

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

SÉRGIO FRANKLIN DE ASSIS

A "INDÚSTRIA DO AUTOR" NO CINEMA NOVO (1963 / 1969)

NITERÓI  
2017

SÉRGIO FRANKLIN DE ASSIS

A "INDÚSTRIA DO AUTOR" NO CINEMA NOVO  
ENTRE OS ANOS DE 1963 A 1969

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em  
Comunicação da Universidade Federal Fluminense, como  
requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre. Área  
de concentração: Estudos do Cinema e do Audiovisual

Orientador: Profº Drº RAFAEL DE LUNA FREIRE

Niterói

2017

A848 Assis, Sérgio Franklin de.  
A “indústria do autor” no cinema novo (1963 / 1969) / Sérgio  
Franklin de Assis. – 2017.  
122 f.  
Orientador: Rafael de Luna Freire.  
Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal  
Fluminense. Departamento de Cinema e Vídeo, 2017.  
Bibliografia: f. 117-120.

1. Indústria cinematográfica. 2. Cinema brasileiro. 3. Autoria.  
4. Difilm (Distribuidora de filmes Ltda). I. Freire, Rafael de Luna.  
II. Universidade Federal Fluminense. Departamento de Cinema e  
Vídeo. III. Título.

Ao movimento de resistência da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a mais  
ousada!

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, professor Rafael de Luna Freire, que, com sabedoria, leveza e suavidade, me conduziu, em meio à tempestade, ao impensável porto alegre desse trabalho.

Ao professor Fabián Núñez, constante referência na construção desse texto, que muito me alegrou por ter aceito os convites para a banca de qualificação e para o exame final.

Ao professor Luís Alberto Rocha Melo, outra referência constante na construção desse texto, que também me enche de alegria por ter aceito o convite para a banca.

Ao meu irmão, que me provou a existência da telepatia

À presença toda sã de minha irmã, que ao casar me presentou com outro irmão, Elcio.

Aos meus sobrinhos, que também são filhos, Vitor, Francisco e Lucas.

À memória da minha mãe, a mais doce lembrança; ao meu pai, que me dá coragem, à minha irmãzinha Carol e, a Fátima, minha irmãzona.

Ao João Cândido, por ter me dado quase a metade de tudo que li, e quebrado todos os galhos, por ser o amor de toda a vida.

Ao José Luis, a Zequinha, pelo incomensurável da existência, o amor.

Ao grande acontecimento Auterives, principal responsável por realizar esse trabalho.

A Denize Amaral e a Leila Braile, pela carinhosa torcida, mesmo que a distância.

Ao professor Fernando Moraes pela inestimável contribuição no exame de qualificação; à professora Mariana Baltar, pelas descobertas afetivas; ao professor Fernando Resende, pelo desafio constante; ao meu amigo e professor Kleber Mendonça, a quem muito devo e me comprometo a pagar; ao professor César Miglorin, pelas horas intensas; ao professor Maurício Bragança, pela carinhosa acolhida e ao professor Tunico Amâncio, por simbolizar muito do que mais admiro no corpo docente da UFF.

Aos meus colegas do curso de Mestrado, que sinto não ter podido estar mais próximo, em especial ao Érico, que será a minha primeira leitura ao término desse percurso.

Ao coordenador de Pesquisa e Documentação da Cinemateca do MAM, Fábio Vellozo, que foi, para mim, a personificação da nobreza desse espaço.

Aos alunos da Disciplina Estudos de Cinematografia Brasileira III, que me proporcionaram uma das melhores experiências destes últimos dois anos.

Aos compas da Asduerj, que seguraram as pontas nesses dois anos de falhas e ausências.

## RESUMO

O trabalho parte da suposição da operatividade da ideia síntese “indústria do autor” para o estabelecimento do que ficou conhecido como “Cinema Novo”, no início dos anos 1960. Com o golpe de 1964, o movimento cria novas táticas com vistas à manutenção de seus membros na atividade cinematográfica. Entre elas, está a criação da distribuidora Difilm, em 1965, responsável por divulgar e colocar os filmes do Cinema Novo no mercado exibidor. A nova atividade acarretará reformulações nessa ideia de indústria. A pesquisa acompanha essa reformulação a partir de variadas fontes discursivas, como entrevistas, cartas, biografias, ensaios e filmes além de material promocional divulgado pela distribuidora em jornais e revistas da época. Tais discursos colocam em questão as transformações em conceitos como público, povo, arte, mercado e indústria de cinema, ao longo de quase uma década do movimento Cinema Novo. A pesquisa conclui haver desde início uma diversidade de concepções para as ideias de indústria e autor entre os participantes do movimento e que estas se modificaram a partir de sua atuação direta no mercado cinematográfico, ao longo do período focado por esse estudo, entre os anos de 1963 e 1969.

Palavras-chave: indústria; autor; cinema; distribuição; Difilm; público

## ABSTRACT

The work starts from the assumption of the operability of the synthesis idea "industry of the *auteur*" for the establishment of what became known as "Cinema Novo" in the early 1960s. With the coup of 1964, the movement creates new tactics for the maintenance of its members in the cinematographic activity. Among them, is the creation of the distribution company, Difilm, in 1965, responsible for publicizing and placing the films of Cinema Novo in the exhibition market. The new activity will bring reformulations in this industry idea. The research follows this reformulation from various documents, such as interviews, letters, biographies, essays, films and promotional material published by Difilm in newspapers and magazines of the time. Such discourses call into question the transformations in concepts such as audience, people, art, market and film industry, during almost a decade of the Cinema Novo movement. The research concludes that from the outset there was a diversity of conceptions for the ideas of industry and author among the participants of the movement and that these have changed from their direct action in the film market, throughout the period focused by this study, between the years of 1963 and 1969.

Keywords: film industry; author; movie theater; distribution; Difilm; audience.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. Da antiindústria à “indústria do autor”	13
1.1 Entre desenvolvimentistas e comunistas	13
1.3. A tática “independente”	23
1.4. A antiindústria como política	27
1.5. Linha de produção	33
1.6. A indústria do autor	34
1.7. A História e a Historiografia	35
2. Autores de indústria	40
2.1. O conto de fadas do mercado europeu	40
2.2. Há de fato uma guinada de pensamento no Cinema Novo?	48
2. 3. O gosto do público	54
2.4. Política de cinema	57
2. 5. Os onze da Difilm	64
2.6. A fera da Penha	67
2.7. O beijo no engenho	71
3. Crônicas de uma dissolução: entre a comunicação e a criação	74
3.1. Da tragédia ao ritmo de aventura: um traumático percurso	76
3.2. Autores e indústrias	83
3.3 Um “mito besta”: o povo	88
3.4. As três fases	108
Conclusão	111
Bibliografia	117

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como tema um dos problemas mais constantes no ambiente cinematográfico brasileiro desde, pelo menos, o início da década de 60: a conciliação dos discursos em prol da criação de um mercado para o cinema nacional com os que defendem uma independência autoral dos filmes<sup>1</sup>. O que a princípio se apresenta como uma contradição será formulada por Glauber Rocha no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, na forma sintética “indústria do autor”.

Parte-se aqui da suposição de certa operatividade da ideia “indústria do autor” para o estabelecimento do que ficou conhecido como “Cinema Novo”, no início dos anos 1960. Entendemos, no entanto, que tal operacionalidade, se de fato houve, foi breve e limitada. Da forma como inicialmente proposto<sup>2</sup>, o Cinema Novo parecia

---

1

O debate provocado pelas circunstâncias do lançamento do filme *O som ao redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) trouxeram de volta às páginas dos jornais e revistas do país algumas das polêmicas mais constantes do cinema nacional. Lançado em um número menor de salas do que *De pernas pro ar 2* (Roberto Santucci, 2012), o filme de Mendonça teria tido proporcionalmente mais público que a continuação do megasucesso protagonizado por Ingrid Guimarães. A constatação desencadeou argumentos antigos de que o “cinema de autor” (alguns jornais usaram esse termo) é injustamente preterido por distribuidores e exibidores. Nos debates que se seguiram por semanas nos periódicos, outros chavões dos anos 1960 se fizeram presentes como a crítica à “comédia carioca”, considerada de baixa qualidade e vinculada a uma empresa que lhe garante distribuição em todo o território (a Globo Filmes) tirando a oportunidade do público de ter contato com outras formas cinematográficas.

<sup>2</sup> Admitimos aqui, de certa forma, um caráter programático do movimento constante no *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Embora muitas vezes esta função seja atribuída ao manifesto *Estética da fome* (1964) também escrito por Glauber Rocha, o livro tinha como público-alvo os membros do ambiente cinematográfico local, enquanto o manifesto foi escrito para um seminário realizado na cidade de Gênova.

inviabilizado após o golpe de 1964, tanto por sua frágil sustentação econômica quanto por sua proximidade política ao ideário do governo deposto. No entanto, táticas para a permanência do grupo na atividade cinematográfica foram postas em prática por seus membros, procurando superar esses entraves a partir de ações coletivas. A principal delas foi muito provavelmente a criação da Difilm, em 1965, por onze produtores e realizadores ligados ao movimento. Ao procurar criar um mercado para os seus filmes, a empresa ficou conhecida como a distribuidora do Cinema Novo. Entre as motivações para a sua criação, parece estar a desilusão com a conquista do mercado europeu, uma das apostas iniciais para a viabilização econômica do que seria essa “indústria do autor”. Dessa forma, voltava-se então para a realidade do mercado interno e para a necessidade de criar uma via de interação com ele. Uma mudança que acarretará sem dúvida reformulações nessa ideia de indústria, tal como se apresenta de início.

Com essa constatação, propõe-se aqui um recorte que não deixa de ser em si problemático. A expressão “indústria do autor” não foi de uso corrente. Ao contrário, no próprio livro *Revisão crítica* aparece uma única vez, já no final de sua introdução. É então descrita como a “síntese” de uma “nova dialética da história do cinema”, que oporia realizadores independentes de vários lugares do mundo a uma indústria hollywoodiana decadente. Síntese que é vista como “um grande capítulo futuro”, que poderia, porém, ser precipitado no Brasil, devido a estarmos numa pré-história do cinema, como parecia acreditar (ROCHA, 2003, p. 40)<sup>3</sup>.

Jean-Claude Bernardet, retoma essa expressão, já na década de 1990, em um ensaio sobre o autor no cinema francês e brasileiro entre os anos 1950 e 1960. Haveria nessa expressão, afirma, o reencontro de uma contradição já analisada por Maria Rita Galvão no seu estudo sobre o desenvolvimento das ideias de cinema independente na década de 1950<sup>4</sup>. Essa contradição ele resume da seguinte forma: apesar de “os independentes” reclamarem a coerção da indústria, privando-os de liberdade, “não há como fazer filmes competentes e fazê-los circular”, sem o apoio da indústria. Esse impasse levaria Glauber a formular a proposta de uma “indústria do autor”, considerada um “um oxímoro”, por Bernardet (1994, p.143). No entanto, reconhece impacto dos

---

<sup>3</sup> Essa ideia pode ser encontrada quase nos mesmos termos nos artigos de Gustavo Dahl para o *Suplemento literário* do Jornal *O Estado de São Paulo*, em 1961, como *Algo de novo entre nós* e *A solução única*.

<sup>4</sup> GALVÃO, Maria Rita. “O desenvolvimento das idéias sobre cinema independente”. *30 anos de cinema paulista, 1950-1980*. São Paulo: Cinemateca Brasileira, Cadernos da Cinemateca (4), 1980.

textos tanto de Glauber quanto os de Gustavo Dahl em realizadores e críticos do país nesse momento. Contudo, constata também uma mudança nesses discursos, inclusive nos de Glauber Rocha, que parece, ao final da década, abandonar a ideia de autor, apesar de manter a defesa de uma indústria de cinema nacional.

A ideia de autor associada ou não à concepção de uma indústria de cinema parecia, já em 1969, enfraquecida não só no Brasil. Sofria, desde meados dessa década, vários questionamentos em sua própria base de origem, a crítica francesa. Mas não só. Realizadores do subcontinente latino-americano tornaram-se determinantes num movimento que colocava em xeque valores relacionados a uma “indústria do autor”. O chamado cinema militante teve sua mais conhecida versão com o manifesto *Hacia um Tercer Cine*, lançado pelos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino<sup>5</sup>, após o grande sucesso do filme *La hora de hornos*, realizado pela dupla em 1968. No documento, chegam a reconhecer uma tentativa de descolonização cultural a partir da reivindicação à liberdade autoral. Porém, o que chamam de cinema de autor era uma “típica manifestação do desenvolvimentismo, expressa na intenção de desenvolver uma indústria do cinema 'independente' como maneira de sair do subdesenvolvimento cinematográfico”. Para eles, contudo, no mais das vezes, esse cinema se submetia a “condicionamentos ideológicos e econômicos do próprio sistema” (GETINO; SOLANAS, 1969, apud BERNARDET, 1994, p.158).

No Brasil, a emergência do cinema marginal, em 1968<sup>6</sup>, e a opção de alguns membros do Cinema Novo por produções mais afeitas ao mercado ilustram de certa maneira a dissolução, na virada da década, desse projeto de indústria atrelado a noções de autoria. Antes, porém, talvez seja possível abordar com a criação da Difilm sua progressiva reformulação num embate direto com as forças do mercado, até o fim do contrato entre os sócios originais da empresa em 1969.

No primeiro capítulo desse trabalho, procuramos revisar alguns pontos do debate gerado no meio cinematográfico brasileiro pela falência dos grandes estúdios paulistas, em especial a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1954. O objetivo foi

<sup>5</sup> Em uma breve síntese, que chega a chamar de “grosseira, Bernadert apresenta a tese do Manifesto que afirma a existência de três cinemas: “o primeiro é o modelo hollywoodiano, o sistema dominante e opressor, ao qual pertencem igualmente as suproduções dos países socialistas. O segundo é o cinema de autor. O Tercer Cine é um cinema de libertação, entendido essencialmente como cinema militante” (BERNARDET, 1994, p.157).

<sup>6</sup> Para Fernão Ramos (1987, p. 12), é em 1968 que são produzidos os primeiros filmes considerados marginais, como *Câncer* (Glauber Rocha), *Hitler no III Mundo* (José Agripino de Paula) *Jardim de Guerra* (Neville de Almeida) e o *Bandido da luz vermelha* (Rogério Sganzerla).

identificar entre esses pontos os que parecem ter contribuído de uma forma mais decisiva para a construção da síntese “indústria do autor”, no livro de Glauber, em 1963. Inescapável aqui foi percorrer as trajetórias, nem sempre divergentes, do grupo genericamente definido como desenvolvimentista e o que da mesma maneira pode ser designado como esquerda nacionalista, do qual muitos pertenciam ao Partido Comunista (segundo a definição de Ortiz Ramos, universalistas e nacionalistas).

A tese de doutoramento do professor Arthur Autran, também publicado como livro pela Hucitec em 2015, com o título *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*, foi fundamental para a construção desse capítulo. A partir desse trabalho, fomos levados também à leitura dos artigos publicados por Paulo Emílio Sales Gomes, no jornal *O Estado de São Paulo*, no início da década de 1960, que discutem no calor do momento o que considerava entraves ao estabelecimento de uma indústria de cinema no país. Recentemente publicados na coletânea *Uma situação colonial?*, organizada por Carlos Augusto Calil, em 2016, esses textos foram agrupados em uma sessão com o sugestivo nome *O gosto da realidade*, também título de um dos artigos. O privilégio dado aos textos nesse capítulo deve-se ao impacto que parecem ter na elaboração das ideias desenvolvidas por Rocha em seu livro-manifesto.

