mão”.²⁶

Em seguida, sucederam-se coisas em nosso apenas nascente universo cinematográfico. A Rockefeller Foundation, sob cujos auspícios Joaquim Pedro estudou na Inglaterra e nos USA, com uma doação maciça à Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, permite a criação ali de um Setor de Filmes Documentários pela compra de uma câmara *Arriflex* 35 mm equipada e de um gravador *Nagra* (não acoplados). A Unesco e a Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores organizam, no Rio de Janeiro, um Seminário de Cinema, a ser ministrado pelo cineasta sueco Arne Sücksdorff. O referido cineasta chega ao Brasil trazendo em sua bagagem farto equipamento pessoal, dois *Nagras*, inclusive. Um grupo de jovens de todo o Brasil tem a chance gratuita de se iniciar no segredo das novas (embora ainda pesadas...) técnicas cinematográficas.²⁷

O curso oferecido por Arne Sücksdorff, realizado na Cinemateca do MAM, foi, na realidade, uma necessidade de Joaquim Pedro de Andrade, envolvido na produção de seu *Garrincha, Alegria do Povo* (1963), filme que se inspirava nitidamente nos padrões de produção do chamado “cinema verdade” ou “cinema direto”, ainda que não abrisse mão da montagem, atributo especial de Joaquim Pedro de Andrade. Nesse curso, várias produções foram viabilizadas, tratando de temáticas pertinentes à realidade social e cultural da época. Assim, foram produzidos *Integração Racial*, de Paulo Cesar Saraceni; *Maioria Absoluta*, de Leon Hirszman; *O Circo* de Arnaldo Jabor; e *Memória do Cangaço*, de Paulo Gil Soares. Em *O Circo*, Arnaldo Jabor desenvolve uma técnica de narração que aplicará depois na produção de seu primeiro longa-metragem, *Opinião Pública* (1966), tendo como objeto a classe média carioca.

Além do Setor de Filmes Documentários da Diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, localizados no Rio de Janeiro, há também o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), ligado ao Ministério da Educação e Cultura e dirigido na época pelo cineasta Humberto Mauro. Agraciados com doações feitas pela Fundação Rockefeller, tais instituições federais puderam realizar uma série de produções através de convênios, que geralmente passavam pela Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores, dirigida pelo diplomata Arnaldo Carrilho, o qual seria de grande importância para o Cinema Novo, tanto pelos seus contatos no exterior, quanto pela sua ativa participação na difusão da cultura brasileira em outros países.²⁸

²⁶ Sobre o curso realizado pelo cineasta sueco Arne Sücksdorff, cf.: NEVES, David. A descoberta da espontaneidade (breve histórico do Cinema-Direto no Brasil). In: COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 256-258.

²⁷ NEVES, David. Curta Metragem: A descoberta da espontaneidade (breve história do cinema-direto no Brasil). In: COSTA, Flávio Moreira da (coord.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 258.

²⁸ *Ibidem*, p. 266-268.

