

# Aula 14

## O CINEMA NOVO E A RESPOSTA AO GOLPE DE 64

### **META**

Introduzir o filme *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha, situando-o na revisão crítica do populismo em sua rejeição às interpretações produzidas pelos grupos de esquerda, especialmente o PCB e o PTB.

### **OBJETIVOS**

Explicar a efervescência das idéias e das artes no Brasil dos anos 1960, tomando como ponto de partida a obra do cineasta Glauber Rocha; avaliar as principais influências cinematográficas no movimento do Cinema Novo nos anos 1960, com destaque para sua atmosfera ideológica de esquerda; e investigar, a partir do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha, como seu cinema dialoga com a história imediata, ao representar alegoricamente o golpe de estado na América Latina.

### **PRÉ-REQUISITOS**

O aluno deverá realizar a leitura do manifesto *Estética da Fome* (1965) de Glauber Rocha (ver Momento de Reflexão).

**Antônio Fernando de Araújo Sá**

## INTRODUÇÃO

Olá, caro aluno. Na aula de hoje, iremos transitar no âmbito do cinema brasileiro. No final dos anos 1950 encontramos um conjunto de filmes que expressavam culturalmente a realidade nacional, resultando no explosivo movimento conhecido como Cinema Novo, no início dos anos 1960. Para alguns autores, este movimento cinematográfico foi favorecido pela agitação das idéias no início dos anos 60, na qual o debate nacionalista se articulou com o pensamento crítico de esquerda.

Durante nossa aula, iremos também analisar o “desejo de história” em Glauber Rocha, a partir do filme Terra em Transe (1967), por considerá-lo representativo do debate político, intelectual e cultural do período imediato ao golpe de 1964 no Brasil e a revisão de parte da esquerda sobre a sua derrota e a anterior adesão ao populismo. A leitura do pré-requisito, novamente é muito importante para realizarmos nossas reflexões sobre o conteúdo.



(Fonte: <http://www.tempoglauber.com.br>)

## CINEMA NOVO

Caro aluno, o período que compreende a democracia no Brasil do pós-guerra produziu uma dinâmica cultural que permitiu trazer à tona uma geração sensível com as questões do desenvolvimento e da emancipação nacional. Esse movimento foi interrompido pelo golpe de 1964, mas só foi efetivamente desarticulado após a promulgação do famigerado Ato Institucional número 5 (AI-5), em dezembro de 1968. Foi o momento, que podemos afirmar, que a esquerda hegemonizava a cultura.

No final dos anos 50, foram encontrados vários filmes que expressavam culturalmente a realidade nacional, resultando no movimento chamando Cinema Novo. Nesta época, emergiu um grupo de dissidentes do Teatro de Arena de São Paulo, após temporada no Rio de Janeiro, que se articulou com a União Nacional dos Estudantes, resultando na criação do Centro Popular de Cultura (CPC da UNE). Dessa aproximação nasceu a idéia de realizar uma arte popular revolucionária no teatro, cinema, literatura, música e artes plásticas, que seria divulgada pela UNE Volante, que defendia as reformas de base do governo João Goulart e que colaborou para semear os CPCs pelo país. Um marco deste movimento foi o filme *Cinco Vezes Favela*, tematizando o cotidiano das favelas cariocas, em cinco episódios: “Couro de gato”, de Joaquim Pedro de Andrade, “O Favelado”, de Marcos de Faria, “Zé da Cachorra”, de Miguel Barros, “Pedreira de São Diogo”, de Leon Hirszman e “Escola de Samba Alegria de Viver”, de Carlos Diegues (RIDENTI, 2003, p. 141-142).

Alguns cineastas, discordando da instrumentalização política da arte, intervieram na cena cultural constituindo o grupo que ficou conhecido como Cinema Novo. De fronteiras mal definidas, mas marcadamente carioca, “o Cinema Novo engloba de modo mais ou menos arbitrário tudo quanto se fez de estimulante, em matéria de cinema, em vários pontos do país” (GALVÃO & SOUZA, 1986, p. 497). Os principais filmes do movimento foram feitos no Nordeste e no Rio de Janeiro. A cena cinematográfica na Bahia experimentou no período de 1958 a 1964 um vigoroso surto, nascido da atividade cineclubista e do processo de reflexão em torno do cinema e da cultura no Brasil. A Bahia torna-se, assim, cenário tanto para jovens cineastas baianos, quanto para paulistas e cariocas interessados no fecundo manancial de temas e problemas sobre a realidade nordestina, enfocando a marginalidade urbana, as aldeias de pescadores, a aridez do sertão. Dentre estes filmes, destacamos os clássicos do Cinema Novo: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

Para Galvão & Souza (1986: p. 498), o desenvolvimento deste movimento cinematográfico foi favorecido pela agitação das idéias no início dos anos 1960, em que o pensamento crítico de esquerda se articulou com

o intenso debate nacionalista, notadamente, no Rio de Janeiro, podemos perceber essa interação com o movimento estudantil que forneceu parte de seus quadros técnicos e a quase totalidade do seu público. Contudo, o movimento foi rejeitado pelo grande público, na medida em que sua estética era inquieta e, às vezes, agressiva, causando certa perplexidade ao público. Também a dificuldade de exibição prejudicou um contato maior com o público.



