



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**AUTONOMIA E CINEMA NACIONAL: A V RASSEGNA E O CINEMA
NOVO**

Jaison Castro Silva*

Em meados de 1960, o cinema brasileiro sofria importantes alterações em seus rumos. Desde o início daquela década as demandas em torno da constituição de uma cinematografia brasileira sólida se intensificaram em várias frentes. Uma das expressões mais famosas dessa luta por emancipação encontra-se no movimento cinema novo.

Em 1965, após a consagração mundial, com filmes reconhecidos internacionalmente graças tanto às indicações de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, ao Festival de Cannes quanto à ovação da crítica europeia durante o V Festival do Columbiano, em Gênova, no ano seguinte, o grupo encontra-se em um momento ímpar de sua trajetória.

Uma palavra-chave, que iremos explorar nesse artigo, para investigar alguns aspectos dos debates internos ao próprio movimento, é o vocábulo “autonomia”. Se compreendermos as palavras como campos de batalha para a atuação de agentes históricos,¹ podemos, a partir desse ponto de vista, oferecer atenção a uma dinâmica

* Doutorando em História Social pela Universidade Federal do Ceará, onde defende a tese “Tessitura insuspeita: cosmopolitismo, cinema nacional e trajetórias do olhar em Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person (1960-1968)”, com financiamento CAPES/Fulbright, do qual esse texto é a versão de uma discussão do capítulo 3.

¹ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição a semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-RJ, 2006.

própria dos integrantes do movimento cinemanovista ao estabelecerem seus caminhos e programas de ação. Os conflitos e contradições que porventura daí advenham são parte das peculiaridades que os situam historicamente, inseparáveis do projeto temporal que compartilhavam e da maneira como se estabeleciam frente as disputas de sua época.

ESTÉTICA DA FOME E OS CAMINHOS DO CINEMA NOVO

Em janeiro de 1965, ocorre em Gênova, Itália, a *V Rassegna del Cinema Latino-americano*. Organizada pelo Columbianum, entidade cultural regida pelo padre jesuíta Angelo Arpa, a *Rassegna* era um evento itinerante a reunir periodicamente a intelectualidade em torno de questões estéticas e da arte engajada. De 1960 a 1961, ocorrera em Santa Margherita Ligure,² mudando-se para Sestri Levante, nos dois anos seguintes, e, finalmente, em 1965, teve lugar em Gênova.

Nessa edição do evento, Glauber Rocha lança a tese “Uma estética da fome”.³ A tese sintetiza as conquistas recentes do cinema brasileiro e transforma o ideal de violência armada de Frantz Fanon em um ideal de violência estética que atravessa e se materializa na forma cinematográfica.⁴ Publicado posteriormente na *Revista Civilização Brasileira*, em versão revisada e ampliada, e, a partir de então, reproduzido em outras fontes,⁵ o texto

² Sobre o festival, ver PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. Revista Alceu n. 15, p. 127-142, Rio de Janeiro: PUC-RJ, jul-dez. 2007. Disponível em < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Pereira.pdf.> Último acesso em 12 Set 2014. E também, AMICO, Gianni (org.). *Il cinema brasiliano*. Milão: Silva Ed., 1961?

³ A versão original apresentada no evento, sem os acréscimos posteriores, pode ser encontrada integralmente (em italiano) em ROCHA, Glauber. Cinema novo e cinema mondiale. In: TERZO mundo e comunità mondiale. *Testi delle relazione presentate e lette ai congresso de Genova*. Milão: Marzorati, 1967, p. 435-437. Republicada na íntegra, traduzida para o português, em ROCHA, Glauber (*apud* VALENTINETTI, Claudio M). *Glauber: um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Prefeitura do Rio, 2002, p. 39-41. Para a versão com adendos, ver ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, p. 165-171, Rio de Janeiro, jul. 1965.

⁴ Semelhança apontada por vários autores: ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 62; XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 13-27, p. 21. Ver FANON, Frantz. *The wretched of the Earth*. Trad. Richard Philcox. New York: Grove & Atlantic, 1961.