Por fim, nos detivemos ainda nesse capítulo no próprio *Revisão crítica do cinema brasileiro*, procurando acompanhar a forma muitas vezes contraditória que constrói o seu projeto de cinema, no qual praticamente não há o que possa ser classificado como discurso antiindustrial. Destacamos no texto ainda a preocupação constante com o problema da distribuição dos filmes, entendido como o entrave principal ao desenvolvimento da indústria do cinema. A mesma preocupação também se faz presente em um dos artigos de Paulo Emílio abordado nesse capítulo. Recorremos ainda à fortuna crítica constante na edição de 2003, com críticas e debates sobre o livro publicadas por ocasião do seu lançamento, que informa sobre a receptividade do texto nesse primeiro momento.

Gustavo Dahl é outro personagem central na construção dessa síntese “indústria do autor”, nos primeiros anos 1960. No capítulo 2 deste trabalho, partimos da leitura de cartas que ele envia de Paris e Roma para Glauber Rocha, nas quais parece paulatinamente abandonar as teses defendidas nos artigos de 1961, publicadas no jornal *O Estado de São Paulo*, nos quais apostava na derrocada de Hollywood e no triunfo do

cinema de autor, a partir do cenário que então observava na Europa. Escritas entre os anos de 1961 e 1963, as cartas assinalam a desilusão com a conquista do mercado de cinema europeu pelos filmes brasileiros com perfil autoral, ao mesmo tempo em que reconhece a necessidade de traçar estratégias para ocupar o mercado nacional de filmes. Essas cartas precedem o conjunto de artigos publicados na *Revista Civilização Brasileira*, a partir de 1965, no qual Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet, em estudo publicado em 1983, identificam uma guinada de 180 graus nos idealizadores do Cinema Novo. Os artigos de Dahl para esta revista, que seguem até março de 1967, também são leituras obrigatórias nesse capítulo.

Numa dessas cartas de Dahl a Glauber Rocha, em 1963, observamos também uma primeira referência à criação de uma distribuidora pelo grupo do Cinema Novo. O entusiasmo que demonstra com a ideia não o leva, no entanto, a participar do coletivo de sócios que criará a empresa dois anos depois, em 1965. O empreendimento parece um prolongamento natural das ideias que defende nas páginas da *Revista Civilização Brasileira*. Neste 2º capítulo, procuramos levantar alguns dados sobre o início da atuação da Difilm no mercado brasileiro. Nosso objetivo era flagrar como a empresa que se propunha a abrir mercado para um conjunto de filmes identificados com um cinema de autor traçava suas campanhas de divulgação e compunha seu material de propaganda. Para isso, observamos recortes de jornais, revistas e folhetos da época constantes no arquivo da Cinemateca do MAM. Esta foi sem dúvida uma das partes mais estimulante desse trabalho<sup>7</sup>.

Por fim, acompanhamos no terceiro e último capítulo dessa dissertação as narrativas feitas por alguns dos sócios originais sobre a criação da Difilm, o papel desempenhado pela empresa para o Cinema Novo e não menos importante os desacordos que levaram à sua dissolução. Foi fundamental para redação desse capítulo o catálogo da Mostra *Múltiplos lugares de Roberto Farias*, realizada no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2012. Também importante a longa entrevista do diretor Roberto Farias publicada originalmente na revista *Cinema*, nº 74, em Fevereiro/Março de 2007. No entanto, a versão acessada para este trabalho é a que foi disponibilizada na página da

---

<sup>7</sup> Já trabalhando na redação do Capítulo 3, nos deparamos com o artigo de Carlos Alberto Matos *Os números do nacional popular*, publicado na revista *Filme Cultura*, nº 52, no qual sugere um recorte que acompanhe o corpo a corpo dos realizadores do Cinema Novo com o mercado de exibição, a partir da atuação na Difilm ou mesmo na Mapa Filmes. A forte impressão que autor parece ter com o material de divulgação do filme *Menino de engenho* (Walter Lima Jr., 1965) é semelhante a que nos causou também e é relatado neste capítulo

Associação Brasileira de Autores Roteirista, em fevereiro de 2012.

Um dos pontos centrais desse último capítulo é a discussão sobre a relação público e povo, que pareceu em alguns momentos atrelada à ideia indústria do autor. Para conduzir essa questão, voltamos às correspondências mantidas por Glauber Rocha e publicadas na coletânea organizada por Ivana Bentes, no volume *Cartas ao Mundo*. Em especial, às conversas travadas com Jean-Claude Bernardet, onde tal discussão aparece relacionada ao debate sobre o filme *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967). Essas correspondências remetem a dois textos de Bernardet sobre *Todas a mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1966) e *Garota de Ipanema* (Leon Hirszmann, 1967), ambos publicados na revista *aParte*, em 1968. Nesses textos aparecem questões das mais relevantes para um debate sobre indústria e autor, dando de certa forma um desfecho para esse debate naquele momento. Segundo Bernardet, esses artigos aplicavam ainda métodos desenvolvidos no seu então recém-lançado livro *Brasil em tempos de cinema*, que causou polêmica entre realizadores do Cinema Novo.

O recorte que procuramos estabelecer aqui, apesar de nem um pouco rígido, compreende como marco delimitatório inicial a publicação do *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em 1963. É nele que aparece definida a síntese “indústria do autor”. Apesar de reconhecermos em artigos de Gustavo Dahl para *O Estado de São Paulo*, já em 1961, muitas das ideias que levaram à construção dessa formulação, é o livro de Rocha que parece difundir-las com mais eficácia. A cisão societária da Difilm, em 1969, nos parece por outro lado marcar esse momento final onde a tentativa de efetivar de certa forma a proposta de uma indústria com base em filmes autorais reconhece objetivamente seus limites. Tentamos sem muita clareza no argumento sugerir, neste último capítulo, a inclusão do fim da formação original da empresa como um marco de periodização do próprio Cinema Novo. Sustentamos inclusive que junto a outros marcos de uma história mais geral, como o AI-5, ele pode ser entendido também como um estertor do próprio movimento. Compartilhamos, inclusive, da avaliação de Carlos Diegues de que, se de fato houve algo a ser denominado Cinema Novo, ele não ultrapassou esse final de década de 1960. A ideia de filmes baratos, que recusassem a coprodução com estrangeiros e tivessem um propósito político definido não mais estava presente em nenhum dos filmes dos principais do movimento nesse final da década. No mais, após *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), o maior sucesso do Cinema

Novo, que tem como grande trunfo o brilho sem par de Grande Otelo, ícone maior do cinema brasileiro, o resto é silêncio.

Por fim, é necessário dizer que este trabalho só foi possível pelas descobertas proporcionadas pelo curso *Historiografia do cinema e do audiovisual*, ministrado pelo professor Rafael de Luna Freire, no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF, no segundo semestre de 2016. Os textos e suas discussões podem ser percebidos entre uma linha e outra destas páginas.

## 1. DA ANTIINDÚSTRIA À “INDÚSTRIA DO AUTOR”

Pretende-se, neste capítulo, apresentar algumas hipóteses das condições de proposição do termo “indústria do autor”, presente de forma expressa no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (ROCHA, 2003, p. 40). Parte-se do pressuposto de que a formulação tentou equacionar forças de um diverso e rico debate sobre indústria e comércio cinematográfico, configurado na segunda metade da década de 1950, no Brasil. Procura-se ainda verificar a força da ideia condensada nesta proposição na sua função política de defesa e promoção do grupo autodenominado *cinema novo* e dos seus primeiros filmes.

Em um plano geral, há como situar a formulação “indústria do autor” no ambiente criado pela falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1954. Com a extinção da empresa, desfez-se também a pretensão de se montar uma indústria nos moldes holywoodianos no Brasil, cultivada desde os anos 1920. O acontecimento provoca no campo das ideias uma diversidade de alternativas à industrialização da atividade no país. Entre estas, há propostas de intervenção do Estado no mercado e de associação com o capital externo. Outros pensam saídas via cinema independente ou cinema de autor (AUTRAN, 2004, p. 7).

### 1.1 ENTRE DESENVOLVIMENTISTAS E COMUNISTAS

Para tentar delimitar melhor esse campo de ideias que se mostrou propício à expressão “indústria do autor”, propomos inicialmente isolar seus termos. Partimos, então, do primeiro para tentar inventariar entre as ideias que relacionam cinema e indústria no Brasil dos anos 1950 àquelas que parecem ter participado do engendramento da expressão. O estudo do pesquisador Arthur Autran sobre o pensamento industrial cinematográfico brasileiro nos serve aqui como fonte primordial para esta investigação. A partir dele, é possível circunscrever na diversidade de projetos de indústrias alçados das ruínas da Vera Cruz duas correntes distintas de pensamento que parecem ter agido, ambas, de forma desigual para esta construção<sup>8</sup>.

---

8

A primeira delas, Autran define, como a desenvolvimentista<sup>9</sup>. Seus representantes estão, basicamente, em São Paulo. Alguns, como Cavalheiro Lima e Jacques Deheinzelin, trabalharam para a Vera Cruz. Junto a outros membros desta corrente, participaram de comissões e grupos de trabalho ligados ao poder municipal, estadual e federal, produzindo relatórios com o objetivo de fomentar políticas públicas para o setor. Os desenvolvimentistas tiveram destaque ainda na instalação do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, o Geicine, no início do governo Jânio Quadros, em 1961. Inicialmente subordinado à Presidência da República, o Geicine foi deslocado em seguida para o Ministério da Indústria e Comércio. O órgão federal foi uma das raras experiências em toda a trajetória da atividade cinematográfica no país a pertencer à estrutura de um ministério da área econômica, como destaca Autran (2004, p.110).

Na tentativa de entender o fracasso dos empreendimentos vultosos da burguesia paulista na produção de filmes nos anos 1950<sup>10</sup>, os desenvolvimentistas da área do cinema se distinguiram de outros com o mesmo intuito por enfatizar os aspectos econômicos da questão. O fundamental então era o levantamento de dados e números do mercado cinematográfico, considerados então insuficientes para construir um plano de superação da crise.

A criação da Apicesp (Associação Profissional da Indústria Cinematográfica do Estado de São Paulo), em 1955, é o primeiro indicio da mobilização dos

---

Autran (2004, p.101), na verdade, identifica três correntes de pensamento: além da desenvolvimentista e da esquerda nacionalista que trabalharemos neste capítulo, existem os liberais, que no cinema correspondiam às posições de nomes como B. J. Duarte e Moniz Viana. O pesquisador faz aqui uma analogia com um estudo de Octavo Ianni, que identifica, entre os anos de 1946 e 1950, a formação de três propostas de desenvolvimento econômico no Brasil: a que prega a associação com o capitalismo internacional, a marcada pela perspectiva socialista e a defensora de um capitalismo nacional.

<sup>9</sup> Refere-se aqui à leitura de Bielschowsky, para quem o desenvolvimentismo é a ideologia dominante nos anos 1950. Este é definido como “o projeto de superação do subdesenvolvimento através da industrialização integral, por meio de planejamento e decidido apoio estatal” (BIELSCHOWSKY, 2000 apud AUTRAN, 2004, p. 110). O mesmo pesquisador é citado pelo economista Pedro Cezar Fonseca, lembrando que ele considera os socialistas “em certo sentido 'desenvolvimentistas’”. Contudo, parece “subentendido que este (o desenvolvimentismo) se referia a uma ideologia em defesa de um projeto dentro dos marcos de uma sociedade capitalista” (BIELSCHOWSKY, 1998 apud FONSECA, 2015, p. 16).

<sup>10</sup> Além da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, a mais importante, fundada por Franco Zampari em 1949; a Cinematográfica Maristela S.A e a Multifilmes S.A.são exemplos de grandes empreendimentos da burguesia paulista no setor de produção cinematográfica que surgiram e faliram durante a década de 1950. A Kino Filmes, fundada pelo cineasta Alberto Cavalcanti, após sua saída da Maristela, também pode ser relacionada nesse contexto (RUIZ, 2003, p.120).

desenvolvimentistas<sup>11</sup>. A Associação apoiou a realização da monografia de Cavalheiro Lima – *Cinema: problema de governo* –, que relaciona a crise no setor à falta de apoio do governo à indústria cinematográfica brasileira. O estudo concluía que a legislação existente protegia apenas a comercialização, sem dar suporte à produção. A partir disso, defendia a execução de medidas governamentais, como a criação de um fundo de financiamento de filmes e mudanças na tarifa aduaneira, com vistas à redução da importação de fitas estrangeiras. (AUTRAN, 2004, p. 111-112)

O autor observa ainda que as propostas de Cavalheiro Lima não se diferenciavam muito do conjunto de Resoluções do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, realizado no final do ano de 1953<sup>12</sup>. Foram justamente esses congressos (o primeiro ocorreu no Rio de Janeiro, em 1952, como desdobramento do Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, organizado em abril daquele ano) espaços de domínio e formulação de uma outra corrente de pensamento que se destacou no meio cinematográfico na primeira metade dos anos 1950<sup>13</sup>. Nomeada, de um modo geral, como “esquerda nacionalista”, a corrente era em grande parte constituída por pessoas ligadas ao Partido Comunista Brasileiro e defendia, não com muita precisão, a ideia de um cinema independente, com conteúdo popular (ibid., p 112).

Para esse grupo os problemas de produção se misturavam a outras questões, como a da temática brasileira. Contudo, o papel do Estado na regulamentação e fomento da atividade também era central nos debates, inclusive nos congressos. De uma maneira geral, as relações do setor cinematográfico com o Estado tornaram-se então mais institucionalizadas. Os congressos se ocuparam, por exemplo, de definir o que poderia ser chamado “filme nacional” e, portanto, concorrer à proteção e ao fomento estatal. Já no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, discute-se a revisão das legislações de reserva de mercado para a produção local (ibid, p.96-98)

---

<sup>11</sup> A Apicesp assemelhava-se a importantes iniciativas da burguesia industrial nacional, no período de 1930 até 1950, que formaram grupos de técnicos especializados para preparar estudos com a função de buscar caminhos para a industrialização do país a partir da perspectiva desenvolvimentista (AUTRAN, op. cit., p. 111).

<sup>12</sup> As discussões em torno do anteprojeto de criação do INC – encomendado por Getúlio Vargas a Alberto Cavalcanti, logo após a sua saída da Vera Cruz, em 1951 –, desdobraram-se em mesas redondas sobre o tema, organizadas, naquele mesmo ano, pela Associação Paulista de Cinema (APC). Esses encontros foram “uma espécie de preâmbulo para os congressos realizados nos dois anos subsequentes. (ibid., p.96)

<sup>13</sup> Embora dominante, a esquerda nacionalista não era o único grupo a participar desses congressos, nomes identificados com os desenvolvimentistas também se faziam presentes. O II Congresso, marcado pela crise de produção das grandes companhias, contou com a presença de atores e técnicos da Vera Cruz, inclusive Tônia Carreiro e Cavalheiro Lima (ibid., p. 93)

Divergentes quanto à ênfase de abordagem, as proximidades entre as duas correntes podem ser ilustradas pela tese apresentada por Alex Viany no II Congresso Brasileiro de Cinema, cujo relator foi Cavaleiro Lima. O documento intitulado “Limitação da Importação e Taxação do Filme Estrangeiro Por Metro Linear” teve repercussão na imprensa e demonstrou uma evolução na proposição de proteção ao filme brasileiro. A tese, segundo Autran, avança em relação às reivindicações dirigidas ao estado até então, exigindo “apoio financeiro e legislação protecionista que viabilizassem o predomínio do cinema brasileiro no mercado interno”. A proposta é a primeira a afirmar um direito “natural” à prioridade no mercado interno para a produção brasileira, e inspirou toda uma mentalidade fortemente protecionista cujo desenlace se daria apenas nos anos 1970 com a Embrafilme. (Autran, 2004, p.98)

Dois anos depois, Viany retoma alguns dos pontos defendidos na tese em artigo para a revista *Manchete*<sup>14</sup>. O texto advoga ainda melhorias na fiscalização dos exibidores quanto à renda das bilheterias, restrições a empresas distribuidoras estrangeiras, criação de cinemas municipais que exibissem exclusivamente filmes nacionais, diminuição e isenção de impostos para aquisição de insumos à produção, entre outros. A única proposta não relacionada ao apoio estatal é a criação de uma distribuidora única para o produto brasileiro, bancada pelos produtores e fiscalizada pelo governo. A distribuição já é então percebida como um dos pontos nevrálgicos para o desenvolvimento de uma indústria de cinema no país. A questão está presente até mesmo no criticado relatório de Alberto Cavalcanti para a criação do INC, considerado pelo próprio Autran como um documento desatento à realidade econômica da atividade.