Cena do filme Terra em Transe (Fonte: <http://www.fipresci.org>).

Heloísa B. de Holanda e Marcos Gonçalves (1989: p. 45) identificam no filme *O Desafio* (1966) uma reflexão sobre “os impasses que rondavam a esquerda após o movimento de abril. A surpresa, o vazio, o desalento, a crise dos que procuraram integrar-se a um processo revolucionário e que encontraram a violência inesperada de sua interrupção: uma tentativa de flagrar um momento da consciência do intelectual, demarcando as contradições e os limites de sua origem de classe e de seu universo ético e político”.

Neste mesmo **diapasão**, o filme *Terra em Transe* (1967) reflete sobre essa “crise de consciência”, em que o Cinema Novo assume um papel de vanguarda no plano da produção cultural, conduzindo uma ousada reflexão sobre os rumos da aventura política empreendida pela juventude ao longo dos anos 1960 (HOLANDA & GONÇALVES, 1989: p. 46).

Com o golpe de 1964, o Cinema Novo mudou a temática de seus filmes, tornando-se cada vez mais alegóricos. Assim, “o Cinema Novo se volta, sobretudo para si próprio e para o grupo restrito com que se identificam os seus autores, tentando refletir sobre as relações dos intelectuais com a nova direção que tomava a história do Brasil, e refletindo de fato a perplexidade geral de toda a intelectualidade diante dos acontecimentos” (GALVÃO & SOUZA, 1986: p.499-500).

Ver glossário no final da Aula

## TERRA EM TRANSE E A CRÍTICA AO POPULISMO LATINO-AMERICANO

A obra de Glauber Rocha é um **lídimo** representante dessa geração de intelectuais e artistas que vivenciaram uma atenta ligação do cultural com o político na passagem do nacional-desenvolvimentismo de JK para a polarização política e ideológica dos anos 1960. Como lembra Ismail Xavier (2001: p. 127), essa “atmosfera ideológica define o horizonte da obra de Glauber em todo o seu trajeto, embora tenham se alterado o contexto histórico de seu trabalho e sua própria maneira de entender o binômio revolução/reação”.

Ver glossário no final da Aula

Um dos aspectos mais centrais de sua obra é exatamente o seu diálogo com a história, aguçado pela consciência histórica de sua geração da necessidade de transformações revolucionárias no Brasil, na América Latina e no Terceiro Mundo. Assim, seu cinema é uma “interrogação – abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa – endereçada a nosso tempo a partir da ótica do Terceiro Mundo” (XAVIER, 2001: p. 128).

A adversidade política gerada pelo golpe de 1964 fez com que houvesse uma grande frustração das expectativas revolucionárias no Brasil e na América Latina. Nesta época, Glauber Rocha produz um filme catártico, *Terra em Transe* (1967), quando não é mais o povo o protagonista da trama, mas o intelectual, personificado por Paulo Martins, que se dilacera no conflito entre a poesia e a política e morre sem conseguir resolver as contradições de Eldorado, país alegórico. Como afirma Xavier (2001: p. 130), a “encenação da trama política mobiliza as figuras que personificam as forças sociais, figuras que falam a linguagem dos interesses de classe e do jogo de Poder arbitrado pelo Capital”.

Aqui, cada personagem representa a síntese dos projetos de cada um dos grupos sociais presentes na luta política. Porfírio Diaz representa a tradição cristã, cuja vida é dedicada a manter o povo submisso e explorado, com um discurso racista. Fuentes é a burguesia progressista, que controla a indústria cultural e anima a alta sociedade da capital. No filme, ele é apresentado como alienado e sem ambições políticas. Vieira é o líder populista de origem rural, marcadamente autoritário e reformista. É aquele que promete muito e pouco faz. Sara é uma mulher militante política de esquerda, que propõe o apoio ao populismo como principal canal para a reforma social. Já Álvaro personifica a juventude que propõe a reforma política dentro da legalidade e é manipulado por Paulo.