⁵ Inclusive em “traduções” que em realidade são versões resumidas, como em ROCHA, Glauber. An Esthetic of Hunger. Trad. Randal Johnson & Burnes Holyman. In: STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *Brazilian cinema*. Expanded edition. New York: Morningside ed; Columbia University Press, 1995, p. 68-71.

assume uma posição seminal no pensamento cinematográfico brasileiro, dando um passo decisivo na teorização do movimento cinema novo.⁶

Para Rocha, a violência formal seria a arma de um cinema subdesenvolvido para ser reconhecido internacionalmente:

Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora. Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto, para que o francês percebesse o argelino.⁷

No trecho, podemos notar a conexão da guerrilha cinematográfica cinemanovista com o movimento internacional de esquerda. Inclusive, a partir de então, as referências a potencial formação de um corpo cinematográfico denominado “cinema tricontinental”, reunindo América do Sul, Ásia e África, como continentes colonialmente explorados, o que viria a incrementar a noção de terceiro mundo, torna-se um elemento de frequente ressonância no pensamento de Glauber Rocha.⁸

Para José Carlos Avellar, as ideias contidas no manifesto seriam uma síntese do recente passado do cinema brasileiro, de reação a uma situação de crise, a dos estúdios paulistas, a uma bem-sucedida instauração de um cinema de arte e revolução. O mesmo autor apontaria a “Estética do sonho”, texto que Glauber Rocha escreve em 1971, como uma espécie de continuação daquele e um apontamento para o futuro.⁹ Entre as duas teses, porém, a de 1965, sobre o campo de experiência e a de 1971, sobre o horizonte de expectativa, podemos nos indagar se não há nenhuma tese especificamente sobre o importante interregno de seis anos entre elas, justamente o período de consolidação da

⁶ A principal alteração na versão RCB está no tom negativo de Glauber para com a recepção européia da arte na América Latina. Se no original, ele aponta o eufemismo “uma falsa interpretação da realidade”. ROCHA (*apud* VALENTINETTI, Cláudio M), 2002, p. 40. Na versão revisada, o autor prefere: “mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que julgariam problemas sociais)”. ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome. op. cit.*, p. 165.

⁷ ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome. op. cit.*, p. 169. Trecho ausente na versão apresentada em Gênova.

⁸ O ideal revolucionário extraído a partir do pensamento do líder guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara, encontra-se delineado, mas não desenvolvido no manifesto da fome. O que só aconteceria em textos posteriores de Glauber Rocha. AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed 34; EDUSP, 1995.

⁹ AVELLAR, José Carlos, 1995.

prática industrial cinematográfica alavancada pelo Estado, da criação do INC, da DIFILM, do CAIC, da *Filme Cultura*, da Embrafilme etc.¹⁰

Esse também é o período em que os cinemanovistas apostam na diversificação temática e abandonam o rural como principal palco de suas narrativas, decididos a inaugurar um cinema novo urbano. Em realidade, diferente do que Avellar propõe, podemos notar, principalmente na versão aumentada da RCB, muitas conexões do pensamento de Glauber Rocha com as declarações que outros componentes do grupo expressaram após o evento do Columbianum (Cf. à frente). Dessa maneira, muitos trechos do manifesto da fome revelam um horizonte de expectativa renovado, ainda que não deixe de demonstrar certo receio, para a prática cinematográfica cinemanovista.

De acordo com texto explicativo do próprio Glauber, apresentado no cabeçalho do artigo da versão RCB: “O tema proposto pelo secretário [do evento em Gênova] Aldo Viganó foi Cinema Novo e Cinema Mundial”. Os principais acréscimos estão apontados claramente entre parênteses, embora o texto dos demais parágrafos também tenha passado por significativas revisões e acréscimos.¹¹ Nesse ensaio em particular, mais detalhista e didático, Rocha inclusive cita exemplos baseados na produção cinematográfica de diretores do grupo, está direcionada para necessidades mais prementes e imediatas do contexto cinematográfico brasileiro.

Podemo notar claramente na versão RCB, o propósito de atingir possíveis adversários locais e responder ao novo momento da prática cinematográfica no Brasil pós-golpe. O ensaísta justificava as alterações: “Contingências forçaram a modificação: o *paternalismo europeu* em relação ao Terceiro Mundo foi o principal motivo da mudança de tom. *A tese [de Gênova], a rigor, teve interesse apenas para a Mesa Redonda onde foi lida*”¹².

A demanda urgente para o cinema novo concentrar-se-ia em filmes de abordagem e ambientação urbanas. O manifesto da fome já apontava algumas questões

¹⁰ Sobre isso, ver JOHNSON, Randal. *Film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987; SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

¹¹ Os parênteses desaparecem na versão compilada de publicação mais recente Sobre isso, cf. ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome In: _____. *Revolução do cinema novo*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 63-67. Versão idêntica a primeira edição: ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981, p. 28-33.