Além de um diagnóstico dos entraves existentes à industrialização, havia no ideário formado nos congressos e expresso na tese e neste artigo de Viany uma percepção da importância do Estado na construção de saídas para o problema. Esta avaliação era, inclusive, comum às diferentes correntes de pensamento no setor cinematográfico na década de 1950, até mesmo à liberal. No entanto, para um dos mais influentes pensadores do cinema brasileiro, o fundador da Cinemateca Brasileira, Paulo Emílio Sales Gomes, as análises feitas nos Congressos pareciam então “as últimas e mais vigorosas afirmações do mundo fictício no qual se envolvia desde o começo do século o empreendimento cinematográfico brasileiro” (GOMES, 2016, p. 65).

---

<sup>14</sup> VIANY, Alex. O cinema brasileiro por dentro (I)- Retrato de uma criança (aos 50 anos). *Manchete*, Rio de Janeiro, nº 109, 22 maio 1954 (apud AUTRAN, 2004,p.100).

## 1.2. ENTRE ILUSÕES E REALIDADE

A avaliação de Paulo Emílio era a de que, até o final dos anos 1940, os cronistas e produtores se confundiam e não produziam ideias procedentes sobre a nossa realidade cinematográfica. A situação só mudaria qualitativamente com um fato – a fundação da Vera Cruz –, que “trouxe no bojo de suas contradições a possibilidade de melhoria do pensamento sobre a cinematografia no Brasil”. Se o malogro da Vera Cruz, ocorrido logo depois, “impressionara os espíritos” e ampliara o debate sobre o cinema nacional, persistiam, no entanto, “a debilidade e a confusão das ideias”. O alvo era então os congressos e as conferências realizadas na primeira metade da década de 1950, com viva presença de comunistas, que davam “tom aos diferentes movimentos em favor do cinema nacional”. Sem dados exatos sobre o campo cinematográfico, aponta Paulo Emílio, repetia-se a denúncia do imperialismo importada de outros esquemas em curso. (GOMES, 2016, p.63)

Já em artigo de 1956, para o mesmo jornal, Paulo Emílio verificava uma atmosfera de euforia no meio cinematográfico paulista, que relacionava às monografias de Cavaleiro Lima e aos relatórios de Jacques Deheinzelin, outro ex-funcionário da Vera Cruz. Comemorava, então, as reações que estas pareciam provocado em setores do poder local. São “documentos básicos para qualquer ação relativa ao cinema nacional”, dizia então. Tais trabalhos assumiam para ele “um aspecto novo”: “Ficou provado que um único estudo econômico objetivo é mais útil e eficaz do que cem denúncias vagas ao imperialismo”. As farpas aqui já tinham endereço certo: as associações, congressos e mesas-redondas, organizados alguns anos antes. Estes tinham demonstrado sua esterilidade para propor saídas à crise que então se verificava. Suas iniciativas em favor do cinema nacional foram condenadas ao fracasso pela falta de adequação técnica e pela heterogeneidade de seus propósitos, avaliava. Mesmo que saudasse a admirável teimosia dos *independentes*, como o faz no início desse artigo, desacreditava que esta pudesse garantir a sobrevivência do cinema paulista quando pesava sobre ele a ameaça de uma catástrofe: “o aniquilamento do parque industrial cinematográfico de São Paulo”. (GOMES, 2016, p.34-35)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> A construção literal de Paulo Emílio é “A vontade de viver que tinha o cinema paulista manifestava-se pelo admirável teimosia dos *independentes*, mas como acreditar nessa possibilidade de vida

Entres as transformações decorrentes do cataclisma causado pela falência dos estúdios paulistas, Paulo Emílio Sales Gomes aponta numa série de artigos para o jornal *O Estado de São Paulo*, publicados no início da década de 1960, a conquista do gosto de realidade pelo meio cinematográfico local. Em um destes artigos, *A agonia da ficção*, publicado em dezembro de 1960, o crítico associa diretamente o processo do declínio da Vera Cruz ao “nascimento de uma nova mentalidade cinematográfica brasileira”<sup>16</sup>. Esta seria fruto de “uma revelação inesperada”: “o Brasil subvencionava a produção cinematográfica estrangeira”.

Se tivermos que escolher a data de nascimento de uma nova mentalidade cinematográfica brasileira, penso que devemos fixar a tarde em que Cavalheiro Lima folheava um número da *Motion Picture Herald*, nos escritórios da rua Major Diogo, enquanto esperava o momento de ser recebido por Franco Zampari. Apesar de conhecer mal o inglês, sua curiosidade foi despertada por umas linhas a respeito do Brasil em que se falava do sistema de exportação dos lucros das companhias cinematográficas estrangeiras. Como justamente Chick Fowle saía da sala de Zampari, Cavalheiro Lima pediu-lhe que traduzisse aquela passagem. Foi através de meia dúzia de linhas de uma revista corporativa americana, transpostas em português incerto por um cinegrafista inglês, que se teve a revelação inesperada de que o Brasil subvencionava a produção cinematográfica estrangeira. (GOMES, 2016, p. 66)

A anedótica cena de origem, montada por Paulo Emílio, além de ter como cenário as antessalas da fracassada “Hollywood brasileira”, ressalta a própria intermediação que os agentes de ocupação teriam sobre o surgimento desta nova mentalidade nos representantes do mercado ocupado. O acontecimento prosaico que levaria Cavalheiro Lima, então funcionário do setor de publicidade da Vera Cruz, a se dedicar a um estudo pioneiro sobre o sistema econômico cinematográfico brasileiro não estava isento de traduções incertas<sup>17</sup>. Contudo, Paulo Emílio parecia apostar que um

---

quando pesava sobre nós a ameaça de uma catástrofe nacional” (GOMES, 2016, p.33). Para além da já observada “militância” que identificava o “cinema paulista” com os realizadores, há aqui – pelo uso do pronome “nós” que o inclui (crítico e fundador da Cinemateca) entre os ameaçados pela “catástrofe” – uma aparente ampliação dessa identidade como a indicar um todo orgânico que mais tarde denominará cultura cinematográfica.

<sup>16</sup> Em *Paulo Emílio no paraíso*, José Inácio de Melo Souza transcreve uma carta do crítico a Plínio Sussekind da Rocha, na qual tenta persuadir o amigo a participar da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica, que ele próprio organizava. Dizia-se, então, “convencido de que algo está começando a se estruturar realmente em matéria de cultura cinematográfica no país”. No entanto, o convite indica também uma ideia de continuidade com o grupo atuante nas décadas de 1920 e 1930, ao qual Plínio pertencera: “Você sabe como é importante para mim uma associação histórica entre o “Chaplin Club” e tudo o que foi ensaiado depois” (GOMES apud SOUZA, 2002, p. 400).

<sup>17</sup> Para Autran (2004, p.42), a monografia *Problemas da economia cinematográfica* “é um documento importantíssimo do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, pois registra os primeiros esforços mais consistentes de entendimento da situação econômica do cinema nacional bem como o 'quebra-cabeça' a que se refere seu autor em depoimento a Maria Rita Galvão. Isto significa que a

primeiro passo fora dado e “o gosto da realidade” parecia enfim superar “o mundo de ficções” que a atividade cinematográfica vivia até então.<sup>18</sup>

Além dos trabalhos de Cavalheiro Lima, dos relatórios das comissões e artigos publicados em jornais por críticos e realizadores, Autran (2004, p.110) relaciona como parte do esforço dos desenvolvimentistas para compreender os entraves à industrialização do cinema no Brasil a tese *Uma situação colonial?*, apresentada por Paulo Emílio Sales Gomes, na *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*, em 1960.

O pesquisador revela estar ciente da polêmica que poderia provocar ao incluir Paulo Emílio na corrente dos desenvolvimentistas<sup>19</sup>. Relaciona as possíveis resistências a este enquadramento as marcas deixadas pelo “apoio incondicional de Paulo Emílio ao cinema nacional” nos últimos anos de sua vida. Por isso chama atenção para este período no qual o fundador da Cinemateca Brasileira ainda não tinha essa determinação. Autran ressalta uma declaração onde Paulo Emílio se diz “contrário ao apoio estatal à produção se não fossem feitas exigências na legislação em torno da questão da qualidade”<sup>20</sup>. O destaque do pesquisador é, também, a essa sequência de textos publicados no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* nos primeiros anos da década de 1960, mais especificamente àqueles escritos entre o final do ano de 1960 e o início do ano de 1961. Aí estão concentradas as raras abordagens do crítico a respeito da “industrialização” do cinema, ressalta.<sup>21</sup> Além do apoio ao Geicine, Paulo

---

complexidade das questões, o pouco conhecimento delas e das suas interrelações tornavam impossível a compreensão da situação geral”.

<sup>18</sup> Os artigos *Um mundo de ficções*, *A agonia da ficção* e *O gosto da realidade* foram publicados em dezembro de 1960, no *Suplemento Literário* do Estado de São Paulo, logo após a *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica*. Os textos podem ser vistos com uma série da qual também faz parte *Uma situação colonial?*, publicada na semana seguinte à sua apresentação na Convenção. Para Pedro Plaza Pinto, a sequência promove uma destruição de chavões, como a “tonalidade imperialista” da conquista do mercado, que não explicaria, segundo Paulo Emílio, a “implantação do comércio cinematográfico entre nós nos primórdios do século”. Desconhecia-se a importância das figuras dos brasileiros importadores e exibidores. Esse tema, inclusive, lembra Pinto, será repetido à exaustão pelos jovens do Cinema Novo, numa conformação conceitual que pode ser resumida na ideia de “mentalidade importadora” (PINTO, 2008, p. 48)

<sup>19</sup> O pesquisador Pedro Plaza Pinto (2008, p.17) é um dos que sustenta haver uma diferença entre o pensamento de Paulo Emílio e a ideologia nacional desenvolvimentista, mesmo neste início da década de 1960. Para ele, Paulo Emílio teria um pensamento crítico em relação ao projeto desenvolvimentista.

<sup>20</sup> Refere-se ao artigo *Racinhos e exercícios*, publicado originalmente por Paulo Emílio no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1958. O texto também consta da coletânea *Uma situação colonial?* (GOMES, 2016, p. 218-224)

<sup>21</sup> Estes textos foram publicados recentemente na coletânea *Uma situação colonial?*, na seção intitulada *O gosto da realidade*, que também dá título a um dos artigos.

Emílio demonstra seu apoio ao presidente do órgão, Flávio Tambelini, e às teses de Jacques Dehenzelin e Cavalheiro Lima, como já citado (AUTRAN, 2004, p.119).

O esforço de análise de Autran passa a ser, então, durante seis páginas de sua tese, indicar uma “concepção desenvolvimentista de corte nacionalista”, em *Uma situação colonial?* Demonstra para isso pontos de intersecção ente a célebre tese de Paulo Emílio “com a reflexão de alguns pensadores então ligados ao Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros)<sup>22</sup>”. De resto, ele estenderá essa intersecção a concepções sobre industrialização, sustentadas por Paulo Emílio no início dos anos 60. Não é o caso de acompanharmos toda a análise feita por Autran, mas interessa aqui destacar alguns de seus pontos.

O pesquisador parte da homologia entre a tese de Paulo Emílio e o livro de Roland Corbisier, *Formação e problema da cultura brasileira*. Corbisier aponta neste trabalho uma “estrutura da situação colonial” do Brasil, que acarretaria uma sociedade “globalmente alienada”. As análises de ambos, aponta Autran, preveem um desenvolvimento da sociedade por etapa, na qual a “consciência do subdesenvolvimento” age “como fator libertador” e a industrialização “como substrato econômico para tanto”. No caso de Paulo Emílio, há uma aposta de que o estágio econômico do país naquele momento – marcado pelo advento das indústrias siderúrgica, petrolífera e automobilística – exigira também a industrialização no campo cinematográfico. Se já havia uma etapa inicial de superação do colonialismo em outros setores, no cinema ainda predominava, inclusive entre os governantes, a postura do colonizado. Caberia aqueles que “assumiram a responsabilidade de cuidar do cinema brasileiro” educar os homens públicos, argumentava em *A vez do Brasil*, de 1961 (GOMES, 2016, p. 79-83).

Para Autran, conclui-se dessas posições de Paulo Emílio um ideário nacionalista que trabalhava por uma conscientização, em especial das elites, da importância do cinema brasileiro, de onde decorreria a industrialização do setor e a melhoria da

---

<sup>22</sup> “O ISEB foi criado pelo Decreto nº 37.608, de 14 de julho de 1955, como órgão do Ministério da Educação e Cultura. O grupo de intelectuais que o criou tinha como objetivos o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, cujos dados e categorias seriam aplicados à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira e deveriam permitir o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional. O ISEB foi um dos centros mais importantes de elaboração teórica de um projeto que ficou conhecido como "nacional-desenvolvimentista". (ABREU, Alzira. *O ISEB e o desenvolvimentismo*). Disponível em <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos/Economia/ISEB> Último acesso em maio de 2017.

qualidade dos filmes<sup>23</sup>. Por fim, o pesquisador extrai do último artigo dessa série – *Importância do Geicine* – uma concepção de união de classes, etnias e regiões num todo nacional visando resolver os problemas da nação. Essa posição, diz Autran, frequentemente entre nós “acaba derivando para a crença no Estado como meio para se chegar a tal fim, visto que ele não conflitaria com os verdadeiros interesses nacionais e que estes seriam iguais para todos” (2004, p.125-126). Por fim, conclui Autran:

Esta série de artigos constitui-se na mais bem acabada expressão do pensamento industrial cinematográfico brasileiro, por conseguir articulá-lo de forma refinada a determinadas reflexões da época sobre o desenvolvimento do país, especialmente aquelas produzidas no interior do Iseb. Alex Viany buscou o mesmo objetivo em relação ao marxismo tal como ele era difundido pelo PCB, mas suas interpretações devido às excessivas simplificações e reducionismos estão longe de se igualar as de Paulo Emilio. (Ibid, p.126)

Não interessa tanto aqui, na verdade, estabelecer com exatidão filiações a esta ou aquela corrente de pensamento, mas ressaltar, como já explicitado, as tensões no meio cinematográfico neste período que se fizeram presentes na problemática expressão “indústria do autor”. Demora-se aqui na revisão dos textos de Paulo Emílio pela forte influência que o crítico já exercia naquele momento, inclusive sobre os idealizadores do Cinema Novo, mas também pela sua singular posição no debate.