Existe também a EXPLINT (Exploração Internacional), que é de onde emana todo o poder, já que nada aconteceu em Eldorado sem sua autorização, inclusive o golpe (BERNARDET & RAMOS, 1988: p. 66).

Já Ismail Xavier resume o questionamento expresso no filme desta forma: “o desenvolvimento industrial de Eldorado, um país ainda imerso

na estrutura colonial baseada na exportação de matérias primas, traz novas contradições. O crescimento da classe trabalhadora urbana cria uma nova frente para a luta de classes. A industrialização apenas aguçou as tensões sociais no campo com a contínua frustração da demanda dos camponeses por terra. A velha estrutura agrária resta intacta. Dentro da oposição geral campo/cidade, a burguesia nacional progressista é vista pela esquerda como aliada do povo, na luta contra a aristocracia rural que luta pela preservação da condição semifeudal no campo. Dentro da ordem capitalista internacional, a análise feita pela esquerda privilegia o conflito entre as forças nacionais – incluindo os industriais – e o imperialismo. Em sua concepção etapista do processo histórico, a esquerda ortodoxa vê o compromisso – o pacto social – expresso no populismo como um avanço tático, primeiro passo na modernização que, pela criação de uma sociedade capitalista industrializada, prepara o advento da autêntica revolução socialista” (In: BERNARDET & RAMOS, 1988: p. 68).



(Fonte: <http://www.traca.com.br/>).

Vemos neste filme uma explícita crítica à política do PCB, que, à época, também foi duramente criticado por Caio Prado Júnior, em seu livro *Revolução Brasileira* (1966), causando intenso debate sobre o caráter da revolução no Brasil na *Revista Civilização Brasileira*, um dos principais redutos de resistência cultural da esquerda até a decretação do AI-5.

É interessante observar que, para a esquerda, o ano de lançamento do filme marcou uma cisão definitiva entre aqueles que defendiam a “luta política” e aqueles que propunham a “luta armada”. O PCB, então hegemônico na esquerda, perdeu quadros importantes como Carlos Marighela e Jacob Gorender, que optaram pela formação da guerrilha urbana contra o regime militar (NAPOLITANO, 2001: p. 59-60).

Ivana Bentes (2002) afirma que Glauber Rocha elabora neste filme uma representação tão crua de povo despotencializado e assujeitado combinado com uma pedagogia da violência, que resultou numa grande animosidade por parte da esquerda brasileira, chegando mesmo a ser chamado de “fascista”.

Mas também, podemos identificar nesta película a passagem da estética da fome para a estética do sonho, quando ao “invés de explicar a miséria e a escravidão de uma forma puramente política e racional, o diretor lança mão da experiência mística e religiosa e mergulha no inconsciente explodido e no transe latino-americano. Fé, Transe e Celebração são a base da sua nova política”, segundo as palavras precisas de Ivana Bentes (2002).

Assim, o filme em questão explicita o tema do delírio, do sonho e da desrazão, o inconsciente explodido do faminto, sendo a conexão da violên-

cia com a história assumida como uma estética contra o cinema comercial. O próprio Glauber afirma, na retrospectiva de sua obra organizada pela EMBRAFILME, que Pablo Neruda já falava do surrealismo concreto como fato dentro da América Latina e do Terceiro Mundo, tanto nas obras de Astúrias, Alejo Carpentier como Nicolau Guillén. Assim, a dança do senador no filme não estava previsto, mas como o ator se animou com a música e com o discurso político foi filmado com uma câmara na mão, com a presença da escola de samba e o diretor colocou Vieira no meio.

Para Xavier (2001: 131), a película representa o Transe, instância de crise e revelação, como síntese do momento histórico vivido pela esquerda latino-americana. O transe de Eldorado é o momento da violência do golpe de Diaz, reprimindo as forças populares, e é também a agonia de Paulo Martins, o intelectual de esquerda cuja resposta ao golpe é a conclamação à resistência armada numa postura eminentemente romântica. Segundo o jornalista Paulo Martins, “não se muda a história com lágrimas”, respondendo ao pacifismo do populista Vieira, que afirma que o “sangue das massas é sagrado”.

Esse balanço da derrota da esquerda feito no calor dos acontecimentos provoca então um intenso debate, que evidencia a impotência desta corrente política em entender a própria derrota política. Assim, Xavier (2001: p. 145) afirma que a “imagem de uma coletividade coesa no ritual porém difusa na política” transformou o filme em uma conotação amarga de solapamento das idealizações da esquerda. “Glauber, como Paulo Martins, faz uso da provocação e expõe até com exagero uma precariedade política ausente da imagem elaborada pela liderança populista”.