¹² ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *op. cit.*, p. 165, destaque nosso.

nessa direção, não se dirigindo por conta disso, como apontou Avellar, tão somente a uma avaliação do passado. Dois dos trechos adicionados possivelmente remetem de maneira direta a esse dilema, são os tópicos “esterilidade” e “histeria”. O primeiro remete a artistas que “se castra[m] em exercícios formais” embarcando no “sonho frustrado da universalização”.¹³ O segundo remete às tentativas de submissão das ambições estéticas à luta política, o que o anteprojeto cepecista de Carlos Martins Estevam seria talvez o maior exemplo, em seus “discursos flamejantes”, resultados da “indignação social”. Rocha ressalta, porém, que “a procura de uma sistematização da arte popular” seria a consequência válida dessa prática.¹⁴

Rocha diagnostica, nesse sentido, em uma demonstração de autoconsciência, o precário equilíbrio das práticas do cinema, principalmente o de esquerda, entre essas duas posições. Segundo ele, suas práticas não estavam livres de um “condicionamento econômico”; e, por isso, aquele “possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico”.¹⁵

A virulência do autor, nos últimos parágrafos contra o (com maiúsculas) “*Cinema Industrial*” [sic], de compromisso com “a mentira” e “a exploração”¹⁶ não esconde a contraditoriedade evidente daquele momento de virada. Nesse tópico, sua voz destoa de outros cinemanovistas, já inclinados a um diálogo com as “estruturas econômicas tradicionais”,¹⁷ e também na insistência, por parte de Rocha, em não entender o cinema nacional como autônomo, mas como prática artística condicionada a forças, principalmente externas (neocolonialistas), impossíveis de dominar. Em suas sementes de futuro, seus prognósticos e tentativas de controle em relação ao amanhã, o cineasta

¹³ ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome. op. cit.* p. 166.

¹⁴ ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome. op. cit.* p. 166. Para Fernão Pessoa Ramos, o manifesto representa uma segunda virada do popular nas artes cinematográficas, possivelmente a mais complexa: “a corrente mais fértil do Cinema Novo e a que o caracteriza de modo mais marcante. Trata-se de representar o popular de maneira que subverta sua forma, por meio de uma postura agressiva que não possa ser absorvida sem incômodo”. Sobre isso, ver: RAMOS, Fernão Pessoa. *As três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro*. In: ESTUDOS de cinema: Socine I e II. São Paulo: Annablume, 2000, p. 49-56, p. 55.

¹⁵ ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome. op. cit.* Vale recordar os influxos sobre o texto de Glauber de outro escrito seminal para o cinema brasileiro, *Uma situação colonial?*, a tese apresentada durante a I Convenção de críticos de cinema por Paulo Emílio Salles Gomes, não só na reação aos condicionamentos econômicos devido a uma situação colonialista sobre o cinema nacional, mas no ressentimento – ou mera constatação – em relação a ausência de organicidade no corpo do cinema nacional. Sobre isso, ver: GOMES, Paulo Emílio Salles. *Uma situação colonial? Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 19 nov. 1960.

¹⁶ ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome. op. cit.*, p. 170, destaque no original.

¹⁷ DAHL, Gustavo. Cinema novo e as estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 193-204, mar. 1966.

atém-se a uma definição moral do cinema novo. Para o manifesto, a fidelidade do movimento a um projeto, a um compromisso moral, seria a sua salvaguarda nas novas empreitadas: “onde houver cineasta disposto a filmar a verdade [...] aí haverá um germe vivo do Cinema Novo”.¹⁸

O dilema poderia assim situar-se nesses termos: – seria possível uma migração para o urbano, preservando a liberdade do autor cinematográfico e uma representação crítica do popular? Desafiado a sobreviver enquanto prática econômica e a manter-se fiel aos seus ideais políticos, o movimento procurava uma terceira via entre a esterilidade das formas e a histeria da ideologia.

CINEMA NOVO URBANO E O EQUILÍBRIO ENTRE EXPRESSÃO E TÉCNICA

A teoria clássica para explicar a migração dos cinemanovistas para o urbano está em um texto de Jean-Claude Bernadet, publicado em 1967.¹⁹ O analista remete a representação de temas rurais e temáticas regionais a um pacto implícito entre cinemanovistas e os governos populistas e desenvolvimentistas, de Juscelino Kubitschek a João Goulart.

Por isso, os cineastas do cinema novo se esquivariam dos temas situados no cenário por excelência da burguesia industrial, as metrópoles, e a abordagem direta dos problemas da classe média, preferindo temas supostamente menos arriscados, conectados ao regionalismo, ao rural e a região, em tese, de maior necessidade material do país, o Nordeste.