É sabido que Glauber acompanhava a coluna de Paulo Emílio no Suplemento Literário do Estado de São Paulo. Em carta para o crítico, em abril de 1961, confessa: “Seus artigos são páginas de uma Bíblia... Soubesse você do efeito deles!” (BENTES, 1997, p.146). Além de referências a artigos como *Autores e artesãos* e *A Linha Geral de Eisenstein*, são perceptíveis no *Revisão crítica do cinema brasileiro* as marcas do estilo e da abordagem de *Uma situação colonial?* Por exemplo, quando constata, logo no início do livro, a precariedade da “cultura cinematográfica” no país. No mais, as citações diretas ou indiretas ao crítico e a seus textos permeiam todo o texto. Ismail Xavier lembra ainda, em nota no prefácio à segunda edição, o reconhecimento do próprio Glauber à importância da tese defendida por Paulo Emílio, em 1960, para a

---

<sup>23</sup> Autran insere Paulo Emílio na chave do desenvolvimentismo nacionalista. Em um trecho anterior da tese, ele retoma a citação a Bielschowsky para distinguir dois modos do desenvolvimentismo: o "nacionalista", que via no Estado o agente adequado para o financiamento e controle dos principais setores industriais tais como energia, transporte e mineração; e o "não nacionalista", que acreditava na necessidade e na possibilidade do capital estrangeiro investir em tais áreas. Chama atenção ainda para a relatividade desse paralelo com a definição criada por Bielschowsky em relação ao pensamento econômico *strictu sensu*. No campo cinematográfico, adverte não ser possível levar essas comparações até a última consequência, mesmo porque ele não era visto como setor estratégico. (op.cit, p.116)

construção do seu próprio pensamento, naquele momento (XAVIER In: ROCHA, 2003, p.30).

Contudo, há disparidades entre muitos dos argumentos, defesas e ataques de Glauber registrados nas páginas do *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e as posições adotadas por Paulo Emílio na série de artigos no jornal *O Estado de São Paulo*. Entre estas, a já citada importância conferida por Paulo Emílio aos estudos de Cavaleiro Lima e Jacques Deheinzelin, menosprezadas por Glauber: “números havia, interpretação nenhuma” (ROCHA, *ibid*, p. 82). Notório é, também, o entusiasmo do crítico com a instalação do Geicine e a escolha de Flávio Tambellini para presidi-lo, ambos desancados em diversas páginas do livro. Contudo, há dois pontos de divergência que parecem aqui fundamentais.

De início, a própria avaliação sobre o fenômeno Vera Cruz determina uma polaridade. Para Paulo Emílio, então, tudo o que tinha sido feito na década de 1950 “de útil e importante na cinematografia brasileira” decorreu “harmoniosamente da fundação da Companhia Vera Cruz”. Tal afirmativa não visava apenas elogiar “as consequências estimulantes da audácia de Franco Zampari”. Mirava-se também alfinetar os detratores do empreendimento: “espíritos teimosos”, que persistiam em falar “em erro”. Não compreendiam “que o único erro fatal era não existir” (GOMES, 2016, p.70).

Glauber parece responder diretamente a Paulo Emílio. É taxativo:

O que restou da Vera Cruz? Como mentalidade, a pior que se pudesse desejar para um país pobre como o Brasil. Como técnica, um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores, que desprezam refletores gigantescos, guias, máquinas possantes, e preferem a câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais. Como produção, um gasto criminoso de dinheiro em filmes que foram espoliados pela Columbia Pictures – quem mais lucrou com a falência, também grande motivo da falência. (ROCHA, 2003, p. 83)

Há nesse trecho final da avaliação de Glauber uma convergência com a de Paulo Emílio. O setor de distribuição revelava-se, então, o grande inimigo da indústria cinematográfica brasileira. Em artigo imediatamente anterior ao citado acima, *A agonia da ficção*, o crítico constatava um erro que unia “a grande aventura cinematográfica paulista” dos anos 1950 a ensaios industriais mais tímidos na Pelotas de antes da Primeira Guerra e, em Campinas, na década de 1920: “Tanto Zampari quanto seus humildes predecessores tinham uma grande confiança no escoamento quase automático

da fita desde que esta estivesse pronta” (GOMES, 2016, p.64). Não compreendiam – este era o erro – a solidariedade existente entre as atividades da indústria e dos setores atacadistas e varejistas do comércio. O desacerto é fatal tanto para os modestos quanto para os mais ambiciosos:

O gesto de Francisco Santos, entregando em 1913 *O crime dos Banhados* a um caixeiro viajante inidôneo que percorria o interior do Rio Grande do Sul, prenuncia a entrega, quarenta anos depois, da produção da Vera Cruz a uma distribuidora que não tinha a mínima razão de interessar-se pelo florescimento da firma brasileira. (ibid, p.64)

### 1.3 – A TÁTICA “INDEPENDENTE”

Uma outra divergência fundamental desdobra-se desta primeira avaliação sobre o fenômeno. Para Paulo Emílio, como já vimos, a falência da Vera Cruz despertara uma nova mentalidade entre os quadros técnicos e críticos paulistas. Destes, começavam a surgir ideias “mais ou menos boas”, mas que, fundamentalmente, cumpriam um papel de sensibilizar os poderes públicos. Esses quadros – organizados nas Comissões municipais, estaduais e federais, que redundaram no Geicine – assumiram “por direito de atividade e presença a missão de levar avante as tarefas iniciadas pelas indústrias de 1950” (GOMES, 2016, p. 71).

Glauber, ao contrário esvazia a importância da falência da Vera Cruz e dos demais estúdios: “o cinema brasileiro não sofreu, como se fala, uma grave crise após a ruína da indústria paulista” (ROCHA, 2003, p. 100). A prova disto, afirma, é a produção de *Agulha no Palheiro*, em 1952, de Alex Viany. A importância deste filme, uma modesta produção de Moacyr Fenelon, era ter introduzido o neorealismo no Brasil<sup>24</sup>. Dois anos mais tarde, Nelson Pereira dos Santos, assistente de produção no filme de Viany, expandia a experiência ao realizar seu primeiro longa-metragem. O ano da produção era o mesmo em que se anunciava a falência da Companhia paulista. A coincidência entre um fato e outro não escapou de ser elemento para os seus argumentos:

<sup>24</sup> O pesquisador Luis Alberto Rocha Melo (2011, p.269) lembra, contudo, que *Também somos irmãos* (José Carlos Burle, 1949), produção da Atlântida, com roteiro de Alinor de Azevedo é “dos primeiros a estabelecer um diálogo direto com o neorealismo italiano, ao ter parte de suas cenas rodadas nas ruas e em uma favela carioca”. Afirma ainda ser possível observar um tratamento mais próximo ao realismo também em algumas sequências de *Tudo azul*, último filme de Fenelon, produzido em 1951, pelos estúdios Flama, com roteiro de Alinor de Azevedo (ibid, p. 270).

A resposta à crise, que os paulistas anunciavam como a maior do país, foi *Rio, 40 graus*, que se transformaria em polêmica nacional, desviando subitamente os olhos das novas gerações dos escombros fatalistas da Vera Cruz para um acontecimento inesperado (ibid, p. 100).

A citação a Fenelon logo na abertura do capítulo sobre “independentes” compõe a gênese necessária ao plano teleológico de Glauber. As ideias sobre cinema independente circulavam no meio cinematográfico, mas especificamente no Rio de Janeiro, desde a segunda metade da década de 1940. A saída de Moacyr Fenelon da Atlântida, em 1948, torna frequente a recorrência à expressão “produtor independente” para se referir a ele em colunas de cinema, nos jornais da época. O próprio Fenelon assume o rótulo, “dotando-o de uma carga ideológica”, como destaca o pesquisador Luis Alberto Rocha Melo (2011, p.18). Outros realizadores cariocas e cronistas deste período também fazem uso do termo, conferindo-lhe um caráter de diferenciação ao cinema empresarial: “‘independentes’ seriam os produtores ‘avulsos’, sem estúdios, que através de diversos expedientes conseguiam levantar recursos para produzir” (MELO, 2011, p.18). O pesquisador ressalva, porém, que para esse grupo de produtores cariocas “a carga ideológica do termo ‘independente’ é muita diversa da que se verifica em relação aos críticos e realizadores ligados ao PCB” (ibid, p.18). O pesquisador chama atenção ainda para o fato de que os cariocas se referiam à “produção independente” e não a “cinema independente”<sup>25</sup>. A primeira expressão, assinala, “não tem a abrangência ideológica que possui a segunda. Mesmo entre os realizadores esquerdistas que atuaram nos congressos da década de 1950 a forma “cinema independente” era rara, destaca (ibid, p.18).

De fato, é também rara em *Revisão Crítica* a expressão “cinema independente”. As formas constantes são quase sempre “independentes” e “produção independente”. Os termos associados “cinema” e “independente” aparecem já no último capítulo do livro, ao discutir “economia e técnica”, quando chega, enfim, à resolução “*cinema novo independente do Brasil*” (ROCHA, 2003, p.174). No mais das vezes, “independente” é a forma de produção. Se os argumentistas e cineastas do Rio dos anos 1940 podem figurar como elos históricos para o cinema novo nascente deve-se a um “programa de produção pequena” (ibid, p.99) ao qual associa a Moacyr Fenelon, além da busca por um realismo

<sup>25</sup> Para cronistas e produtores cariocas, a expressão “independente” não se aplicava apenas ao setor de produção mas também ao da exibição, ressalta Melo. Denominavam-se “casas independentes” aquelas não pertencentes à cadeia Luiz Severiano Ribeiro. (Melo, 2008, p.19)

brasileiro. “A morte inesperada de Fenelon, a adesão de José Carlos Burle à chanchada e o recolhimento desiludido de Alinor Azevedo ” isolam Alex Viany e interrompem o que para Glauber parece ser uma linha evolutiva do realismo - “mais forte tendência do cinema brasileiro”. Contudo, uma trilogia, composta por *Moleque Tião* (José Carlos Burle, 1943), *Agulha no palheiro* (Alex Viany, 1952) e *Amei um bicheiro* (Jorge Ileri; Paulo Wanderley, 1952), será apontada como a segunda pedra de toque do Cinema Novo.<sup>26</sup> Faltava-lhes a seus realizadores uma “formação intelectual” que correspondesse ao “clima teórico do neorealismo italiano” da mesma época. Sem apoio ou formação e com “um febril amadorismo”, Fenelon, Alinor ou José Carlos Burle podem ser referendados como um protótipo de independentes, mas ainda aparecem atrelados a um “plano industrial inferior” – a Atlântida (ibid, p.102).

Não há de início uma definição do que seriam “independentes”, mesmo no capítulo que o livro lhes dedica. Aponta-se, na verdade, “uma primeira tomada de consciência cultural e política”, que recobre o início da década de 1950, e para a qual estariam empenhados três críticos: Walter da Silveira, Salviano Santiago e Alex Viany. O primeiro atuando na Bahia e os dois outros, no Rio de Janeiro. De Walter da Silveira dirá que “perseguiu um cinema brasileiro nos caminhos de uma produção barata e de um compromisso ético”. Salvyano Cavalcanti de Paiva, por sua vez, “embora cometendo excessos sectários, investia contra as elites que deliravam diante dos espetáculos holywoodianos”. E, enfim, Alex Viany “tendo descoberto o cinema italiano, falava de Zavattini e propunha um cinema brasileiro 'nas ruas, com atores do povo, temática popular, social; linguagem simples, comunicativa, realismo, poesia e esperança dias numa sociedade injusta”<sup>27</sup> (ROCHA, 2003, p.100). Viany, mesmo apartado dos realizadores cariocas, irá se mantêm atuante no Rio de Janeiro, ponto de convergência dos jovens cineastas. Aí, “pôde exercer com ferocidade e intolerância uma função demolidora contra a mentalidade ainda dominante em São Paulo (um cinema de elites, industrial e certinho)”, aponta ROCHA. (2003, p. 103)

Viany, como lembra Ismail Xavier, tem “uma posição-chave” entre os aliados escolhidos por Glauber<sup>28</sup> (XAVIER apud ROCHA, ibid, p. 9). Contudo, a

<sup>26</sup> A primeira, como se sabe, é Humberto Mauro, que já teria manifestado em sua obra a tendência realista.

<sup>27</sup> Na edição do *Revisão crítica do cinema brasileiro*, feita pela Cosac Naif em 2003, há uma nota em que editor diz não ter identificado a fonte desta citação do Alex Viany.

<sup>28</sup> Xavier destaca o fato de Glauber ter publicado uma resenha crítica sobre *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Viany, lançado em 1959. Por sua vez, Viany será responsável por uma

configuração do termo “independente” só ocorre, no livro, a partir de Nelson Pereira dos Santos. É ele então a incorporação do projeto de produção que se almeja no livro. Mostrava que “era possível, longe dos estúdios babilônicos, fazerem-se filmes no Brasil (...) com 'uma câmera e uma ideia'<sup>29</sup>. É a primeira tentativa de articular a questão autoral com a produção, ou a falta de dinheiro para ela, colocando explicitamente uma hierarquização, opondo “independentes” à “indústria”: “Sem dinheiro, mas sem grupos capitalistas exigindo ideias e reprovando outras: sem dinheiro, mas com liberdade. (...) Sem dinheiro, sim, mas nunca confundindo dinheiro para produção independente com dinheiro para indústria” (ibid, p.107)

Melo (2011, p.14-15) destaca a importância da dicotomia “cinema industrial” *versus* “cinema independente” para legitimar o movimento do Cinema Novo. O termo “cinema independente” “foi igualmente eficaz na defesa de determinadas estratégias de produção: o único cinema possível em um país periférico e economicamente frágil como o Brasil seria aquele que se apoiasse em um sistema de produção 'independente’”, ressalta.

Os primórdios do *Cinema Novo* é das raríssimas vezes em que um pensamento antiindustrial foi formulado no Brasil, aponta Autran (2004, p.27). O período, que além do fracasso da Vera Cruz, Cinédia e Maristela, é também o do declínio da chanchada, principal produto das cariocas Atlântida e Herbert Richers, aparenta não ser o mais propício a uma verve antiindustrial. Contudo, parecia necessário, então, lutar contra uma indústria que nem mesmo existia de fato. Resistir a ela antes mesmo que fosse implantada.

Autran cita dois artigos de Glauber lançados poucos antes do *Revisão crítica do cinema brasileiro*<sup>30</sup>. No primeiro – *Cinema Novo*, de 1962 –, afirma ser necessário fazer

---

apresentação elogiosa do *Revisão crítica do cinema brasileiro* ao editor da Civilização Brasileira, Ênio da Silveira, de quem era próximo.. A resenha de Glauber, apesar de deixar nítida sua admiração pela abrangência e inovação da panorâmica histórica, “marco no gênero”, não poupou restrições ao ambicioso empreendimento do amigo. A principal delas diz respeito ao eixo do seu futuro livro. Para ele, faltava à introdução de Viany, “uma história estética, valorações no terreno formal, uma vez que não haveria identidade entre testemunho social (que tinha recebido maior atenção) e testemunho estético” (XAVIER, 2008 apud ROCHA, 2008, p.9). É interessante observar o fato de Paulo Emílio também se recusar neste momento a uma avaliação estética do cinema nacional. Em *Ao futuro prefeito* (1961), afirma : “Não vamos discutir por enquanto a qualidade do cinema nacional, assunto que temos deixado deliberadamente de lado por não se inserir na ordem de preocupação dessa série de artigos” (Gomes, 2016, p. 86 ).

<sup>29</sup> A expressão, em uma de suas formas variadas, foi o “cavalo-de-batalha” de Glauber nas páginas do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, onde escrevia no início da década de 1960, como ele mesmo aponta.