É neste sentido que, ao desconstruir o populismo, Rocha se insere no debate historiográfico e político produzido pelos grupos que apoiaram os governos populistas no Brasil. Portanto, ele afasta-se das idéias de Moniz Bandeira e aproxima-se das de Francisco Weffort e Paulo Schilling (BERNARDET & RAMOS, 1988: p. 69).



Após a leitura desta aula, podemos considerar Terra em Transe como um filme histórico, apesar dele não se encaixar nos temas tradicionais voltados para a história do Brasil? Redija um pequeno texto individualmente, consultando a bibliografia básica.

## CONCLUSÃO

Os anos 1960 marcaram uma convergência histórica no Brasil, em que a cultura e a política encontraram-se articuladas e propunham a revolução. Em todos os segmentos artísticos e culturais víamos uma busca no passado de uma cultura popular autêntica para construir uma nova nação, ao mesmo tempo moderna e desalienada. Imbuído de um romantismo revolucionário, o cinema de Glauber Rocha torna-se paradigma para se pensar a cultura dos anos 1960.

Após o golpe de 1964, os artistas organizaram protestos contra a ditadura em seus espetáculos, resultando em um período de superpolitização da cultura, que vai de 1964-1968, por conta do fechamento dos canais de representação política. Assim, a esquerda dominava a produção cultural. Articulando a música com o teatro, o primeiro marco cultural de esquerda foi o show Opinião, em 1965. O sucesso do espetáculo motivou a existência de outras iniciativas artísticas contra a ditadura, como, por exemplo, a mostra Opinião 65 de artes plásticas no Rio de Janeiro, que foi repetida em 1966 e depois resultou na mostra Nova Objetividade Brasileira. Também no teatro temos a montagem da obra de Oswald de Andrade, *Rei da Vela* (1967), pelo Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa. Não podemos esquecer o tropicalismo musical de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Torquato Neto e a obra revolucionária de Hélio Oiticica.

É neste contexto que o filme *Terra em Transe* (1967) se insere, oferecendo uma crítica radical aos pressupostos do populismo pré-1964 e causando intensa polêmica entre a intelectualidade por conta de sua crítica a valorização do poder revolucionário da palavra seria confrontada com a dura realidade das relações do poder, “onde, à diferença do impulso intelectual, dificilmente os ‘poemas precedem os fuzis’” (HOLANDA & GONÇALVES, 1989: p. 48). Era um acerto de contas com a “esquerda literária” da época.



## RESUMO

Tomado como paradigma do intelectual provocador, Glauber Rocha soube, como poucos, sintetizar em sua obra as questões do seu tempo, em que se articulam a cultura com a política. Dentre seus magníficos filmes, escolhemos *Terra em Transe*, por proporcionar um debate no calor da hora sobre os impasses impostos à esquerda brasileira pelo golpe de 1964.

Assim, ao desconstruir o populismo, o filme se insere no debate historiográfico e político produzido pelos grupos que apoiaram os governos populistas no Brasil, afastando-se das idéias de Moniz Bandeira e aproximando-se das de Francisco Weffort e Paulo Schilling na análise do golpe de 1964.

## MOMENTO DE REFLEXÃO

### UMA ESTÉTICA DA FOME (1965) - GLAUBER ROCHA

“Dispensando a introdução informativa que se tem transformado na característica geral das discussões sobre a América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos reduzidos que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu. Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor dessa miséria, não como um sintoma trágico, mas apenas como um dado formal em seu campo de interesse.

Nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino.

Eis- fundamentalmente - a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizaram os problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da arte mas contaminam sobretudo o terreno geral político. Para o observador europeu os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob as tardias heranças do mundo civilizado, heranças mal compreendidas, porque impostas pelos condicionamentos colonialistas. A América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma aprimorada do colonizador: e, além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes. O problema internacional da América Latina é ainda um pouco de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará sempre em função de uma nova dependência. Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconsciente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e segundo, a histeria.

(A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em exercícios formais que todavia, não atingem a plena posse de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertam do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias empoeirados e esquecidos; livros de

contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, vários coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos.



Cena do filme: Vidas secas (Fonte: <http://www.geocities.com>)

A histórica: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo pornográfico que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura).

O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular. Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas sim de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência; e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador; e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira. Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

A fome latina, por isto, não é somente um sistema alarmante: é o nervo da sua própria sociedade. Aí que reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

(De Aruanda a Vidas secas, o Cinema Novo narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o Cinema Novo com o miserabilismo hoje tão condenado pelo Governo do Estado da Guanabara, pela Comissão de Seleção de Festivais do Itamarati, pela Crítica a serviço dos interesses oficiais, pelos produtores e pelo público - este não suportando as imagens da própria miséria.

Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo,

preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, e de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida, e frágil,



Cartaz do filme Deus e o diabo na terra do sol (Fonte: <http://www.tilhasonoraoriginal.blogspot.com>).

ou mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filmes. O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 30, foi fotografado pelo cinema de 60; e, antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios elogios do miserabilismo do nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (Pôrto das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco Vezes Favela), ao experimental (Sol sobre a Lama), ao documental (Garrincha, a alegria do povo), a comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução, que culminou no golpe de abril. E foi a partir de abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando sistematicamente, o Cinema Novo).

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós - que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto, - que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam os seus tumores.

Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente e mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.

(A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de manifestação política e da ufanista mentira cultural; os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o alfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo no campo internacional nada pediu: impôs-se pela violência das suas imagens em vinte e dois festivais internacionais).

Pelo Cinema Novo: o comportamento exato de um faminto é a violência e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de Porto das Caixas é primitiva?



(Fonte: <http://www.bananna.com.br>).

Do Cinema Novo: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado: somente conscientizada sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo o 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 um argelino.

De uma moral: essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou de contemplação, mas um amor de ação e transformação.

(O Cinema Novo, por isto, não fez melodramas: as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor, dada a impossibilidade de amar com fome: a mulher protótipo, a de Porto das Caixas mata o marido; a Dandara de Ganga Zumba foge da guerra para um amor romântico; Sinhá Vitória sonha com novos tempos para os filhos; Rosa vai ao crime para salvar Manuel e amá-lo em outras circunstâncias; a moça do padre precisa romper a batina para ganhar um novo homem; a mulher de O Desafio rompe com o

amante porque prefere ficar fiel ao seu mundo burguês; a mulher em São Paulo S.A. quer a segurança do amor pequeno-burguês, e para isto tentará reduzir a vida do marido a um sistema medíocre).

Explicação: já passou o tempo em que o Cinema Novo precisava processar-se para que se explique, à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome. O Cinema Novo não pode desenvolver-se efetivamente enquanto permanecer marginal ao processo econômico e cultural do continente Latino-Americano; além do mais, porque o Cinema Novo é um fenômeno dos povos novos e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade, e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura intelectual, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e as sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí o haverá um germe do Cinema Novo. A definição é esta e por esta definição o Cinema Novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do Cinema Industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do Cinema Novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o Cinema Novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na moral que pregar: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria.

Não temos por isto maiores pontos de contato com o cinema mundial, a não ser com suas origens técnicas e artísticas.

O Cinema Novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre por isto mesmo, todas as fraquezas conseqüentes de sua existência.

Nova Iorque, Milão, Rio  
Janeiro - 1965”.

In: Arte em Revista. Ano 1, número 1, São Paulo: Kairós, jan. mar/1979  
– maio 1981.



## ATIVIDADES

A partir da leitura do texto desenvolva a seguinte questão:

1. Situe o Cinema Novo no contexto histórico-cultural do início dos anos 1960, identificando suas principais coordenadas de crítica à representação do povo no cinema nacional.
2. Quais foram as principais influências estéticas na produção cinematográfica brasileira na primeira metade dos anos 1960.

## REFERÊNCIAS

- BENTES, Ivana. **Terra de fome e sonho**: o paraíso material de Glauber Rocha (2002). Disponível em: [http:// www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt).> Capturado em junho de 2007.
- BERNARDET, Jean Claude; RAMOS, Alcides Freire. **Cinema e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/Editora da USP, 1988.
- EMBRAFILME. **Retrospectiva Glauber Rocha**. Brasília: Ministério da Cultura, 1987.
- GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto. Cinema Brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris (coord.). **História Geral da Civilização Brasileira**. 2 ed. Tomo III, 4 v. São Paulo: DIFEL, 1986.
- HOLANDA, Heloísa B. de ; GONÇALVES, Marcos A. **Cultura e participação nos anos 60**. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Coleção Tudo é História).
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2001 (Coleção Repensando a História).
- RIDENTI, Marcelo. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves. **O Brasil republicano**: o tempo da ditadura. 4 v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura).

## GLÓSSARIO

**Diapasão:** É um instrumento metálico em forma de forquilha, que serve para afinar instrumentos e vozes através da vibração de um som musical de determinada altura. Foi inventado por John Shore, trompetista de Georg Friedrich Haendel.

**Lídimo:** Autêntico, genuíno, legítimo.



Carlos Marighela (Fonte: <http://www.pontodevista.jor.br>).



Jacob Gorender (Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br>).



Ivana Bentes (Fonte: <http://www.olharvirtual.ufrj.br>).