Apesar do inegável peso dessa explicação, podemos supor outro conjunto de hipóteses, tomando como ponto de partida o dilema lançado acima por Glauber Rocha. Estas irão somar-se, em uma perspectiva multicausal, ao esquema explicativo de Bernadet, e não negá-lo – é importante frisar. Essa alteração e diversificação temática dos filmes do cinema novo rumo ao urbano, propomos, está simultaneamente ligada ao sensível e de proposições de efeito prático e não somente a pactos e questões de lutas de classes (ou da ausência delas).

¹⁸ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *op. cit.*, p. 169-170.

¹⁹ BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007 (Original em 1967). Ver também, BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Tais hipóteses também sugerem uma tímida abertura para o mundo e para a internacionalização das práticas por parte dos cinemanovistas. Esse ponto assoma com uma importância talvez insuspeita se confrontarmos as diversas versões do manifesto da fome de Rocha. Nas versões mais recentes, o texto carrega as tintas em uma intensa ênfase anti-cosmopolita: “Não temos por isso maiores pontos de contato com o cinema mundial.”²⁰ Enquanto na versão para o evento em Gênova, o tom era menos peremptório (e um tanto contraditório): “Por isso não tem [o cinema novo], outros pontos de contato com o cinema mundial além de suas origens técnicas, *industriais* e artísticas”.²¹ Já na versão RCB (que aparentemente foi a base para a versão da mencionada compilação, apesar dos cortes), “Não temos por isso maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser com suas origens técnicas e artísticas”.²²

Em uma gradação cronológica, o trecho vai sendo extirpado de suas contradições (e de parte de sua riqueza analítica), mas principalmente de uma possível abertura cosmopolita. Interessante que, em um resquício das posições anti-industrialistas anteriores²³, Rocha elimine, quando da publicação para a comunidade brasileira do período, justamente o trecho sobre as origens “industriais” partilhadas com o resto do mundo, mas não o aspecto técnico e estético. Em seguida, extirpa-se também os outros pontos de contato com o cinema internacional, possivelmente por questões de coerência, mas que provoca igualmente um apagamento das diferenças internas e o favorecimento de uma aparente homogeneidade.

Para investigar a multiplicidade no interior dessa aparente homogeneidade, cuja tensão em torno das palavras nas várias versões do manifesto da fome apresenta-se como um possível sintoma, o exame dos depoimentos em torno da *V Rassegna*, o evento ocorrido em Gênova, assim como outros textos menos famosos assinados pelos cinemanovistas se mostram fundamentais para a proposição de esquemas explicativos que venham somar-se aos já consolidados.

Naquele evento, o prêmio da crítica foi entregue ao cinema novo e o movimento seria intensamente ovacionado pela plateia presente. Em entrevista, ocorrida logo após o

²⁰ ROCHA, Glauber. *Eztetika da fome*. In: _____, 2004, p. 67.

²¹ ROCHA, Glauber (*apud* VALENTINETTI, Claudio M.), 2002, p. 41, grifo nosso.

²² ROCHA, Glauber. *Uma estética da fome*. *op. cit.* p. 170.

²³ Presentes, por exemplo, em ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 (a primeira edição é de 1963).

retorno dos cineastas ao Brasil, Carlos Diegues assim se manifestaria: “Pela primeira vez, nós fomos à Europa como uma cinematografia e não mais como uma série de fenômenos isolados”.²⁴ Essa seria a efetivação do projeto que vinha da década anterior, que garantia ao cinema brasileiro não a exceção de uma ou outra obra de qualidade, mas um corpo de obras artísticas, passível de ser identificado como um todo orgânico. O cinema nacional, portanto, marca presença no festival não pela singularidade de um ou outro filme, mas pelo conjunto de sua existência.

Além disso, o evento em Gênova proporciona, segundo o cineasta, uma inédita oportunidade de revisão do que os próprios cineastas, enquanto movimento, haviam produzido. A *Rassegna* dera vãs a “um clima de levantamento do cinema brasileiro [...] do que havíamos feito até ali, onde estávamos e para onde deveríamos ir”.²⁵ Uma chance de assistir a todos os filmes do movimento cinema novo em conjunto, algo que não havia sido possível, até então, em razão de os diretores estarem envolvidos na complexa dinâmica de produção e divulgação dos filmes. A visão em conjunto das próprias obras, para o cineasta, permitira, portanto, avaliar “a situação real em que nos encontramos em relação à produção do cinema brasileiro, à crise econômica em que vivemos, às agonias pessoais de cada um em termos de criação – o que deve e o que não deve ser feito”.