<sup>30</sup> Ambos os textos foram publicados na coletânea de artigos *Revolução do Cinema Novo*, organizado

“filmes antiindustriais”, “filmes de autor”, “filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural” (ROCHA, 2004, p. 52). Neste “quase manifesto”, não parece possível pôr lado-a-lado indústria e autor. O segundo texto – *Miguel Torres*, de 1963 – é ainda mais contundente. Aí se diz: o cinema só será realmente novo quando “estiver totalmente purificado de todas as suas origens comerciais”. Essas palavras, Glauber atribui ao ator, argumentista e roteirista Miguel Torres falecido em novembro de 1962. Contudo, em um artigo anterior publicado no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, em 1961, já havia escrito algo semelhante. Desta vez, o fervor religioso que Autran acusava no trecho atribuído a Miguel Torres é ainda maior. Diz Glauber: “não poderíamos nós, pobres, cineastas brasileiros, expurgar os pecados de nossa ambição? (...) o cinema só *será* quando o cineasta se reduzir à condição de poeta e, purificado, exercer o seu ofício com a seriedade e o sacrifício.” As assertivas não eram apenas uma profissão de fé, miravam também um inimigo recém-identificado: “*Cinema Novo virou indústria*”, diria Miguel Torres.

Estamos batendo todos os recordes de bilheteria usando os mesmos recursos de sedução de plateias que os nossos antecessores comercialmente falidos. Isso torna possível a aliança deles conosco. E eles querem essa união, já são *cinema novo* também, porque sabem que os filmes que estamos fazendo não significam ainda a destruição deles. Eles sabem, significam muito mais a nossa destruição. É preciso romper agora, antes que surja na porta de um cinema uma frase mais ou menos assim: “Hoje em cinemascopo e totalscope colorido, o magnífico espetáculo da nossa miséria”. (ROCHA, 2004, p.59)

#### 1.4. A ANTIINDÚSTRIA COMO POLÍTICA

Era preciso denunciar “as politicagens de produção” que alijavam “o valor intelectual dos cineastas, que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema e não vindos do rádio, do teatro ou da literatura. O discurso antiindustrial parece forja-se então de uma necessidade de combate do grupo cinemanovista original. Era necessário separar o joio do trigo<sup>31</sup>.

---

pelo próprio Glauber e lançado em 1981. Uma nova edição a qual se baseou essa dissertação foi publicada em 2004 pela Cosac & Naif, com prefácio de Ismail Xavier.

<sup>31</sup> A delimitação do que era ou não Cinema Novo foi, desde sempre, uma questão fundamental para o grupo. Mesmo porque segundo Glauber havia uma exigência – por parte de uma crítica que ele classifica como “ignorante dos verdadeiros problemas” – de uma definição que justificasse *cinema novo*. Fazer isso como quem separa joio do trigo foi um método que persistiu até muito depois de esgotado o movimento. Em sua autobiografia, *Por dentro do Cinema Novo, minha viagem*, Paulo César Saraceni manteve este método de definição, sem a preocupação da constituição de alianças e escolha de inimigos que então orientava a elencagem de Glauber, e dela diferenciava-se sutilmente. Diz ele, “Então, para mim, o Cinema Novo era *Aruanda, O poeta do Castel, Arraial do Cabo, Couro*

Esse novo inimigo é reapresentado logo nas primeiras páginas do *Revisão crítica*: “a partir de 1962, o que não era chanchada virou *cinema novo*.” Ou ainda: “Vencida a chanchada, surgiu o cinema comercial como um inimigo maior e complexo do cinema no Brasil”. (ROCHA, 2003, p.34-35) Mas quem seria esse poderoso inimigo, caracterizado a princípio de forma tão genérica, e contra o qual parece necessário como antídoto criar um discurso antiindústria? Glauber tenta definir:

(...) em 1960, o quadro disponível de diretores novos no cinema brasileiro era todo ele de “autores”; em 1962 surgiu uma nova onda de diretores improvisados, saídos do teatro, da televisão e do cinema de chanchada, que compuseram as vagas exigidas pelo aumento de produção. O que determinou esse surto foi a mentalidade criada pela publicidade (polêmica pública) do grupo de autores inconformados que, em 1960, se reunia no escritório de Nelson Pereira dos Santos: o *termo cinema novo*, nascido então, se transformou em manchete promocional das grandes produtoras e dos novos financiadores que chegaram ao cinema atraídos pela súbita novidade do negócio. (Ibid, p.37)

A denúncia é de um espaço (e rótulo) usurpado. Os propagadores do *cinema novo*, que em suas primeiras realizações já eram qualificados como autores, comeram “as migalhas”: seus filmes não conseguiram atingir o público como o fizeram os “comerciais”, lançados como *cinema novo*. Perderam campo, ficaram à margem analisando as contradições, exasperados e naturalmente enfraquecidos (ibid, p.37). Prometia-se, entretanto, um retorno dos “autores”, que após morta a chanchada, lutariam contra novos inimigos. Na verdade, os mesmos, só que agora mais fortes, transformados da sua própria morte. Estes não são ainda nomeados, mas subentendidos: “Os mitos de Zé Trindade e Oscarito foram substituídos pelos mitos do escândalo da mulher nua e do regionalismo pitoresco de macumba e chapéu de coro”. (ROCHA, 2003, p.38) Menciona-se ainda nesse rol o que seriam “fitas imitativas do cinema americano dos anos quarenta”, como o *western* “utilizado como clichê” para filmes de cangaço ou o *gangster* nas produções que se passavam em cenários metropolitanos.

Estes filmes, de um lado, dominavam “o público sem preparo” e, por outro, contavam com o agenciamento de “intelectuais despidos de um conceito moderno de

---

*de Gato, Barravento, Pedreira de São Diogo e Porto das Caixas. (...) Vi Os cafejstes, achei-o um bom filme, mas com muito da Nouvelle Vague (...) Parece um filme feito com mais bossa e talento, mas é como os de Khouri. São filmes brasileiros, sim, mas não são Cinema Novo. Como não é O assalto ao trem pagador e O pagador de promessas. Nem os filmes do Nelson Pereira dos Santos, antes de Vidas secas. Antes do Cinema Novo, só Limite e Ganga bruta são cinema-novo. (SARACENI,1993, p.132). Recentemente, em 2016, filme e série de Erick Rocha sobre o Cinema Novo propuseram um elenco mais abrangente de filmes e diretores ligados ao movimento.*

cinema”, que incorporavam equívocos à indústria. Estes imprimem ainda um falso selo artístico no cinema comercial e junto à crítica “justifica o cinema comercial e dá ao público um falso conceito de cultura. Contudo, diz ainda que o público “inconscientemente” reage a pobreza da cópia e investe “primariamente” contra os temas. (ibidem, idem)

Este trecho, ainda na introdução, talvez seja dos mais contraditórios e ambíguos de todo o livro. Ao tentar enfileirar aqueles que denuncia como “grandes inimigos”, parece mirar alguns dos que logo poderão se enquadrar no *cinema novo*, como o “escândalo” de *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) ou reconhecidos pela importância de sua contribuição ao cinema brasileiro, como *O pagador de promessas* (Anselmo Duarte, 1962). O público pode ser despreparado, mas ao mesmo tempo desconfia. E a “indústria” não parece mais um mal em si, como parecia há bem pouco tempo, mas injetada de equívocos. É uma política em construção que busca sua afirmação, inclusive no mercado. O sucesso dos filmes de Ruy Guerra e Anselmo Duarte, como também o do *Assalto ao trem pagador* (Roberto Farias, 1962) pareciam incomodar.

Glauber lembrará, já próximo ao fim do livro, da noite de 24 março de 1962, quando foram exibidos *Os cafajestes* e *O pagador de promessas*, no auditório do INCE. A plateia era formada por jornalistas, homens de cinema e teatro, escritores e intelectuais. Os filmes entusiasmaram os presentes, “provocando uma euforia futebolística”. Pressentia-se, e nisto o próprio Glauber se incluía, a façanha do filme de Anselmo em Cannes. Premiação obtida devido a uma série de enganos do júri, dirá. Entretanto, “é um filme de envergadura”; “Duarte, inegavelmente tem a força do grande espetáculo”; “conhece seu ofício com segurança”. Constrói assim ponderações, a partir dos mesmos argumentos que, na Introdução do livro, eram firmemente deletérios: “Como Roberto Farias, Anselmo Duarte tem o senso do ritmo popular, cujas fontes estão na gramática americana do *gangster* e do *western*”. Por fim, a Palma de Ouro em Cannes foi “um prêmio justo ao esforço, promocional para o Brasil<sup>32</sup> (ROCHA, 2003, p.162-165).

<sup>32</sup> Em suas memórias sobre o movimento, Saraceni conta sua versão do prêmio para *O pagador de promessas* em Cannes. Como não poderia deixar de ser a fatura é do Cinema Novo: “Depois soube o motivo real desse prêmio. François Truffaut, excelente crítico e cineasta da *Nouvelle Vague*, membro do júri de Cannes, esteve no Brasil antes do Festival, e foi guiado por David Neves com toda sua cultura cinematográfica e seu entusiasmo. David levou Truffaut ao Laboratório Líder, às moviolas, ao pessoal do Metropolitano, e principalmente falou da geração Cinema Novo. Em Cannes, o júri estava indeciso entre três ou quatro filmes para a premiação. Truffaut se lembrou de David Neves e do que vira no Brasil, premiou *O pagador*.” (op. cit, p.135)

Se incomoda o fato de o grupo considerado nuclear do Cinema Novo não ter participado diretamente dos sucessos dos “filmes sérios”, que, então, pareciam substituir as chanchadas no gosto do público, algo há a se comemorar. O filme *Mulheres e milhões* (Jorge Ieli, 1961) “foi o primeiro golpe contra a chanchada”. Melhor: seu sucesso havia animado Jece Valadão, “vilão em várias chanchadas” e ator do filme de Ieli, a produzir um filme “barato e atual”, “para a crítica, público, festivais”. *Os cafajestes* “estourou bilheterias” e “trazia o rótulo de *cinema novo*”. Ruy Guerra passa a ser “um dos seus mais discutidos diretores” (ibid, p.134). O sucesso também parece cacifar Ruy a ser integrado ao seleto elenco de “autores” cinemanovista. Apesar de ser passível a críticas por “todas as influências facilmente identificadas”, além de seu realizador poder ser considerado um cineasta “ainda em busca de uma definição cultural e logicamente estilística”, *Os cafajestes* era “um filme de autor”. E, mais, “prova que filmes de autores, mesmo desarticulados podem render bem”. A inserção do filme e do realizador na ideia de autoria não é feita sem dificuldades. Ruy poderia a princípio ser colocado entre os estrangeiros que se aventuravam no “vale tudo” do setor cinematográfico brasileiro, com enfoque distorcido dos problemas sociais locais. No entanto, Glauber assegura a dignidade do realizador moçambicano a partir de uma convicção pessoal: “Sei que hoje o autor pensa de forma diferente”. (ibid, p. 135)

Se é possível ser benevolente com Ruy, “formado e vivido em Paris”, que “tinha o bom gosto de paginação, do efeito gráfico, do costume refinado nas vitrines das maiores avenidas do mundo” (ibid, p.135), com Roberto Farias – “que veio da chanchada” – a generosidade será menor. O máximo a lhe ser concedido é o título de “mais completo artesão brasileiro”. É um diretor, “com senso do ritmo mecânico”, narra “com simplicidade e segurança”, “é quem melhor comunica”. Enquanto esteve ligado às chanchadas de Herbert Richers, “reduziu seu prestígio a zero”. Contudo, o produtor Luiz Carlos Barreto acreditou em suas possibilidades. Eis o grande salto: “A importância de *Assalto ao trem pagador* foi consolidar, depois de *Os cafajestes*, o prestígio do filme dramático junto ao público”. Se há méritos na maturidade artesanal que o filme comprova no seu realizador é de poder servir a um futuro *autor*. Faltava-lhe, no entanto, “despedir as influências americanas, libertar-se da câmera, do efeito *mecânico* e preocupar-se mais com os personagens, com o homem e seu meio social, contribuirá progressivamente para um novo cinema”. Desde então já poderá figurar no

capítulo “origens do cinema novo”, entre outras por ter introduzido Luiz Carlos Barreto “nos quadros do cinema novo”. (ibid, p.136-137)

Anselmo Duarte, ao contrário, não só pertencera ao quadro das chanchadas, como manteve-se, no seu maior triunfo, associado a Oswaldo Massaini. Um dos mais ativos produtores do cinema brasileiro, Massaini havia criado a Cinedestri, em 1949, com sede na Rua do Triunfo, berço da futura Boca do Lixo. A empresa que iniciou sua atuação como distribuidora de chanchadas, fracassou comercialmente na sua primeira aposta na produção - *Rua Sem Sol*, de Alex Viany, 1954. Massaini continuou no ramo mas calçou-se ao tipo de produção que costumava distribuir com sucesso. Atitude imperdoável para os cinemanovistas. Em carta para Glauber, em janeiro de 1961, Gustavo Dahl faz referências nada a elogiosas a sua atuação no meio cinematográfico.

É lógico, porém, que fico puto com os Massaini, os Richers, os calhordas da Atlântida, que funcionam na base da picaretagem pura e que jamais se preocupam do cinema nacional, nem ao menos industrialmente. São aqueles que continuarão a dar produto envenenado ao povo até que a Polícia os prenda, e que nem ao menos industrialmente têm a cabeça no lugar. Energúmenos filhos da puta que só querem ganhar dinheiro à custa de todo mundo. Destes eu sou inimigo porque já provaram a sua incompetência e a sua desonestidade. (ROCHA, 1997, p. 115)

Não apenas seu produtor era um antigo “inimigo”, como o modo de produção do filme estava em total desacordo aos padrões dos independentes. Anselmo pagará a Dias Gomes – autor da peça teatral em que se baseara o filme – o “maior preço pago até então no cinema brasileiro”. Constavam da produção ainda os restos mortais da falida hollywood brasileira: “O iluminador era Chick Fowle, assim como o resto da equipe técnica egressa da Vera Cruz”. Os valores finais da produção eram milionários para a época, como faz crer Glauber (ROCHA, 2003, p.161-162).

O discurso antiindustrial cumpre então o papel de afirmar o novo cinema a partir da negação do modo de produção daquele que se mostrava então seu maior inimigo. Estes eram incorporados pelos já estabelecidos produtores de chanchada que, naquele momento, procuravam diversificar seus produtos, alocando valores vultosos (pelo menos na perspectiva dos jovens e iniciantes realizadores) na produção de “filmes sérios”, nicho ao qual concorriam os cinemanovistas. Daí a afirmação de uma saída a partir da produção independente. Algo que *O pagador de promessas*, produzido por uma distribuidora como a Cinedestri, definitivamente não era. No caso da produção do filme de Anselmo, é bom lembrar, juntavam-se ainda egressos da Vera Cruz com os da

Chanchada, modelos de tudo o que o movimento se contrapunha: “*O pagador de promessas* não é um bom filme, parece trabalho da Vera Cruz e sem nenhuma criatividade”, dirá, anos depois, Paulo César Saraceni (1993, p. 135). Acrescentavam-se, dessa forma, equívocos a um desenvolvimento industrial “atrasado de meio século”. Portanto, o temor não parecia ser exatamente de uma indústria, mas da forma e por meio de quem esta poderia se rearticular. A preocupação é manifesta por Glauber já na Introdução do *Revisão*:

No Brasil, onde se consolida uma estrutura capitalista às contradições do submundo agrário e metropolitano, o cinema tem sido uma desastrosa aliança entre autores imaturos e capitalista amadores. Até hoje, com raras exceções, o cinema foi produzido pela pequeno-burguesia ansiosa de promoção provinciana ou por grupos financeiros com intenções de mecenato. Em pequenos exemplos, situados a partir dos dois últimos anos (desde 1961, portanto), começa a surgir uma consciência cinematográfica das classes produtoras que, organicamente, já converte amadores em artesãos e, conseqüentemente, afasta os autores para a margem do amadorismo. Daí os núcleos de produções independentes como único meio de sobrevivência dos autores (ROCHA, 2003, p. 37).