Esse momento, situado entre os anos de 1962 e 1965, representou a primeira fase do Cinema Novo, a de sua expressão mais agressiva e radicalizada. Expoentes intelectuais dessa fase foram citados na tese de Paulo Emílio Salles Gomes e na obra de Glauber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileira*, ambas já citadas, fechando-se o ciclo com o manifesto *Uma Estética da Fome*, igualmente lançado por Glauber Rocha, em 1965.²⁹ Nesse período, Paulo Cesar Saraceni produziu *Porto das Caixas*; Joaquim Pedro de Andrade, *Garrincha, a Alegria do Povo*; e Cacá Diegues, *Ganga Zumba*; longas metragens que consolidaram a imagem de movimento político cultural ao grupo que se estruturava, mas, segundo Fernão Ramos, o que sintetizou o Cinema Novo e tornou-se um marco na trajetória do grupo e na história do cinema brasileiro foram os lançamentos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos e *Os Fuzis*, de Ruy Guerra. Nesse momento, o Cinema Novo já se afirmava como um movimento cultural com identidade própria, deixando transparecer em seus filmes as angústias de jovens da classe média urbana, à qual pertenciam, sem, no entanto, revelarem-se no universo ficcional produzido.³⁰ Jean-Claude Bernardet também expressou essa ideia na sua obra *Brasil em Tempo de Cinema*, quando, ao analisar os filmes do período referido, o autor concluiu pela identidade de classe dos autores cinemanovistas, o que dificultou sua comunicação com um setor que pudesse ser considerado popular, restringindo-se à classe média, da qual se originaram seus principais cineastas, com suas preocupações políticas e sociais e sua visão de mundo. As personagens que os interpretavam eram elementos metafóricos, presentes na trama como portadores da consciência e que mantinham certa distância dos elementos populares, aos quais enxergavam como fruto do arcaísmo, do atraso, da ignorância a serem superados. Jean-Claude Bernardet conclui:

Por seu conteúdo, por suas personagens, por seu estilo, por ter escolhido o passado, por sua identificação com a cultura oficial, o cinema feito nos últimos anos no Brasil é um cinema tipicamente de classe, que visou a equacionar a problemática da classe média e a encontrar para ela uma saída e, ao fazer isso, já começou a criar-lhe uma tradição cultural no campo cinematográfico. Essa parece ser a mais válida tradição cultural e crítica que a classe média possa atualmente elaborar. Isso foi feito com a cobertura de ideologia oficial promovida pelos governos que se sucederam de 1956 a 1964. Essa foi a preocupação exclusiva do nosso cinema. Pensar que foi popular é uma ilusão.³¹

Ainda que envolva o fenômeno cinemanovista dentro de uma análise feita de forma esquemática e profundamente datada, Jean-Claude Bernardet permite-nos desvendar alguns dos elementos constituintes do Cinema Novo. Na realidade, a preocupação com a feitura de um cinema que abrangesse temas populares não se relacionava diretamente com a absorção dos filmes desse movimento justamente por aqueles a quem os cineastas pretendiam conscientizar. Essa característica fora objeto de grande debate entre cinemanovistas e cepecistas, conforme já referido anteriormente. De qualquer maneira, o distanciamento crítico faz-se presente na primeira leva de produções do Cinema Novo e, por si só, representa um

²⁹ ROCHA, Glauber. *Uma Estética da Fome. Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, n. 1, p. 15-17, jan.-mar. 1979.

³⁰ RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema... Op. cit.*, p. 347.

³¹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 156-157.

olhar externo, pois aquele que vê e critica situa-se fora da situação vivida (e por isso é o único consciente, capaz de solucioná-la). O personagem emblemático é Antônio das Mortes, de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, o qual retornará em obras posteriores do cineasta e em provocações aos seus críticos, como na controversa entrevista prestada à revista *Visão*, já referida. Ao analisarmos essa característica subliminar do Cinema Novo, reuniremos elementos para entender a fase seguinte do movimento, quando ele se volta para uma espécie de autocrítica.

1964. O golpe militar atinge o cinema no momento de sua plena ascensão, de sua explosão criativa, de filmes como *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964) – é o apogeu do Cinema Novo em sua proposta original. Filmes em diferentes estilos demonstram a feliz solução encontrada pelo “cinema de autor” para afirmar sua participação na luta política e ideológica em curso na sociedade. Dentro do esquema populista apoiado pelas esquerdas, a luta pelas reformas de base define o confronto com os conservadores e, não por acaso, nessas obras-primas citadas, é o campo o cenário, é a fome o tema, é o Nordeste do polígono das secas o espaço simbólico que permite discutir a realidade social do país, o regime de propriedade da terra, a revolução.³²

Esteticamente, o Cinema Novo foi plural. Muito embora apresentasse algumas características comuns em suas primeiras produções, notadamente na tríade produzida entre 1963 e 1964, composta por *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Vidas Secas* e *Os Fuzis*, a diversidade estética será acentuada a partir do golpe militar, sem que, no entanto, seus participantes deixem de compartilhar a mesma estrutura de sentimento ou mesmo de adotar posturas políticas e culturais próximas, situação que irá perdurar até o final dos anos setenta. Assim, podemos afirmar que a pretensa unidade exibida pelos cinemanovistas teve como elemento essencial sua postura política e cultural, e não os aspectos estéticos, plurais e diversificados desde o início do movimento.