David Neves endossa essa postura e assegura que a mostra na Itália apresenta um cinema nacional como “um corpo orgânico, que podia ser discutido como uma cinematografia”, não mais apenas como exceções “escandalosas” que vinham de um sistema de produção precário e só poderiam ser encaradas como surpresas. “Existe uma coisa chamada cinema brasileiro que se desenvolve *organicamente* por estes e aqueles caminhos”.²⁶ Os cineastas ligados ao movimento, dessa maneira, estavam gratificados, porque agora o cinema nacional conquistara autonomia²⁷ e uma identidade, coroando com

²⁴ DIEGUES, Carlos (*apud* VIANY, Alex et al [Vitória do cinema novo]. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 103 (Publicado originalmente na *Revista Civilização Brasileira*, n. 2, jun. 1965).

²⁵ DIEGUES, Carlos (*apud* VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p. 104.

²⁶ NEVES, David (*apud* VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p. 108, grifo nosso.

²⁷ A autonomia da arte cinematográfica brasileira pode ser relacionada a uma preocupação antiga da história da arte e da época moderna de diferenciação da arte da “práxis vital” e sua afirmação como produto da individualidade do artista para o “consumo individual” dos receptores. Isso não tornaria a dimensão participativa da arte uma utopia inócua, como os dogmas stalinistas da época poderiam entender, mas reforça uma perspectiva de que a “heteronomia” só poderia ser possível após a conquista de autonomia: “A autonomia da arte é, ao mesmo tempo, o pressuposto para uma posterior heteronomia”. Para isso, ver, BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012. p. 104; 194.

sucesso a busca eleática por uma essência do cinema nacional, que, anos antes, tanto preocupara os críticos de cinema.²⁸

Essas ideias podem ter sugerido o acréscimo de certos trechos à revisão do manifesto da fome por Glauber para a versão RCB, que, aliás, seria publicada na edição seguinte aos aqui citados depoimentos de Diegues, Neves etc. Ainda que provavelmente Rocha discordasse da autopercepção do cinema brasileiro como um todo orgânico – como diria Gustavo Dahl, um cinema brasileiro em “total independência”, em “uma independência de pensamento em relação a eles [os europeus]”²⁹, – o que não colaborava para o diagnóstico de uma situação colonial, promovido pelo cineasta baiano, outros pontos de contato existiam. Trechos do manifesto versão RCB ausentes na versão original denotam estreita conexão de prognósticos de Rocha com o pensamento de Diegues e os outros, como, por exemplo: “*não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria miséria*”.³⁰

Na mesma entrevista, Dahl, ao justificar sua mudança de postura naqueles anos, menciona a reação dos estrangeiros frente às possibilidades de “uma das soluções – ou *a solução*” vir a ser uma indústria cinematográfica forte no Brasil: “Quando a gente começa a falar em termos de [...] uma indústria nacional que faria concorrência ao produto estrangeiro, eles [os franceses] ficam nervosíssimos”.³¹ Percebemos que a tônica da discussão se modificara após a consagração internacional, agora, a indústria passava de elemento desprezado e combatido a uma solução não só possível, mas desejada.

Entretanto, Dahl ainda identifica uma matriz de discussão que se tornaria essencial para definir os rumos do cinema novo em sua nova fase, o do endereçamento do filme a uma determinada plateia e da consolidação econômica dessa cinematografia que, agora, alcançava a “maioridade”:

²⁸ Um grande exemplo foi a I Convenção nacional da crítica cujos discursos e teses mostram-se fundamentais para compreender as demandas em torno do cinema nacional. Como exemplo, ver SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Discurso de abertura In: DOCUMENTOS da convenção. [s.l.]: Fundação Cinemateca Brasileira, 1960.

²⁹ Para o depoimento de Dahl sobre independência, ver DAHL, Gustavo (*apud* VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p. 104.

³⁰ ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *op. cit.*, p. 170, itálico no original.

³¹ DAHL, Gustavo (*apud* VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p. 114. Em realidade, Dahl repete, nesse depoimento, a sua fórmula, em 1961 aplicada ao cinema artesanal, agora com sinal invertido. DAHL, Gustavo. A solução única. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 21 out. 1961. Naquele artigo, anda no início do movimento, e sob o impacto da recepção de *Arraial do Cabo* (1959), Dahl propõe que a única saída para o cinema brasileiro seria um cinema artesanal.