O discurso antiindustrial data portanto do momento em que há uma necessidade de se contrapor ao surgimento dessa “consciência cinematográfica das classes produtoras” (Massaini, Richards e Atlântida). Se persiste algo dele em 1963, parece um rescaldo da resposta construída dois anos antes, como no artigo de 1961 sobre Humberto Mauro, reproduzido nas páginas do *Revisão Crítica*: “no momento a política mais eficiente é estudar Mauro e neste processo repensar o cinema brasileiro, não em fórmulas de indústria, mas em termos do filme como pressão do homem” (ibid, p.49). Ou ainda como resposta à “ilusão de órgãos como o Geicine”, que procuram beneficiar os produtores já existentes nos mercados: “A missão única dos autores brasileiros, se é que subsistem como classe, é lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas” (ibid, p.40).

No entanto, como chama atenção Autran (2004, p.31), “Glauber não está se referindo a todo e qualquer tipo de indústria quando prega contra ela.” O pesquisador irá notar que o discurso antiindustrialista, ao menos em Glauber Rocha, esvazia-se quando se apresenta outra necessidade: a de lançamento dos filmes de longa-metragem produzidos pelo grupo no mercado. De fato, já em 1961, essa preocupação é expressa com tintas fortes, na carta ao crítico Paulo Emílio Sales Gomes, que citamos anteriormente. Glauber é dramático: “Seria capaz até do suicídio se não me for possível montar essa indústria aqui na Bahia, por mais filmes bons que eu possa fazer em

condições semiprofissionais”. Glauber parece então dialogar com as ideias de Paulo Emílio sobre uma indústria de cinema no Brasil, expressas no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, como já vimos. E apela a concordância de Paulo Emílio: “Você entendeu a coisa, tenho certeza”. Nesse momento, há outro polo de expectativa, que se baseia no núcleo inicial do Cinema Novo (“a melhor geração do nosso cinema a ser”) presente na Europa: “o que *Barravento* e *A grande feira* possam render nas bilheteiras daqui e de fora serão exatamente as garantias de oportunidade para esta geração”. Parece já haver então em uma dupla aposta de viabilização dessa geração, além da conquista do mercado externo (“europeu”), a criação de uma indústria local: “Pelo menos o cinema brasileiro terá mais uma oportunidade, pois o que eu aqui pretendo desenvolver é realmente uma 'indústria cultural’”.

### 1.5. LINHA DE PRODUÇÃO

Em artigo publicado na revista *Contracampo*, no qual aborda as críticas de Glauber Rocha no *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, nos anos de 1959 e 1960, o pesquisador Arlindo Júnior (2011, p. 33-50) detecta um discurso favorável a uma indústria de cinema nacional. Júnior argumenta que se tratava “de construir e assumir o protagonismo no cinema brasileiro independente”, articulando-se a outros jovens realizadores. Para ele, independente era entendido aí como “a recusa de um modelo industrial que fosse mantido pelo financiamento de grandes corporações e por sedentos produtores comerciais”. Se esta proposição parece ser a que vai se desenvolver com seus descaminhos até a fórmula “indústria do autor”, no entanto, havia um apelo à unidade, pelo menos entre os homens de cinema sério no Brasil, como indica o artigo *Sete pontos: cinema brasileiro*, publicado em 5 de abril de 1959: “Dada a nossa pobreza, qualquer ideia para uma organização estética e industrial seria justa e plenamente aceitável. O que não se pode aceitar é desunião fundamental que existe entre homem de cinema 'sério' no Brasil”. Júnior destaca também a pretensão do jovem crítico baiano de inserir-se de forma decisiva no meio: “Movimento, pois, entre nós, seria um pensador que surgisse unindo todos os profissionais em torno de uma ideia, jamais uma academia mas, pelo menos, uma tentativa de salvar a classe mais jovem profissionalizada, essa classe que já é decepção” (ROCHA apud JÚNIOR, 2011, p.41).

Era possível que a chamada à união se referisse ao rompimento não explicado entre Viany e Nelson Pereira dos Santos. Mas aqui interessa o registro desse momento em que não há recusa à indústria nem tampouco apelo à separação entre aqueles que realizam cinema “sério”.

Ainda em 1959, um outro artigo investe justamente na outra alternativa – a conquista do mercado externo –, que desta vez parece articulada à criação de uma indústria. Glauber indica a existência de uma compreensão “no pequeno grupo mais jovem do que o atuante” de que o filme brasileiro “não começar a viver na metrópole e por isso deve penetrar”. O apelo é semelhante a do artigo que abre a coletânea *Revolução do cinema novo: Rayzes mexicanas de Benito Alazraki*, escrito em 1958. O filme mexicano indicava “a descoberta da terra pelos jovens realizadores dos países rurais latinos, principalmente Brasil e Argentina”. A lição viria na verdade contrabandeada do neorealismo italiano que: “sob o duplo ângulo de produção e eleição temática, legou às cinematografias jovens lançadas na fogueira comercial as possibilidades de triunfar dignamente”. (ROCHA, 2004, p.38) No artigo de 1959, *Cinema: operação Nordeste*, citado por Júnior, a relação dessa “penetração” com as possibilidades de sucesso do produto de uma indústria nacional no exterior aparece de forma direta.

Depois há o campo para se começar a armar a indústria: na *jungle* há matéria exportável, sem concorrência no mercado estrangeiro, material para a exploração a longo prazo. Não se pode exigir para o filme nacional de hoje a consumação e a urgente crise intelectual de todos os cinemas tradicionais. (ROCHA apud JUNIOR, 2011, p.43).

## 1.6. A INDÚSTRIA DO AUTOR

O mercado externo como alternativa tem em Gustavo Dahl um dos mais contundentes defensores. Dahl morava então em Roma, desde janeiro de 1960, onde estadava no *Centro Sperimentali di Cinematografia*, com bolsa conseguida por Paulo Emilio, e transformou-se no principal articulador do movimento cinemanovista fora do Brasil. Aventava, naquele momento, que a saída econômica para as produções de baixo custo do Cinema Novo seria a venda para o mercado externo. Autran identifica, em Dahl, uma construção teleológica para o futuro do cinema brasileiro, “no qual a inexistência da indústria tornava-se um dado positivo”. Esta talvez seja uma das últimas formas de formulação antiindustrial, também conjugada à produção independente. Para

Dahl, “a indústria norte-americana falira e a italiana apesar de bem financeiramente fazia o 'pior cinema do mundo’”. O jovem crítico recupera ainda uma conversa com Jean Rouch, “para quem os filmes bons só seriam feitos a partir da consciência de que o cinema era arte antes de indústria”. Com o advento da televisão, que teria a função de produzir espetáculo, “o cinema poderia tão somente se desenvolver artisticamente através dos seus 'autores', livre da opressão representada pela 'organização industrial’” (DAHL apud AUTRAN, 2004, p. 31).

É na assimilação dessas ideias que Glauber chega, ao final da introdução do *Revisão crítica do cinema brasileiro*, na fórmula sintética e contraditória apontada por Jean Claude Bernardet, “indústria do autor”. Ao identificar um momento desfavorável à realização do grupo nuclear do cinema novo, relegado “à margem do amadorismo”, as táticas se bifurcam. De um lado, a necessidade de disputar o mercado, a partir do “único meio de sobrevivência”: a “produção independente”. De outro, uma aposta de faturamento dos filmes no mercado externo, onde um novo cinema já teria vingado<sup>33</sup>.

Com o esmagamento do autor, o cinema no Brasil, contudo, não possuirá excelência nenhuma e tende a falir estrangulado em seus limites de mercado interno. A conquista dos grandes mercados do exterior não se fará com a produção de subcultura, desde que, pura contradição, as grandes indústrias do mundo já começam a ser destruídas pelo cinema de autor: a *nouvelle vague* francesa, os autores italianos, os independentes americanos, ingleses e mesmo a nova geração rebelde soviética, jogam embaixo, com luta persistente os mitos enraizados por Hollywood. A indústria do autor síntese dessa nova dialética da história do cinema é um grande capítulo futuro (ROCHA, 2003, p.40)

Em seu estudo sobre o pensamento industrial cinematográfico no Brasil, Autran lamenta o fato de Glauber não ter definido a expressão “indústria do autor” do ponto de vista econômico. Contudo, a expressão parece claramente desimpedida desta tarefa, pois é voltada para uma estratégia futura, um lance de cartas, uma aposta política. O livro, como porta-voz de uma geração, tenta mapear as forças existentes, construir alianças e marcar diferenças, que se modificam, mesmo no breve tempo em que o autor diz ter produzido o texto. O oxímoro é por fim uma síntese do equilíbrio possível no momento para fazer vingar o projeto, ainda não definido, do Cinema Novo. As cartas da aposta têm, de um lado, a figura dos novos produtores independentes e, do outro, um mercado externo favorável a novas cinematografias, cuja chave de inserção parece então o termo

<sup>33</sup> “Cinema de autor já existe em Nova York, no Japão em vários países do mundo. Não existe aqui. São filmes feitos com câmera na mão, em 16 mm, sem iluminadores, sem atores e sem um argumento previamente elaborado”, segundo a definição que remonta a Miguel Torres. (ROCHA, 2004, p.58-59)

autor. A tática, porém, estava em mudança no momento da escrita e permaneceu movente nos intensos anos que se seguiram a sua construção.

### 1.7. A HISTÓRIA E A HISTORIOGRAFIA

Autran (2004, p.30) ressalta que havia especificidades entre as concepções de independente dos cinemanovistas e do grupo que se organizou em torno dos Congressos, mesas redondas e associações na primeira metade da década de 1950. Neste caso, tratava-se, como já vimos, de cineastas e críticos da esquerda nacionalista, muitos ligados ao PCB, que se opunham ao modo de produção dos grandes estúdios (Vera Cruz, Maristela e Atlântida). Além da desvinculação das empresas, defendia-se a realização de filmes com cunho ideológico nacional-popular. O empenho era então na relevância dos temas populares, não havendo uma preocupação especificamente estética, muito embora vigora-se o despojamento neorrealista como horizonte. Contudo, “os cineastas esquerdistas não eram contra a industrialização”, mas a forma como ela se configurava, principalmente no modelo Vera Cruz. Como ponto crucial da diferença de perspectiva sobre a produção independente, o pesquisador cita um artigo de Alex Viany, de 1962, intitulado “Cinema Novo: um quadro”. Neste texto, Viany assinalava como principal tarefa então “a conquista total e definitiva do mercado (isto é, do público) brasileiro”. Autran observa que não há uma preocupação, nem ao menos uma menção, no texto de Viany, “ao problema da indústria (ou comércio) *versus* autor (ou expressão da realidade). Ao contrário, o realizador de *Agulha no Palheiro* insiste que a conquista do “público imenso” era o que interessava, “por maiores que sejam nossas ânsias de inovar em estilo e técnica” (VIANY apud AUTRAN, *ibid*, p.30). Não era a busca do sucesso de público em detrimento do conteúdo, estilo ou técnica, mas colocar esses elementos na perspectiva do diálogo com o público, como conclui Autran (*ibid*, p.30).

Glauber inverte esse objetivo: a função da produção independente é dar autonomia ao autor, mesmo que – e quase sempre será – em detrimento do público<sup>34</sup>. Daí a enorme importância que ganham os novos produtores “independentes”. “Eram as molas básicas” da agitação do Cinema Novo. Glauber enumera filmes e seus produtores,

---

<sup>34</sup> A relação entre autonomia estética e a comunicação com o público foi tema de um longo debate entre Glauber e o primeiro diretor do Centro Popular de Cultura da UNE, Carlos Estevam. Esse debate é analisado por Jean-Claude Bernardet e Maria Rita Galvão em *Cinema – o nacional e o popular na cultura brasileira* (São Paulo: Brasiliense, 1983).

assinalando a relevância destes: “Um fato básico que por si só já caracteriza uma nova tendência: a produção independente, entregue pelos produtores a jovens diretores com intenções de autoria”.

“Os diretores nacionais já fazem filmes de nível artístico e técnico que agradam ao público”, dispara Glauber no capítulo final do livro, dedicado a analisar “Economia e técnica”. Com um exercício de retórica, com o objetivo de questionar à política do Geicine, afirma: “O filme falado em português atinge as massas proletárias com mais intensidade, daí o sucesso da chanchada”. Mesmo ainda criticando o gênero (“pornografia a baixo preço”), vale-se de sua popularidade para defender um maior controle do mercado. “Se a importação do filme estrangeiro fosse limitada, abrindo 51% das datas do filme brasileiro, se a censura em mãos do MEC, fiscalizasse a atividade dos distribuidores, qual seria o problema do cinema brasileiro?”, questiona. (ROCHA, 2003, p.171)

Todo o último capítulo do livro é direcionado ao Geicine, apresentando os problemas que enfrentam “os produtores independentes” e propondo soluções. Entre estes produtores, o próprio Glauber, que acabara de realizar *Barravento* (1962), estava incluso. Os problemas que menciona se resumem basicamente “à distribuição e à concorrência com as distribuidoras estrangeiras”. Em resumo, denuncia: após a via-crúcis enfrentada para colocar seu filme no mercado exibidor ocupado pelo produto estrangeiro: “o produtor está devendo ao distribuidor”. As conclusões são muito semelhantes às de Paulo Emílio, na série de artigos do Estado de São Paulo: “o mercado cinematográfico brasileiro tem dono, que este é o produtor estrangeiro e que tudo tem concorrido para a permanência e estabilidade desta situação”. (GOMES, 2016, p.76)

Mercado desafogado, portanto, é o que interessa aos independentes, declara Glauber quase ao fim do livro. A demanda dirigida ao Geicine em forma de pergunta retórica, inclui ainda “censura no MEC (criando empecilhos à distribuição de filmes de baixa qualidade artística e considerados corrompidos política e moralmente) facilidades de exportação (de filmes impressos) e de importação de película virgem e importação de material técnico-moderno”, entre outros. (ROCHA, 2003, p.173).

Por sua vez, avaliações não muito diferentes das que Alex Viany, apresentava já no II Congresso do Cinema Brasileiro e que podem ser resumidas a uma convocação do estado a intervir no mercado ocupado e dominado por distribuidoras sem interesse pelo

produto nacional. Paulo Emílio, como ressalta Autran, “parece não ter atinado para as teses defendidas por Viany”, ao desconsiderar de forma tão peremptória as análises dos Congressos dominados por comunistas. Se o livro de Glauber parece mal resolvido em sua concepção de indústria, talvez seja por estar dividido entre as correntes desenvolvimentistas e a que por vezes foi denominada nacional-popular. Essa divisão, percebida no livro, talvez exista porque essas diferenças tenham sido de fato tênues. A *grosso modo*, eram mal definidas entre a admissão do financiamento de grupos capitalista, com grande aporte financeiro, e a reivindicação por produções baratas, executadas por profissionais mais afeitos à atividade cinematográfica ou artística.