Aumentou consideravelmente a quantidade de componentes da nova fórmula para o cinema nacional: rejeição do estúdio e seu aparato técnico, dos grandes elencos, do formalismo, da falsa poesia e de quaisquer enfeites; valorização de exteriores, da fotografia direta, do realismo, da linguagem seca e despojada; aproximação da realidade e do povo. [...] Donde também é preciso assumir posições atuais, realistas, modernas, revolucionárias. A postura ideológica assumida pelo autor é de fundamental importância.³³

As circunstâncias que envolviam a produção cinematográfica eram mais favoráveis na cidade do Rio de Janeiro, transformada em Estado da Guanabara com a transferência da capital para Brasília, em 1960. Em 1963, o governador da Guanabara, Carlos Lacerda, criou uma Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (CAIC), a qual, dentre as suas variadas atribuições, instituiu um sistema de adiantamento de receita para produções cinematográficas premiadas, escolhidas por um grupo de jurados selecionados. Os produtores concorriam com seus roteiros, planos de produção, croquis e fragmentos já produzidos; ao serem selecionados, recebiam uma verba a título de adiantamento de receita e, com essa verba, podiam concluir os

³² XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 51.

³³ GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o... Op. cit.*, p. 200-201.

seus filmes. Os cinemanovistas aproveitaram-se muito desse sistema de premiação e acabaram por transformar o Rio de Janeiro no principal centro produtor de filmes do país. Esse sistema, que vigorou até 1968, foi altamente benéfico ao Cinema Novo e mesmo filmes produzidos antes dele começar a vigorar, como *Garrincha*, *Alegria do Povo* e *Vidas Secas*, aproveitaram-se de suas receitas por conta de um critério de premiação *ad posteriori*. Esse sistema, no entanto, não era isento de críticos. Ruy Guerra, diretor de *Os Cafajestes*, contestou a falta de critérios para as premiações e a alocação de verbas de forma diferenciada para as produções concorrentes, o que levou ao seu afastamento do grupo cinemanovista original. Por outro lado, o mesmo sistema não impedia que determinadas produções sofressem censura, como foram os casos de *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra, retirado das salas de exibição por pressões de setores conservadores da sociedade carioca; e *O Desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, que ficou meses sem ser liberado e não pôde participar do Festival Internacional do Rio de Janeiro, organizado em 1965, por conta das comemorações do quarto centenário da cidade.³⁴