[...] O problema de o cineasta brasileiro ter de optar pelo público mundial ou pelo público brasileiro, pois haveria diferença de linguagem em função do endereço que desse a seus filmes. [...] Este é um dos grandes problemas que temos que pensar, já que os críticos europeus *demonstram má-vontade para com os filmes 'instáveis', inquietos em suas formas. Mas, a partir do momento em que há uma certa maioria intelectual, encontrar o equivalente econômico dessa maioria é um dos problemas com os quais nós estamos [nos] debruçando.* Sendo o cinema condicionado por um regime econômico que é o regime capitalista, ele fatalmente reflete essa origem e tem de assumi-las. É justamente esse o problema que se vem colocando no Brasil: esgotadas todas as possibilidades de capitalização econômica e de um prestígio cultural, o que precisamos fazer agora é criar um prestígio econômico que permita alimentar permanentemente essa cultura.³²

O cineasta, portanto, avalia a posição do cinema novo como ápice de um “prestígio cultural” que, uma vez conquistado agora abre outras perspectivas, principalmente “o equivalente econômico” – grosso modo, a indústria cinematográfica – dessa recém-conquistada emancipação. A conquista do mercado internacional seria uma dessas novas possibilidades, o que geraria um problema de recepção porque alguns críticos estrangeiros demonstravam impaciência com “filmes ‘instáveis’, inquietos em suas formas”.

Nesse sentido, a precariedade dos meios e a câmera tremida, “formas instáveis” em demasia, talvez não fossem, para Dahl, a melhor opção formal para atrair essas plateias. O cineasta propõe, a partir desse ponto de vista, que, para se consolidar como indústria, o cinema brasileiro, agora autônomo, deveria abraçar filmes que pudessem conquistar aqueles mercados; e, nessa direção, talvez fosse mais adequado produzir filmes menos ousados esteticamente. Uma concessão ao capitalismo se mostrava necessária para “alimentar permanentemente essa cultura [cinematográfica]”.

Frente a esse dilema, continuar fazendo filmes “instáveis” com altas apostas estéticas ou filmes menos ousados que pudesse consolidar um modo de produção, um novo desafio a contemplar seria um território – o filme urbano – até então explorado, com raras exceções, somente pelos cineastas da Vera Cruz, assim como pelos cineastas independentes paulistas como, por exemplo, Walter Hugo Khouri e Luís Sérgio Person.

Mas os culpados do afastamento e do preconceito das plateias contra o cinema brasileiro teriam identidades bem definidas, seriam a chanchada e o malogrado

³² DAHL, Gustavo (*apud* VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p. 114.

empreendimento industrial da Vera Cruz. Desse modo, o grande obstáculo que os cinemanovistas deveriam transpor seria compor uma imagem urbana que escapasse dos modelos industriais de visualização, em geral, confundidos com a protoescola de cinema expressionista.³³

Chegamos uma vez mais à pergunta de Glauber Rocha, implícita em seu manifesto da fome, como levar os preceitos de um olhar sobre a realidade que se deixasse expressar em sua concretude, em sua verdade, para o filme urbano? O risco seria o “arcaísmo visual”, típico dos filmes industriais comerciais, e a “deformação” da realidade, “por acréscimo expressivo”.³⁴ Mas esse era um risco que os cinemanovistas estavam dispostos a enfrentar.

Uma questão adicional seria, em tese, o apelo que filmes urbanos teriam sobre o público de cinema. Um dos grandes problemas do cinema novo sempre foi a ausência de público. Seus filmes possuíam grande repercussão junto à intelectualidade e à juventude estudantil, e principalmente a um público mais politizado, mas nunca, até ali, foram sucessos de massa.³⁵ O problema do público do cinema novo surgia como fundamental e resolvê-lo implicava conseguir uma “solução para as discontinuidades visuais do cinema brasileiro”.³⁶ O filme urbano poderia ser um chamariz para plateias também urbanas, que poderiam mais facilmente se identificar com os problemas e personagens apresentados na tela.

Diante disso, os entrevistados tomam a estreia de Luís Sérgio Person, o recém-lançado *São Paulo S.A.* (1965), como um modelo para o cinema novo urbano. No mesmo depoimento, Paulo César Saraceni elege esse filme como um modelo a ser perseguido: “Sobre o problema da indústria brasileira de cinema [...] como fenômeno paulista, o filme de Person [...] é perfeito [...] não sei se conseguiremos vencer o caminho que o Person venceu em São Paulo”.³⁷ O que é endossado por Diegues: “O Person é um excelente exemplo [...], é a recuperação de São Paulo para o cinema”.³⁸ E, ainda por David Neves:

³³ NEVES, David E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1966.

³⁴ DAHL, Gustavo. Sobre o argumento cinematográfico: começo de conversa. In: COSTA, Flávio Moreira (org). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 19-38, p. 26-28, p. 26.

