

Breve Panorama



do Cinema Novo

Por Fernão Pessoa Ramos*

Há momentos na história em que uma conjunção particular de fatores cristaliza potencialidades dispersas. Para o Cinema Brasileiro a década de 60 parece ter sido um destes momentos privilegiados. Os principais movimentos artísticos surgidos neste período, e em particular o Cinema Novo, mantêm vínculos estreitos com o quadro ideológico do populismo nacional-desenvolvimentista esboçado no pós-guerra. Trata-se de uma realidade com duas faces: de um lado, uma ideologia nacionalista e desenvolvimentista, priorizando os vínculos com a burguesia nacional em oposição aos setores internacionalizados do capital; de outro, um radical projeto político de esquerda, tendo como objetivo uma aliança com as classes populares e a instauração de um regime socialista. Na má-consciência face a contradição entre estas duas vertentes, emerge o principal veio estético do Cinema Novo. O manifesto de Glauber Rocha de 1965, intitulado "Uma Estética da Fome", sintetiza, de maneira crítica, a valoração estética da pobreza, estabelecendo uma fenda entre estas duas vertentes. Criticando a representação idealizada da miséria, propõe a agressividade como forma estética para significar a realidade da fome, dentro de uma proposta artística com tonalidades brechtianas. A representação da miséria deve se deslocar do universo do clássismo narrativo cinematográfico para manifestar-se por meio de uma linguagem própria, que seja também "miserável e faminta", provocando o incômodo e a desalienação do espectador.

Como todo movimento artístico, não é fácil configurar o Cinema Novo de maneira unitária. Em geral, os participantes dos principais movimentos cinematográficos deste século não gostam de ser caracterizados a partir de uma visão histórica unitária e retrospectiva que os identifique como grupo. No caso do Cinema Novo, além desta natural resistência, agrega-se uma efetiva fragmentação do grupo. Surgido no início dos anos 60, no Rio de Janeiro, une cineastas de origens distintas como Glauber Rocha, Cacá Diegues, Paulo Cesar Sarraceni, Leon Hirzman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Miguel Borges, David Neves e outros. Corria, na época, uma piada nos bares cariocas frequentados por cineastas: a de que o Cinema Novo era Glauber Rocha no Rio de Janeiro. E efetivamente, depois que o cineasta, ainda bem jovem, retornava para a Bahia - sua terra natal - um indistigável clima de lentidão e dispersão circundava o pequeno grupo. Nelson Pereira dos Santos ocupa aqui uma posição peculiar. Apesar de indiscutivelmente pertencer ao grupo cinemanovista, se levarmos em conta a proximidade pessoal e as características estéticas de seus filmes no período, é de uma geração mais velha, servindo geralmente como fonte de inspiração e referência para o grupo, dentro do Cinema Brasileiro. Já em 1954, havia dirigido *Rio 40 Graus*, filme com evidentes marcas do movimento neo-realista italiano. Em 1962, quando a produção cinemanovista começa a se intensificar, Nelson já havia terminado

quatro longas metragens. Já nos anos 50, o diretor possuía uma obra madura, introduzindo no Cinema Brasileiro não só um universo ficcional delineado a partir de temáticas populares (este aspecto já podia ser encontrado em outros filmes próximos ao populismo nacional-desenvolvimentista), mas uma maneira de filmar em estilo semi-documental. Neste sentido, a câmera é colocada na rua (a grande inovação de *Rio 40 Graus*) e o povo, a imagem do povo comum, aparece em toda sua novidade e intensidade.

Não é casual que o desabrochar do movimento cinemanovista tenha se concretizado a partir da exibição de dois documentários, *Arraial do Cabo* (1959), de Paulo César Sarraceni e *Aruanda* (1960), do paraibano Linduarte Noronha, durante a Bienal de São Paulo de 1961. Ambos os filmes retratam o universo de populações populares e miseráveis em sua difícil luta para sobrevivência. O estilo de filmar, principalmente em *Aruanda*, é seco e pouco glamoroso, como o objeto com que trabalha. O conhecido lema de Glauber Rocha, "uma câmera na mão e uma idéia na cabeça", sintetiza a experiência inovadora de filmagem, tornada possível a partir dos novos equipamentos que permitiram a aparição do "direct cinema", do "cinéma vérité" e de movimentos similares por todo mundo. No caso brasileiro, além da forte atividade documentarista, este estilo livre de filmar deu origem à produção ficcional do Cinema Novo, que teve amplo reconhecimento internacional em sua época.