Em 1965, por conta do crescimento da produção e das dificuldades enfrentadas na alocação dos mesmos no mercado exibidor, onze diretores de cinema e produtores associados a Luís Carlos Barreto, fotógrafo do filme *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, criaram a produtora e distribuidora Difilm. Seu objetivo principal seria viabilizar a distribuição de suas produções, negociando diretamente com o mercado exibidor, de forma a fazer uso da ínfima reserva de mercado destinada à produção cinematográfica nacional.³⁵ Os filmes do Cinema Novo enfrentavam uma série de obstáculos devido à sua linguagem radical e por abordar temas sensíveis à maioria das plateias que frequentavam as salas de exibição. A crítica mesmo considerava as produções cinemanovistas um tanto quanto herméticas e inacessíveis à maior parte do público; por outro lado, a censura, invariavelmente, agia sobre as suas produções, cortando cenas consideradas imorais ou atentatórias ao regime instituído a partir de abril de 1964. No Rio de Janeiro, as poucas salas que exibiam filmes do Cinema Novo reduziam-se ao Centro e à Zona Sul, poucas vezes atingindo a Zona Norte. As deficiências técnicas das produções somavam-se à manutenção precária dessas salas, como, por exemplo, no caso da reprodução sonora, de baixa qualidade, não percebida nos filmes estrangeiros por conta das produções serem feitas em grandes estúdios e serem legendadas. No caso dos filmes brasileiros, principalmente nas produções cinemanovistas, onde a técnica empregada era quase sempre do som direto. A luta pela ocupação do mercado exibidor, ainda que dentro das normas rígidas da reserva de mercado ao produto nacional, seria também a luta pela melhoria técnica desses espaços, o que nem sempre interessava aos grandes exibidores, pois teriam que dispendir mais verbas para essa melhoria. Assim, muito do que se atribuiu ao Cinema Novo e à grande parte da produção cinematográfica nacional, relativo à precariedade técnica, também pode ser atribuído em parte às péssimas condições do mercado exibidor; para se

³⁴ FIGUEROA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem Cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 25-26.

³⁵ *Ibidem*, p. 24.

chegar ao público consumidor em grande escala, essas dificuldades teriam de ser superadas. No caso da cidade do Rio de Janeiro, a sua disposição geográfica cultural, muito dividida entre a Zona Sul e a Zona Norte, acabava por confinar os produtos culturais em geral, e os filmes cinemanovistas em particular, a poucas salas na primeira região, enquanto que na segunda região, a precariedade técnica vigorava e os cinemanovistas não tinham acesso às suas salas.

Justamente nesse período, aproveitando-se dos recursos da CAIC e organizando a Difilm, a cidade do Rio de Janeiro se transforma no espaço privilegiado do Cinema Novo. Filmes como *O Desafio*, de Paulo César Saraceni; *A Grande Cidade*, de Cacá Diegues; *Opinião Pública*, de Arnaldo Jabor; e *Garota de Ipanema*, de Leon Hirszman, todos produzidos entre 1965 e 1966, refletem esse momento e a relação profunda entre os cinemanovistas e o Rio de Janeiro. A temática da resistência em *O Desafio*; a atração da metrópole aos retirantes, em *A Grande Cidade*; os preconceitos da conservadora classe média carioca, em *Opinião Pública*; e a leveza da Bossa Nova e das praias cariocas em *Garota de Ipanema*; tudo isso acaba por produzir um mosaico de cenas onde ruas, praias, pessoas, hábitos e costumes, cultura, enfim, eram mostrados nas telas. Com certeza, a CAIC e a Difilm enraizaram os cinemanovistas no Rio de Janeiro e acabaram por transformar a cidade na sua grande caixa de ressonância como produção cultural de resistência e de busca da brasilidade perdida com o golpe ocorrido em abril de 1964. Não à toa, Glauber Rocha também a escolhe, e mais particularmente ao Parque Laje, para a sua produção de ruptura com as ideias pré-1964: *Terra em Transe* (1967). Seu *Eldorado* é praticamente todo ele filmado dentro do Parque Laje e de seus espaços. Nesse sentido, podemos dizer que, entre 1962 e 1968, o Cinema Novo elegeu o Rio de Janeiro como espaço privilegiado e essa escolha se deveu praticamente às características da cidade como maior centro cultural do país e pelas estruturas que foram criadas para que esse tipo de cinema aqui pudesse florescer.