³⁵ Sobre isso, ver BERNADET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica: o nacional e o popular no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

³⁶ NEVES, David (apud VIANY, Alex et al). *op. cit.*

³⁷ SARACENI, Paulo César (apud VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p. 114.

³⁸ DIEGUES, Carlos (apud VIANY, Alex et al) *op. cit.*, p. 117.

“um filme realmente novo como *São Paulo S.A.* abre novíssimas perspectivas e parece prenunciar um futuro brilhante”.³⁹

Em sua tese apresentada em Gênova, “A Poética do cinema novo”,⁴⁰ David Neves apresenta um histórico formal das transformações que o cinema brasileiro atravessara até o surgimento do cinema novo,⁴¹ tratando rapidamente das chanchadas, da Vera Cruz e comparando Glauber Rocha ao romancista Guimarães Rosa, mas sustentando que todos os sinais (e “mundos próprios”) elaborados em diferentes momentos pelos cineastas apontavam para a unidade do movimento. Para nós, interessa aqui já um dos momentos de encerramento do texto:

Eis aí resumida a poética do cinema novo. Falta, também, mencionar que os problemas técnicos que assaltam quase sempre a realização de um filme, agem de maneira a influir sobre a formação desses mesmos mundos. Aos poucos, porém, a consciência vem chegando e *universo pessoal e condições materiais atingem uma fase quase familiar de concordância*: são os casos de *Vidas Secas*, *Deus e o diabo na terra do sol* e o *exemplo paulista de Noite Vazia*.⁴²

O ideal a ser buscado, ainda que o caminho fosse uma “incógnita”,⁴³ possivelmente pode ser essa a “concordância” entre “universo pessoal” (o desejo de expressão do autor e a fatura de mundos próprios) e “condições materiais” (o aspecto técnico e econômico).

Ao lado dos filmes de Nelson Pereira e Glauber Rocha, o filme de Khouri, *Noite vazia* (1964) surge logo em seguida, a título de “exemplo paulista”. O cineasta paulista notadamente não fazia parte do cinema novo, mas, assim como o estreante Person, Khouri também surgia como um modelo de inspiração para um cinema novo urbano. Se não por suas polêmicas opções de forma e enredo, ao menos pela capacidade de aliar técnica e indústria à expressão pessoal e estética, fatores cruciais para a nova fase do movimento

³⁹ NEVES, David (*apud* VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p. 115-116.

⁴⁰ NEVES, David E. Poética do cinema novo. In: TERZO mundo e comunità mondiale. *Testi delle relazioni presentate e lette ai congresso de Genova*. Milão, Marzorati, 1967. p. 421-423. Publicado no Brasil em NEVES, David E., 1966, p. 20-26.

⁴¹ Nas palavras de autocrítica do próprio Neves: “Minha tese é um tanto esquemática, evolucionista, da chanchada até o Cinema Novo”. NEVES, David (*apud* VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p. 118.

⁴² NEVES, David E., 1966, p. 24, destaque nosso.

⁴³ NEVES, David E. (*apud* VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p.118.

carioca. Os paulistas, portanto, agora se tornam modelos a serem, se não seguidos, ao menos, debatidos e estudados:

[Chegamos] ao esgotamento de uma safra de filmes, com o Festival de Gênova, e uma nova safra se inaugura [...] O filme de Person é um caminho novo na medida em que responde às pessoas que, ingenuamente, vivem a perguntar: ‘Por que só filmes de cangaço?’ ‘Por que só filme sobre o nordeste?’ ‘Por que não filmes urbanos?’ Nesta, em particular, *São Paulo S.A. é uma resposta a altura: é um filme urbano, sim, mas um filme urbano à moda do Cinema Novo, à brasileira* [...]. É fundamental esse caminho que o filme de Person abre no sentido do cinema urbano. *É um caminho importantíssimo, que deve ser estudado, analisado, seguido.*⁴⁴

O que os cineastas defendem acima é o ineditismo dessa “nova safra” do cinema. A diversidade temática e de abordagens desse novo momento não deixaria, porém, de gerar atritos com os demais membros da esquerda no período.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O impulso de renovação do cinema novo e, em maior grau do cinema nacional como um todo, em meados de 1960 encontrava um meio fértil para o debate de diferentes perspectivas em plena constiuição do cinema brasileiro como campo autônomo. Do ponto de vista cinemanovista, a *V Rassegna* teve um papel fundamental por permitir aglutinar anseios, tornar mais claros os impasses e permitir uma reavaliação da cinematografia desse movimento em conjunto.