Na coletânea de textos publicada na 2ª edição do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, a título de “Fortuna Crítica”, encontra-se a transcrição de um debate sobre o livro, do qual participa Paulo Emílio. O crítico é direto. Para ele:

(Glauber) Não vê que o que matou a Vera Cruz foi precisamente a mesma coisa que ameaça matar o *cinema novo*, que se trata de encontrar uma política para o cinema brasileiro, que os interesses das pessoas com ideias industrialistas e os interesses dos “autores” são exatamente os mesmos. Qualquer luta a respeito da decorrência estética, social, sociológica da indústria ou do cinema de autor, é algo que poderá vir a ter um interesse enorme quando o cinema brasileiro existir – que na fase atual em que a missão número um é desimpedir o nosso mercado, não há motivo nenhum para não unir todo mundo que tem os mesmos interesses, seja quem for inclusive os produtores de chanchada. (ROCHA, 2003, p. 206)

Jean-Claude Bernardet define a Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro como o conjunto dos discursos históricos que foram elaborados entre meados dos anos 1950 e a primeira metade dos anos 1970. Esse período tem duas figuras que dominam a investigação e fomentam o discurso histórico. São elas Alex Viany e Paulo Emílio Sales Gomes. É um período de 20 anos em que se encontra o fim da Vera Cruz, a chanchada, o cinema novo, o cinema marginal o ciclo de cangaço, a pornochanchada. Bernardet chama atenção ainda para o fato de que esses escritores dessa história sempre estiveram muito próximos a essa produção. Não eram historiadores de formação, mas em sua grande maioria, jornalistas e críticos. Em alguns casos, como no de Alex Viany, não houve fronteira entre cineasta e historiador. Essa visão a partir da identificação passou a ser um dos instrumentos de composição do discurso histórico.

Essa dissertação é, sem dúvida, eco desse discurso. Toma-se como tema, inclusive, a parte considerada “mais nobre” dessa construção histórica: o cinema novo. Pretende-se, no entanto, como desvio a essa norma, rever esse discurso por dentro. Para

isso a tática proposta é abordar, a partir do próximo capítulo, o seu revés. Se os realizadores dos filmes têm sido, no mais das vezes, os grandes protagonistas desta história, o antagonista – “vilão” mesmo (como algumas vezes nomeado) – foi, indiscutivelmente, os comerciantes. Mais especificamente, a parte identificada ao mascate, ao vendedor, ao atravessador: o distribuidor. Paulo Emílio dirá que Glauber não vê. Mas vê e repete incessantemente impropérios contra o responsável pelo fracasso da Vera Cruz e da produção independente de Nelson Pereira dos Santos. Para que não se cumpra a profecia de Paulo Emílio, a solução será passar para o lado de lá: criar uma distribuidora. Entender como se deu esse processo é a tarefa do próximo capítulo deste trabalho.

## 2. AUTORES DE INDÚSTRIA

A nova configuração política e econômica criada pelo golpe de 1964 colocou em risco a continuidade do Cinema Novo. A dificuldade de acesso a recursos públicos juntou-se a interrupção dos investimentos provenientes da burguesia nacionalista e o fim das ilusões em relação ao mercado externo, obrigando mudanças táticas para a permanência das atividades do grupo. Entre essas, a criação da distribuidora Difilm, em 1965, foi das mais bem-sucedidas.

O empreendimento de produtores e diretores ligados ao Cinema Novo propiciou, além de uma melhor organização do movimento como grupo, uma mudança de inflexão. A concepção e criação da Difilm, que reuniu societariamente 11 realizadores e produtores – entre eles os irmãos Farias, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha –, implicou uma readequação dos discursos do movimento. Essa modulação discursiva não é verificável apenas em cartas, entrevistas e artigos, mas também nas campanhas promocionais e peças publicitárias dos filmes distribuídos pela empresa. Este capítulo procura acompanhar esse movimento que compreende também uma reavaliação dos termos que compõem a ideia original da “indústria do autor”, prefigurada em *Revisão crítica do cinema brasileiro*.

### 2.1. O CONTO DE FADAS DO MERCADO EUROPEU

A aposta na conquista dos grandes mercados europeus por filmes nacionais com “valor cultural” e baixo custo, que precipitariam no Brasil a nova “síntese dialética da história do cinema” – a indústria do autor –, já se mostrara pouco provável antes mesmo de ser formulada nas páginas do *Revisão crítica*. É possível flagrar, por exemplo, um reconhecimento progressivo dessa ilusão em algumas das longas cartas enviadas da Europa por Gustavo Dahl a Glauber Rocha, entre os anos de 1960 e 1963.

Logo ao chegar em Roma, onde foi estudar no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, com uma bolsa viabilizada por Paulo Emílio, Dahl escreve a Glauber, em janeiro de 1960<sup>35</sup>. Na carta, embora apareça com nitidez algumas ideias básicas do que ficou

---

35

conhecido como primeira fase do Cinema Novo, já é possível notar outra inflexão. Mesmo que haja, por exemplo, uma valorização de um “ideal poético” do cinema, Dahl não deixa de vincular sua existência a “uma suficiente formulação para uma suficiente comunicação”, além de uma condicionante adequação às condições de produção. Esta adequação continuava, em acordo com Glauber, a ser “o fenômeno mais importante” do cinema brasileiro. Contudo, um novo “complicadíssimo” problema já se apresentava: o da “rentabilidade dos filmes”. A falta de retorno financeiro dos primeiros longas-metragens do Cinema Novo demandava uma solução. A “mais fácil”, parecia-lhe, então, a da conquista do mercado internacional. No entanto, já sabia tratar-se de uma aposta, “uma impressão”, já que conquistar o mercado interno parecia ainda mais improvável. Este “estava muito bem organizado” de acordo com os interesses dos produtores estrangeiros, principalmente os americanos, apontava. Desmontá-lo implicaria “irremediáveis alterações no sistema de distribuição-exibição”, o que não parecia possível pelo menos de forma imediata. Restava como opção, mesmo que paradoxalmente, conquistar o público brasileiro de dentro para fora. Aliás, afirma, “a conquista não é tanto do público como da máquina distribuidora-exibidora”. (ROCHA, 1997, p.116)

Contudo, nesta mesma carta já antecipa como poderia ser tortuosa a conquista dessa “máquina”, a partir da imbricada teia que envolveria a ideia de “autor”. Pelo seu raciocínio de então, o mercado internacional só seria conquistado “na base dos festivais”. Estes só seriam despertados ao “lançar lhes na cara, com muita força, o *autor*”. Aqui Dahl já demonstra a forma pragmática pela qual se apropria dessa ideia: “moda ou não, é só isto que os impressiona”, junto a algo que define como “brasilidade”. Essa tática, no entanto, torna-se

---

Apesar de sua estadia na Itália ser justificada como uma espécie de “secretário em licença” da Cinemateca Brasileira – “responsável por coletar todas as informações possíveis acerca da movimentação cinematográfica na Europa e sobre o mercado, repassando tudo através de artigos para a Cinemateca Brasileira”, como teria planejado Paulo Emílio (ALMEIDA, 2016, p.6), Dahl parece desde então perseguir uma função de embaixador do Cinema Novo na Europa. Para isso não descarta sequer uma atuação com diplomatas do Itamaray na busca por espaço nos festivais internacionais europeus. Pouco tempo depois, em uma outra carta, de 1963, quando já preparava seu retorno, Dahl confessa a Glauber os motivos para declinar do que seria um convite de Paulo Emílio para colaborar com a criação do Departamento de Cinema da Universidade de Brasília, numa integração com a Cinemateca Brasileira: “estou em polêmica com a cultura cinematográfica, só acredito no cinema e na sua política, não quero fazer cultura cinematográfica, quero fazer cinema e política de cinema”. Diz ainda estar convencido da necessidade do grupo desenvolver uma “política de poder”. Portanto, o fato de trabalhar em Brasília não era o que lhe desagradava. (ROCHA, 1998, pp. 204 e 205).

mais problemática quando aborda o seu objetivo último, a conquista do mercado interno:

é difícil fazer um filme que seja ao mesmo tempo suficientemente comercial para não meter medo aos distribuidores e exibidores brasileiros, suficientemente brasileiro para que sua comunicabilidade não fique limitada a setores limitados regionalmente e para que satisfaça no Exterior a uma necessidade efetivamente existente de tipicidade, sem cair no exotismo (...) e suficientemente “artístico” para impressionar os imbecis críticos que frequentam os festivais. (ibid., p.116)

A confusão – que transparece na própria construção do parágrafo, como reconhece – é exemplificada pelo que chama de “fenômeno *Cidade ameaçada* (Roberto Farias, 1960) no mercado internacional”. O filme participou da seleção oficial do Festival de Cannes, em 1960, que “consagrou” a *Doce Vida* de Felini, “num momento chave na consolidação do jovem cinema de autor” (AMÂNCIO; VIEIRA, 2012, p.6). Contudo, na avaliação de Dahl, apesar de “uma possível venda para países do leste europeu”, *Cidade ameaçada* teria ido mal no exterior. Justamente o contrário do que ocorrera no mercado interno, para o qual contribuía muito, segundo ele. A razão seria que o filme continha um padrão de qualidade rotineiro no exterior, mas raro no mercado nacional, o que se refletia também nas suas possibilidades comerciais. Se elas haviam no Brasil, inexistiam no exterior, a não ser em mercados periféricos como os da “cortina de ferro”. Os europeus reservavam “para sua própria indústria” este “gênero de produção” de “nível médio”. Além disso, o filme de Farias não “corresponderia à imagem que o resto do mundo tem do Brasil”. Esse termo da equação, dos mais controversos, demandaria dos filmes com pretensão à conquista do mercado externo aproximação da concepção superficial que o estrangeiro teria do país sem cair no exotismo, “sem trair a realidade brasileira existente”. Um exemplo seria *Barravento* (Glauber, 1960), acreditava (ROCHA, 1997, p.116-117).

A conclusão de Dahl, contudo, apesar de claramente antever algumas de suas contradições, é por um caminho para o cinema brasileiro “mais artesanal que industrial”, a partir de uma pretensa rede de produtores independentes. “É assim que as coisas estão acontecendo na França, na Inglaterra, nos Estados Unidos”, afirma (ibid, 119). Os argumentos são idênticos aos utilizados em artigos publicados no início dos anos 1960 no Estado de São Paulo, como o célebre *Algo de novo entre nós*, de outubro de 1961, nos quais anuncia o fim da indústria cinematográfica nos EUA e na Europa, indicando a saída para a produção brasileira:

“começar onde outros acabaram” (DAHL, 1961, apud ROSA, 2016, p.177)<sup>36</sup>.

Há um hiato de dois anos nas correspondências enviadas por Gustavo Dahl a Glauber Rocha, organizadas por Ivana Bentes com o título *Cartas ao mundo* (1997). Um novo registro só ocorre em 1963, quando ele lamenta o começo não muito brilhante do seu “début como representante da Ganga Filmes<sup>37</sup>”. Narra, então, um pequeno périplo de intempéries no transporte dos filmes e na inabilidade para a burocracia alfandegária, que conclui como um fracasso temporário na tentativa de emplacar filmes em festivais europeus, mas há também o que comemorar. Trata-se do artigo publicado por Louis Marcorelles nos *Cahiers du cinéma* que só “fala da turma”. A atenção da prestigiada revista francesa leva Dahl a concluir “que só o cinema novo tem elementos para penetrar na Europa”. A tática a qual serviria a projeção trazida pelo texto de Marcorelles era tão simples quanto fantasiosa. Mandar filmes para todos os festivais europeus, “sobretudo os pequenos”, fora das órbitas oficiais. Uma ambição desmedida. A partir de Paris, abrir “uma frente mundial”. Vender os filmes “em bloco ou em separado”, alguns para os países comunistas, outros para os capitalistas. Fala mesmo em se antecipar a uma possível associação de cineastas independentes – na verdade “latino-americanos” “em crise” – em busca de um alentado domínio do mercado europeu. No entanto, o que havia de “concreto”, admite, era muito mais modesto: “lata de filme debaixo do braço levando aos distribuidores ou fazendo ver nos festivais” (ROCHA, 1997, p.188-189).

Não foi uma surpresa Louis Marcorelles ter sido um dos primeiros críticos franceses a chamar atenção para o cinema dos países periféricos, como demonstra Figueirôa (2004, p.69). Escrevendo na influente *Cahiers du cinéma* do início dos anos 1960, combatia, então, o que acreditava ser o cinema de evasão em proveito de uma volta ao real. Questionava ainda as estruturas econômicas que, para ele, asfixiavam a arte cinematográfica, recusando como profissão de fé o jogo capitalista do sucesso. A política dos autores, consagrada nas páginas da mesma revista na década anterior, poderia ser alvo de suas críticas, como ao condenar “especulações idealistas sobre o gênio dos cineastas, sobretudo os americanos (...) submissos às únicas necessidades do comércio” (MARCORELLES apud FIGUEIRÔA, idem, p. 68).

Junto a Robert Benayoun da também francesa *Positif*, Marcorelles demonstrava

<sup>36</sup> DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. In: Suplemento Literário do *O Estado de São Paulo*, 7 out. 1961.

<sup>37</sup> Não encontramos referências à Ganga Filmes em outros documentos observados ao longo dessa pesquisa. Nossa hipótese é de que seria um dos primeiros projetos de empresa - da qual possivelmente houvesse pouco mais que um nome - com o objetivo de comercializar os filmes do Cinema Novo na Europa.

mesmo uma cumplicidade com os realizadores do Cinema Novo na divulgação do movimento na França, no início dos anos 1960. Ambos publicaram em suas respectivas revistas longos artigos, entrevistas e participaram de outros empreendimentos para a promoção do Cinema Novo. Contudo, a ação do crítico dos *Cahiers du cinéma* foi ainda mais notável pois colaborava também com as revistas de cineclubes. Além de ser um dos pioneiros<sup>38</sup> na descoberta dos filmes brasileiros, antecipou-se também na forma de tratá-los como um movimento cinematográfico à altura do neorrealismo e da *Nouvelle Vague*. A ação do crítico fez com que pouco a pouco outros redatores se engajassem como divulgadores do movimento, segundo Figueirôa (2004, p. 78). Ao ponto de, a partir de 1965, “todas as revistas – independentes ou de cineclubes – já parecerem engajadas na divulgação do Cinema Novo” na França: uma “febre que durou mais ou menos cinco anos” (ibid, p.103).

Para Figueirôa, houve mesmo um acordo entre os críticos franceses e os realizadores brasileiros quanto à forma de abordagem do movimento. Em sua pesquisa sobre a recepção do Cinema novo nas revistas especializadas da França, ele busca identificar a partir da análise discursiva do material publicado nestes periódicos a criação de um modelo de movimento conveniente à realidade cultural francesa. Segundo ele, houve uma adaptação e integração do Cinema Novo às exigências e aos parâmetros estabelecidos nas revistas e no meio cinéfilo francês na década de 1960. Haveria, então, uma instrumentalização do Cinema Novo para atingir os próprios objetivos desses redatores de consolidar uma interpretação crítica desembaraçada de velhos esquemas e que, por vezes, tomava de empréstimo palavras, expressões e algumas estruturas de pensamento às ferramentas de análises de teóricos emergentes nas ciências sociais francesas na década de 1960. Para consumir esse objetivo, era fundamental assinalar o Cinema Novo como modelo de cinema revolucionário (ibid, p.100). Esse propósito fora atingido, pelo menos nos primeiros anos, em comum acordo com os jovens realizadores brasileiros.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Segundo Figueirôa (2004, p.37-39), antes dos anos 1950, quase não havia referências ao cinema brasileiro na Europa, com exceção à notícia da apresentação do filme *Limite* (Mário Peixoto, 1931) em Londres e em Paris. Ainda anteriormente ao fenômeno Cinema Novo nas revistas francesas, registra a premiação do *O Cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), que impressionara o crítico dos *Cahiers*, Jacques Doniol-Valcroze. O mesmo também ocorreria após a premiação do *O canto do mar* (Cavalcanti, 1953), defendido por Georges Sadoul, nas páginas da mesma revista.