Entre o final dos anos cinquenta e o início da década de sessenta, forjou-se um movimento político e cultural na área cinematográfica que acabou reconhecido internacionalmente e participou ativamente da mobilização política e dos debates culturais de sua época. Esse movimento teve como referências estéticas não só produções nacionais anteriores que buscavam exibir nas telas a cultura popular, os conflitos sociais e mesmo as transformações econômicas e culturais pelas quais a sociedade passava, como também se referenciou em produções internacionais, consideradas alternativas à linguagem hollywoodiana, tanto estética quanto politicamente, considerando as formas de distribuição e de difusão desses produtos. Inseridos em uma conjuntura conflituosa, que opunha a ideia de progresso a qualquer custo àquela de reformas sociais, os cinemanovistas procuraram responder às demandas de sua época conforme os meios de produção e difusão dos filmes de que dispunham. Identificados os obstáculos à sua produção, os cinemanovistas articularam-se para propor mudanças, chegando a participar dos próprios mecanismos estatais voltados para a sua área. A cidade do Rio de Janeiro contribuiu com a construção do imaginário cinemanovista não como objeto de suas temáticas políticas e sociais, mas como o *locus* privilegiado das suas discussões, debates, mostras, manifestos, cenários, paisagens,

laboratório de experiências sociais e culturais, condições de sociabilidade e estruturação do movimento cultural do Cinema Novo. Os cinemanovistas procuraram responder a isso tudo, conjunturas nacionais, locais e internacionais, sem deixar de produzir filmes que ensejavam debates políticos, filmes que representavam muitas vezes suas próprias ideias acerca da cultura popular, das relações sociais, da dominação cultural, em suma, da identidade nacional, acabando por demonstrar, assim, uma nítida manifestação da inserção e da influência do Rio de Janeiro em suas obras.

Referências

- ARAÚJO, Luciana Corrêa de. *Joaquim Pedro de Andrade: Primeiros Tempos*. São Paulo: Alameda, 2013.
- AVELAR, José Carlos (org.). *Cinema Novo, Ano 1 (1962)*. In: VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- COSTA, Flávio Moreira da (org.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.
- DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *PTB: Do Getulismo ao reformismo*. São Paulo: Marco Zero, 1989.
- DIEGUES, Carlos. *O Que é ser diretor de cinema: memórias profissionais de Cacá Diegues*. Depoimento a Maria Sílvia Camargo. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FERREIRA, Jorge. *João Goulart: uma biografia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- FERREIRA, Marieta de Moraes (coord.). *João Goulart: entre a memória e a história*. Rio de Janeiro: FGV Ed., 2006.
- FIGUEIREDO, Argelina Cheibub. *Democracia ou reformas? Alternativas democráticas à crise política: 1961-1964*. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- FIGUEROA, Alexandre. *Cinema Novo: A onda do jovem Cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.
- FRANCO, Maria Sílvia Carvalho. *O Tempo das ilusões*. In: CHAUÍ, Marilena; FRANCO, Maria Sílvia Carvalho. *Ideologia e mobilização popular*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, 1978.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema: O Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GALVÃO, Maria Rita; BERNARDET, Jean-Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. São Paulo: Brasiliense; Secretaria de Cultura/MEC, 1983.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- NAPOLITANO, Marcos. *Engenheiros das Armas ou Vendedores de Utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 1970*. In: *1964-2004, 40 anos do golpe: ditadura militar e resistência no Brasil*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2004.
- NEVES, David. *Curta Metragem: A descoberta da espontaneidade (breve história do cinema-direto no Brasil)*. In: COSTA, Flávio Moreira da (coord.). *Cinema Moderno, Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e Lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Tempo Social*, São Paulo, USP, v. 17, n. 1, p. 81-87, jun. 2005.
- ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. *Arte em Revista*, São Paulo, Kairós, n. 1, p. 15-17, jan.-mar. 1979.
- ROCHA, Glauber. *Revolução no Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981.
- SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SARACENI, Paulo Cesar. *Por dentro do cinema novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SILVA, Humberto Pereira da. *Glauber Rocha: cinema, estética e revolução*. Jundiaí, SP: Paco, 2016.
- SIMONARD, Pedro. *A geração do Cinema Novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante à música engajada. A experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Ed. FPA, 2007.
- TOLEDO, Caio Navarro de. *O Governo João Goulart e o Golpe de 64*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: A Opacidade e a Transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.