Sob essa perspectiva, um cinema brasileiro, assim, em busca de uma autonomia artística permitia a ampliação do escopo de temas e abordagens, mas também o investimento na consolidação de suas bases industriais. Além disso, uma abertura para o diálogo com outras cinematografias tornava-se, ainda que motivo não isento de polêmica interna, um campo de possibilidades, marcado pela multiplicidade de práticas e de temporalidades. Como pudemos constatar, a mudança não possuía, no entanto, apenas um fator econômico, apesar de este ser vital, mas também um fator estético. O desafio seria a representação visual da cidade em um modelo renovado – e, principalmente, alternativo ao filme comercial tradicional – de urbano cinematográfico. Distanciar-se do modelo da Vera Cruz e apropriar-se das esteticamente bem-sucedidas experiências de Person e, em

⁴⁴ NEVES, David E. (apud VIANY, Alex et al). *op. cit.*, p. 118-119, destaque nosso.

menor grau, de Khouri e, assim, ao assumir também a apropriação dos influxos internacionais, plantar uma nova semente para a renovação do olhar cinematográfico brasileiro.

As respostas a esse desafio resultaram em diferentes rumos e o seu aspecto programático sofreu novas convulsões com o passar dos anos. Aqui, discutimos apenas algumas características que visam compor, ainda que lacunarmente um instantâneo daquelas tensões, saturadas de tempos múltiplos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMICO, Gianni (org.). *Il cinema brasiliano*. Milão: Silva Ed., 1961?

AVELLAR, José Carlos. *A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina*. Rio de Janeiro; São Paulo: Ed 34; EDUSP, 1995.

BERNADET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaios sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. 3. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2007 (Original em 1967).

_____. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERNADET, Jean-Claude & GALVÃO, Maria Rita. *Cinema – repercussões em caixa de eco ideológica: o nacional e o popular no cinema brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

DAHL, Gustavo. A solução única. *Suplemento literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 5, 21 out. 1961.

_____. Cinema novo e as estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 5-6, p. 193-204, mar. 1966.

_____. Sobre o argumento cinematográfico: começo de conversa. In: COSTA, Flávio Moreira (org). *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966, p. 19-38, p. 26-28.

FANON, Frantz. *The wretched of the Earth*. Trad. Richard Philcox. New York: Grove & Atlantic, 1961.

GOMES, Paulo Emílio Salles. Uma situação colonial? *Suplemento Literário do Estado de São Paulo*, São Paulo, p. 05, 19 nov. 1960.

JOHNSON, Randal. *Film industry in Brazil: culture and state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição a semântica dos tempos históricos*. Trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto; PUC-RJ, 2006.

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

NEVES, David E. Poética do cinema novo. In: TERZO mundo e comunità mondiale. *Testi delle relazione presentate e lette ai congresso de Genova*. Milão, Marzorati, 1967. p. 421-423.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. *Revista Alceu* n. 15, p. 127-142, Rio de Janeiro: PUC-RJ, jul-dez. 2007. Disponível em < http://revistaalceu.com.puc-rio.br/media/Alceu_n15_Pereira.pdf.> Último acesso em 12 Set 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa. As três voltas do popular e a tradição escatológica do cinema brasileiro. In: ESTUDOS de cinema: Socine I e II. São Paulo: Annablume, 2000, p. 49-56, p. 55.

ROCHA, Glauber. Uma estética da fome. *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, p. 165-171, Rio de Janeiro, jul. 1965.

_____. Cinema novo e cinema mondiale. In: TERZO mundo e comunità mondiale. *Testi delle relazione presentate e lette ai congresso de Genova*. Milão: Marzorati, 1967, p. 435-437.

_____. An Esthetic of Hunger. Trad. Randal Johnson & Burnes Holyman. In: STAM, Robert & JOHNSON, Randal. *Brazilian cinema*. Expanded edition. New York: Morningside ed; Columbia University Press, 1995, p. 68-71.

_____. Eztetyka da fome. In: _____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1981, p. 28-33.

_____. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2003 (a primeira edição é de 1963).

_____. Eztetyka da fome In: _____. *Revolução do cinema novo*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 63-67.

SALLES, Francisco Luiz de Almeida. Discurso de abertura In: DOCUMENTOS da convenção. [s.l.]: Fundação Cinemateca Brasileira, 1960.

SIMIS, Anita. *Estado e Cinema no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber: um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Prefeitura do Rio, 2002, p. 39-41.

VIANY, Alex et al [Vitória do cinema novo]. In: AVELLAR, José Carlos. (org.). *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 13-27, p. 21.