Deste período inicial do Cinema

Cena de "Rio 40 Graus", de Nelson Pereira dos Santos



Novo, é importante citarmos *Cinco Vezes Favela* (1962), uma produção coletiva de curta metragens (na realidade quatro curtas: *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirzman; *Um Favelado*, de Marcos Faria; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges - mais o curta já finalizado *Couro do Gato* de Joaquim Pedro de Andrade), patrocinada pelo Centro Popular de Cultura (CPC), da união sindical estudantil UNE (União Nacional do Estudantes). Os CPCs eram núcleos de produção cultural (em geral, em teatro e música) espalhados pelo país nos anos 60, onde algumas das principais figuras da cultura brasileira desta época deram seus primeiros passos. Em função dos custos, o CPC patrocinou somente mais um filme além de *Cinco Vezes Favela: Cabra Marcado para Morrer*. Este documentário teve suas filmagens interrompidas com o golpe militar de 1964, sendo retomado por Eduardo Coutinho, já nos anos 80, em um filme bastante elogiado, a partir de entrevistas com os sobreviventes da primeira filmagem. Apesar da desigualdade entre os curtas (destaca-se, principalmente *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirzman), *Cinco Vezes Favelas* delinea o Cinema Novo como grupo, da mesma maneira que suas principais preocupações estéticas. Ainda nesse período, em 1962, temos também a conclusão de *Os Cafajestes*, do moçambicano Ruy Guerra, completamente adotado pelo grupo cinemanovista e, principalmente, em 1961, *Barravento*, de Glauber Rocha. Em *Barravento* já está nítido um dos dilemas centrais desta geração, gerador da posterior má-consciência cinemanovista para com a cultura popular. Neste filme, uma expressão religiosa de origem africana, o candomblé, é apresentada como forma de alienação política e responsabilizada pelas condições de vida precárias da comunidade de pescadores. O estilo do filme, filmado quase inteiramente em uma praia próxima à Salvador, tem forte influência sobre o grupo cinemanovista, marcando um ponto de referência a partir do qual o conjunto do grupo evoluiria.

É importante destacarmos aqui, deste conjunto, *O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, filme que ganhou a Palma de Ouro em Cannes em 1962. Apesar da temática próxima a dos filmes cinemanovista, *O Pagador de Promessas* fica distante das preocupações estilística do grupo. As discordâncias e o frio relacionamento entre

entre Anselmo e o Cinema Novo também são conhecidos e deram motivo para a troca de agressões mútuas. *O Pagador de Promessas* passa ao largo das propostas de "Uma Estética da Fome", proporcionando, por meio da tradição do classicismo de origem hollywoodiana, o que seria condenado como um "emolduramento da miséria".

Após estas produções de 1961/62, o Cinema Novo apresenta filmes com direção mais madura, embora dentro de um contexto ideológico parecido. O discurso em torno da compreensão da cultura popular (o samba, o carnaval, o futebol, o candomblé) como fonte de alienação da consciência social começa a sofrer matizes. Ao mesmo tempo, a classe média, como grupo social a que os cineastas pertencem, é traçada cada vez mais de uma maneira condenável. Este processo de auto-crítica aos poucos se radicaliza e interioriza-se, chegando a níveis extremos com a representação agonizante e escatológica do Brasil, levada a cabo pelo Cinema Marginal no final da década. A intensidade do momento histórico vivido pela geração cinemanovista e a ativa circulação de debates, idéias e realizações no campo cinematográfico permitem distinguir, a partir de 1963, quatro momentos básicos no movimento que possuem distintos discursos ideológicos e obras marcantes, com traços estruturais comuns entre si.

Dentro de um quadro necessariamente esquemático, o primeiro momento teria como marca a representação de um Brasil remoto e ensolarado, onde se vislumbram conflitos de cunho político.

Cena de "O Pagador de Promessas", de Anselmo Duarte



Seria composto pelo que chamariamos de primeira "trindade": *Deus eo Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1963) e *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963). Estes filmes, correspondendo à produção de 1963, são marcados pela imagem realista do Nordeste. A fotografia é estourada para melhor captar a realidade do sertão nordestino; os personagens são estabelecidos a partir de tipos característicos da região, utilizando atores com fisionomia nordestina, além da população local como figurante. Todos foram filmados em locação e o "povo" aparece com intensidade na tela. É nítida a ausência do 'habitat' natural dos próprios cineastas (jovens urbanos de classe média), sendo, no entanto, comum a presença de um personagem que tem como função servir de "correia transmissora" às angústias e dilemas desse jovem urbano face à realidade do sertão. Este jovem, no entanto, não aparece de per si, estando figurado por meio de personagens locais.

A segunda "trindade", posterior ao golpe de 64, é contemporânea a um momento de forte autocrítica desse mesmo grupo jovem da classe média urbana. De uma inicial desconfiança com as formas populares de expressão, caminha-se para uma idealização destas, simultaneamente a uma intensa autocrítica em relação aos limites éticos da condição de classe média em um país miserável. Neste quadro, poderíamos citar *O Desafio* (Paulo César Saraceni, 1965), *O Bravo Guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967). Aqui, a exasperação, que iria desembocar nos filmes do Cinema Marginal, tem sua expressão mais nítida dentro do universo do Cinema Novo. Estas obras possuem como temática central o dilema do jovem de classe média face a um contexto ideológico que se esvai em 1964, e de maneira mais nítida em 1969, com o fechamento do regime militar. É o diálogo franco e sincero da própria geração cinemanovista com o universo que a cerca. Ao contrário dos filmes da primeira trindade, agora o universo dos cineastas aparece colocado diretamente. E o que se vê é um horizonte negro e agonizante. Significativo deste estado de espírito é o personagem Paulo Martins, do filme *Terra em Transe*, e os dilemas que enfrenta ao querer reunir "a política e a poesia" (que "são demais para um homem só"). Às profundezas existenciais provocadas pela necessidade de proxi-



Cena de "Deus e o diabo na Terra do Sol", de Glauber Rocha

midade e identificação com um universo popular que não é o seu, contrapõem-se as responsabilidades políticas exigidas pelo ideal revolucionário.

A terceira "trindade" já corresponde a um momento de censura mais forte. Embora esta censura não seja o único motivo, certamente ajudou na confecção de obras com fortes tons alegóricos que têm, como preocupação central, a "representação do Brasil". Neste sentido, é nítida a elaboração de grandes painéis alegóricos em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (Glauber Rocha, 1969), *Os Herdeiros* (Cacá Diegues, 1969) e *Os Deuses e os Mortos* (Ruy Guerra, 1970). Ao tom alegórico é sobreposta a representação da agonia e do desespero, figura recorrente nestes filmes repletos de berros e urros. As ilusões de uma nova sociedade nutridas por esta geração vinham abaixo de uma maneira brutal. A institucionalização da tortura aos presos políticos também provoca muitos pesadelos, dando o tom final ao clima de desespero. São, no entanto, filmes de grande produção e elevados custos. Na realidade, por meio do espetáculo alegórico havia a tentativa de se buscar uma solução de compromisso entre uma narrativa não clássica, fragmentada e alegórica, e o espetáculo cinematográfico de uma grande produção, suposto motor para atingir o grande público. Espetáculo sim, mas sem intriga; personagens e universo ficcional uno e coerente: este parecia ser o lema da última produção cinemanovista. O

fracasso em termos de público é completo. A esta alegoria do desespero poderíamos ainda adicionar, na mesma linha, *Pindorama* (de Arnaldo Jabor, 1971), *Brasil Ano 2000* (de Walter Lima Jr. 1968) e *Macunaíma* (de Joaquim Pedro de Andrade, 1969). Este último destoa um pouco do quadro, na medida em que, numa tonalidade mais leve, avança decididamente em direção à comédia e ao deboche.

Concluindo este rápido panorama do Cinema Novo brasileiro, é indispensável mencionarmos o quarto grupo de filmes que caracterizou esta época. Trata-se da geração que sucedeu a geração cinemanovista, o chamado Cinema Marginal. Na medida em que os expoentes do CN enveredavam para uma produção de maior porte, abandonando a improvisação e a liberdade dos primeiros filmes, um novo grupo de cineastas, a partir de 1968 e até por volta de 1974, se lança numa produção cinematográfica de baixos custos, com características de vanguarda. Na realidade, as propostas já contidas em "Uma Estética da Fome" são agora levadas ao extremo. Trata-se de filmes em que a representação escatológica do horror e da abjeção atingem seu grau máximo, juntamente com uma intensa fragmentação narrativa. Filmes que expressam uma época de agonia, atingindo, neste processo, a própria enunciação filmica que, no limite, torna-se uma impossibilidade. Em sua singularidade possuem igualmente um diálogo irônico e brincalhão

com o universo americano do cinema de gênero e a cultura de massa, desconhecido da geração cinemanovista. Dentre sua produção, bastante extensa, podemos destacar Julio Bressane (*O Anjo Nasceu, Matou a Família e Foi ao Cinema, Cuidado Madame, A Família do Barulho*), Rogério Sganzerla (*O Bandido da Luz Vermelha, A Mulher de Todos, Sem Essa Aranha, Copacabana Mon Amour*), Andréa Tonacci (*Bang Bang*), Luiz Rosemberg (*Jardim das Espumas, Assuntina das Américas*), Carlos Reichembach (*As Libertinas, Audácia*) e outros. O Cinema Marginal levou as propostas e a crise existencial do Cinema Novo às últimas consequências, deixando completamente de lado o contato com um público mais amplo. Na mesma época, a geração cinemanovista abandonava as propostas narrativas radicais

dos anos 60 para partir decididamente para a conquista do público, patrocinada pelo órgão estatal (a Embrafilme) dirigido pelo regime militar que tanto haviam combatido. Os conflitos e a troca de farpas entre os dois grupos eram então constantes. Neste paradoxo estão esboçados os dilemas, frustrações, e as esperanças de uma geração que viveu intensamente as contradições de uma época. No caso do cinema brasileiro é nítido que, assim como as expectativas foram colocadas muito alto, também o tombo, quando elas não foram satisfeitas, gerou um panorama de completa desolação. E é neste quadro que podemos perceber a unidade, embora dentro da diversidade, que caracterizou a produção cinemanovista, e sua seqüência "marginal" durante mais de quinze anos.

Cena de "O Bandido da Luz Vermelha", de Rogério Sganzerla



* Fernão Pessoa Ramos - Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Arte e presidente da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema). Organizador e autor de *História do Cinema Brasileiro* e *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*.