<sup>39</sup> Figueirôa (2004, p.68) destaca que a “partir de 1964, os redatores dos *Cahiers du Cinéma* esqueceram os antigos autores, fizeram uma releitura do cinema e fundamentaram suas novas preocupações intelectuais na linguística, no estruturalismo e na antropologia” junto a outras ferramentas “que utilizaram para justificar o fim da política dos autores como haviam concebido seus confrades em meados dos anos 50”. Lançaram assim os princípios de uma nova crítica, “que partia em busca da totalidade do cinema e que punha o

Esse acordo assinalado por Figueirôa já parece estar em crise desde meados da década. Justo em 1965 – ano em que, segundo o pesquisador, o movimento passou a obter maior destaque dos periódicos europeus, notadamente os franceses – uma distância de perspectivas entre os realizadores brasileiros e estes críticos, entre eles o próprio Marcorelles, começa a se tornar pública. Em entrevista a Alex Viany logo após a *V Rasegna del Cinema Latinoamericano*, publicada em maio daquele ano no 2º número da Revista Civilização Brasileira, com o título *Vitória do Cinema Novo: Gênova 1965* (DAHL; DIEGUES; NEVES; SARACENI; VIANY apud ROSA, 2016, p. 97-118)<sup>40</sup>, alguns membros do grupo evidenciam essas divergências. Para Carlos Diegues, os críticos franceses de esquerda adotavam “uma posição paternalista”, tratando os jovens realizadores brasileiros como “filhos da velha Europa e até mesmo do cinema europeu”. Mesmo Marcorelles, destaca ele, o que mais estuda e tem as posições “mais corretas” com relação ao movimento, demonstrava em Gênova “falta de compreensão de alguns dos aspectos fundamentais do cinema e da cultura brasileira”. Contudo, é mais uma vez Gustavo Dahl que parece entrar no cerne do problema. Trata-se afinal de um desencontro de perspectivas, quando há uma inflexão do movimento mais nitidamente preocupada com a sobrevivência financeira após a desilusão da sustentação via mercado externo:

O cinema francês está vivendo atualmente uma crise brutal na indústria. Tão brutal que, exagerando, pode-se prever sua falência dentro de cinco anos, sobrando apenas o filme de autor, de baixo custo, feito em 16 milímetros... Por isso, quando a gente começa a falar: em termos de indústria cinematográfica, dizendo que uma das soluções – ou a solução – do cinema brasileiro talvez seja a instalação de uma indústria nacional que faria concorrência ao produto estrangeiro, eles ficam nervosíssimos e propõem o exemplo de seus próprios maus filmes industriais. Mas são etapas completamente diferentes. Quando lá chegamos, talvez tenhamos esses problemas, mas é evidente que nossos problemas atuais não podem ser os franceses (DAHL apud ROSA, 2016, *ibid*, p. 105)

---

espectador entre a criação e seu reflexo”. Acreditava-se então que o cinema passava do “estágio de distração ao de fato cultural” (COMOLLI, 1967, apud FIGUEIRÔA, 2005, p.69). Fazia parte dessa conjuntura de descoberta do Cinema Novo, aponta, a politização dos intelectuais nos anos 60 e “um certo desencanto que parcela da crítica cinematográfica teve em relação ao cinema dos grandes países produtores (França, Estados Unidos e Itália), mas particularmente o vazio do fim do movimento neorrealista e a decepção ideológica e formal quanto aos caminhos tomados pela *nouvelle vague*” (*ibid*, p. 71). Logo, houve um consenso, aceito, segundo Figueirôa, sem contestação por todas as revistas de que “nas obras do Cinema Novo, os redatores poderiam reencontrar as características desejadas para que ele representasse o modelo de um cinema engajado.” (*ibid*, p.73).

<sup>40</sup> DAHL; DIEGUES; NEVES; SARACENI; VIANY. *Vitória do Cinema Novo: Gênova 1965*. *Revista Civilização Brasileira*, nº 2, maio 1965, pp. 227-248.

De fato, como observa Michel Marie, os anos iniciais da década de 1960 não parecem muito favoráveis ao jovem cinema francês. Segundo ele, o auge de público se deu em 1957, quando cerca de 411 milhões de franceses compareceram as salas de exibição do país. O ano de 1959 já marcava uma queda que perdurará por toda a década seguinte, quando a ocupação das salas cai para 184 milhões de expectadores. O cinema francês havia perdido então mais da metade de seu público em menos de 15 anos. Queda que alguns não se privarão de atribuir aos cineastas, responsabilizando em especial a *Nouvelle Vague* (MARIE, 2011, p.20).

Essa constatação não foi despercebida por Dahl. E os frutos dela aparecem na entrevista com uma nitidez bem próxima a que irá desenvolver no artigo “Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, publicado no ano seguinte, no nº 5/6 da mesma *Revista Civilização Brasileira*. Contudo, é possível verificar sua prefiguração anos antes, *pari passu* a seu desânimo com a viabilização do mercado europeu.

Em uma segunda carta de 1963, sem data precisa, mas possivelmente escrita ainda no primeiro semestre daquele ano, Dahl continua a narrar suas dificuldades para a venda de *Barravento* na Europa. Os italianos, segundo exemplifica, mal teriam tempo para lançar suas próprias produções. Os valores para o lançamento de um “filme independente” brasileiro desinteressariam, por razões opostas, grandes e pequenos distribuidores: risco grande para estes, pequeno demais para os outros. Apesar das “portas abertas” ao filme por um artigo do escritor Alberto Moravia e pela repercussão de sua exibição no festival Sestri Levante (dedicado à cinematografia latino-americana), a situação do mercado europeu não era favorável, constatava. O único comprador certo era a Federação Internacional de Cineclubes, interessada numa exploração não comercial. Há ainda problemas com a conservação da única cópia que Dahl disporia do filme na Europa. Seu estado após algumas exibições inviabilizaria a venda para grandes exibidores. Haveria, aponta, o problema do pouco interesse dos produtores no filme, segundo lhe informara o diplomata Arnaldo Carrilho, impossibilitando a confecção de cópias novas. A situação lhe impele então a pensar no futuro e não no presente, como diz. O futuro estava relacionado ao novo filme de Glauber – *Deus e o diabo na terra do sol* – que já planejava lançar em Cannes, mas também a uma mudança de estratégia. As restrições do mercado europeu, circunscrito a um circuito alternativo, levava-lhe a pensar no retorno ao Brasil para o desenvolvimento de uma política de cinema (ROCHA, 1998, p.205).

Na carta, narra ainda a decepção de Paulo César Saraceni com a “má acolhida” a

*Porto das Caixas* (1962) – “ninguém gostou”. Contudo, vê nisso algo de positivo: “ele chegou à conclusão que o mercado europeu é um conto de fadas”. Mais, Saraceni teria apontado como solução o mercado interno e um “agir em conjunto” dos membros do grupo. O próprio Dahl acusa, nesse momento, sua responsabilidade nesse “conto de fadas”: “quem criou esta onda de mercado europeu fomos nós três [além dele próprio, refere-se ao seu interlocutor, Glauber, e a Saraceni], mais o sucesso do *Pagador*”. Foram eles, reconhecia, “um pouco otimistas, um pouco malandros”. No entanto, pensa haver permitido com essa ilusão a realização de *Barravento* (1961), *Porto das Caixas* (1962) e *Garrincha* (Joaquim Pedro de Andrade, 1963) (ibid, p.200). Se o interesse pelos filmes latino-americanos continuava a aumentar na Europa era apenas “num sentido puramente cultural”, que poderia sim ter suas repercussões comerciais, mas restritas a um “circuito paralelo” (cineclubes, televisão, cinemas de arte e ensaio - “este já mais hipotético”, como define). O circuito comercial se mostrava difícil e indeterminado, ainda que “não improvável”, afirmava (ibid, 201). Para isso ainda apostava numa tática de domínio, baseada no prestígio angariado por seus filmes nos meios intelectuais: “é preciso que só saia do Brasil 'cinema novo’”. E vai além: “as pessoas fora e dentro” do Brasil deveriam se convencer de que o cinema brasileiro é o cinema novo.

Contudo, a grande aposta atribuída antes a Saraceni, mas que logo após assume como sendo as suas próprias palavras, era “resolver a parada no Brasil”. Tomar o que chama de poder cinematográfico “para regulamentar a distribuição, os financiamentos e a premiação”. Tão importante quanto fazer filmes é “criar um mercado para eles” (ibid, p.202). E este mercado só se seria possível a curto prazo no Brasil, já que, repetia, a venda no mercado internacional mostrava-se indeterminada e “em circunstâncias que dependem muito da sorte” (ibid.200).

É bom assinalar que, como tão bem se mostra na entrevista a Alex Viany, havia desde sempre nuances a essa avaliação mesmo no grupo nuclear do Cinema Novo. David Neves, por exemplo, parece manter inabalável a sua fé no mercado internacional. Pelo contrário, seu entusiasmo parece crescer com suas passagens pelos festivais europeus. O “Brasil é o país que começa a se sobressair no mundo como um cinema digno de competir comercialmente”, escreve ele a Glauber em julho daquele mesmo ano de 1963, após retornar de Sestri Levante. Porém, Dahl, um dos primeiros a apontar essa saída, mostra-se muito provavelmente por sua permanência na Europa um dos que mais cedo se desiludiu com ela. É em uma outra carta de

novembro daquele ano que as perspectivas parecem dadas, mesmo antes do golpe militar ou do grande sucesso nos festivais europeus de *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964):

(...) não foi somente no mercado externo que fomos ingênuos. Repetimos exatamente o erro de toda e qualquer tentativa brasileira de cinema, os filmes foram feitos sem pensar na distribuição, embora os artigos de Paulo Emílio lá estivessem indicando o caminho. Se sabia desde sempre que, com a porcentagem do produtor, para que um filme se pagasse no Brasil teria que ser um sucesso enorme, mas em vista disso nós nem tentamos sanear a distribuição no Brasil, nem tomamos a medida elementar de criar uma distribuidora CN. Com a porcentagem do produtor e a do distribuidor, já se consegue levantar um dinheiro melhor, que permite tocar para frente enquanto o mercado é saneado. E quando ele o for melhor ainda. O Nelson me disse que distribuidora estava para ser formada. É a primeira coisa a fazer. (ibid, p.221)

## 2.2. HÁ DE FATO UMA GUINADA DE PENSAMENTO NO CINEMA NOVO?

A trajetória do pensamento de Gustavo Dahl tem comumente servido de exemplo a trabalhos que tematizam ou pontuam a transformação das posições do grupo cinemanovista, ao longo da década de 1960, de um idealismo antiindustrial e autoral às concepções e práticas industriais e comerciais. Pode-se mencionar o já citado estudo de Artur Auran (2004) sobre o pensamento industrial no cinema brasileiro ou o hoje clássico *Cinema, estado e lutas culturais (anos 50/60/70)*, de José Mario Ortiz Ramos (1983). Há ainda trabalhos mais recentes dedicados a sua atuação como executivo do setor cinematográfico, como a dissertação de Cayo Cândido Rosa, *Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática*, ou esclarecendo pontos de sua ação decisiva para a criação e implantação da Agência Nacional de Cinema (Ancine) – órgão que presidiu desde a sua criação em 2001 até 2006 –, como é o caso *Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro*, transcrição de uma entrevista concedido a Arthur Auran. Seu falecimento em 2011 provocou ainda uma edição especial da revista *Filme cultura*, de número 55, com o tema *Gustavo Dahl, o cinema brasileiro e ele*, publicada em dezembro deste mesmo ano. Parece ainda estar em andamento um levantamento de documentação biográfica no seu arquivo pessoal, depositado Cinemateca Brasileira, coordenado pela pesquisadora Sheila Schvarzman. Alguns primeiros resultados desse levantamento, junto a um depoimento de Dahl à pesquisadora, foram publicados no Dossiê da revista *Filme e Cultura*, nº 55. Também parte deste levantamento consta em

*Gustavo Dahl: Um olhar sobre juventude e formação* (ALMEIDA, 2016, pp.1-22).

Contudo, é no estudo *Cinema – Repercussões em caixa de eco ideológica (as ideias de “nacional e popular no pensamento cinematográfico brasileiro)*, de Maria Rita Galvão e Jean-Claude Bernardet (1983, p.209-219), que esta trajetória é melhor explicitada. Ao tematizar a dicotomia arte ou indústria no cinema brasileiro, reconhecem nos textos de Dahl uma manifestação exemplar para análise. Os pesquisadores partem dos artigos publicados no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, *Algo de novo entre nós* e *A solução única*, em outubro de 1961, como suportes evidentes de uma visão antiindustrial. Na verdade, a oposição era à indústria nos moldes americanos, a qual teria servido de modelo aos estúdios paulistas criados na primeira metade da década de 1950. A análise logo se volta, então, aos textos publicados a partir de 1965 na *Revista Civilização Brasileira*. Servem aos pesquisadores não apenas a entrevista a Alex Viany, já citada aqui, mas principalmente o basilar artigo *Cinema novo e as estruturas econômicas tradicionais*, publicado por Dahl em março de 1966, na mesma revista. No artigo, Dahl aponta que os novos realizadores estavam desligados das estruturas tradicionais do mercado brasileiro e, portanto, “nada pode impedir que se repetisse o erro do surto paulista: a produção de filmes que não tinham garantia de exibição”.

Ao comparar esses dois momentos, a conclusão dos pesquisadores não poderia ser outra: “temos uma guinada de cento e oitenta graus”. A análise de Bernardet e Galvão se estende até o determinante *Mercado e Cultura*, publicado na *Revista Cultura*, nº 24, de jan-mar.1977, texto fora do recorte de abordagem deste trabalho. Contudo, a “guinada” de pensamento é situada entre os textos publicados em *O Estado de São Paulo*, no ano de 1961, e os da *Revista Civilização Brasileira*, em 1966. Dahl, atenta os pesquisadores, teria percebido que “a ilusão do Cinema Novo quanto ao sistema de produção não foi menor do que a da geração anterior, obcecada pela mentalidade industrialista” (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.212). Assinalam ainda a sua tentativa de buscar “uma solução de compromisso”, tematizando a própria contradição entre um momento anterior em que a indústria impediria a expressão de um autor a outro no qual a “maravilhosa alquimia, pela qual alguns visionários transformam prejuízos financeiros em altas manifestações da cultura brasileira, tornou-se insustentável” (DAHL, 1966, apud BERNARDET; GALVÃO, 1983, p.214)<sup>41</sup>

<sup>41</sup> DAHL, Gustavo. Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais. *Revista Civilização Brasileira*, nº 5/6, mar. 1966, p. 193-204.

Certamente um levantamento de dados mais consistente poderá contribuir a uma percepção mais paulatina dos passos dessa movimentação, relativizando um pouco a “guinada” identificada por Bernardet e Galvão. Contudo, a partir da leitura das cartas escritas a Glauber por Gustavo Dahl é possível verificar nuances nessas posições. Essa imagem de uma mudança brusca no pensamento dos cinemanovista durante a década de 1960 pode ser verificada também no estudo de Bernardet sobre autor no cinema brasileiro. A frase “O produtor moderno é também autor do filme” é pontuada pelo pesquisador com uma expressão: “Pasmem!”. A declaração é retirada de uma das entrevistas de lançamento do filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* para a própria *Cahiers du cinéma*. Nela, Glauber aponta “diretores com complexo de gênio” como um problema existente na indústria. Estes “fazem seus primeiros filmes como se desejassem agradar aos *Cahiers*”, declarava então. A entrevista é contraposta, no ensaio de Bernardet, às citações do livro *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, nas quais, como tratado anteriormente, o autor era uma espécie de herói que se contrapunha à indústria (BERNARDET, 1994, p.139-152).

Um argumento a favor do retorno, mesmo que pontual, ao pensamento de Gustavo Dahl pode ser construído sem muita dificuldade a partir da importância do modelo atual de regulação da atividade audiovisual no país que ajudou a articular. Sua determinante atuação na economia do setor nos anos 1970 e na primeira década deste século ainda demandam estudos rigorosos e detalhados. Interessa-nos aqui, contudo, a atenção permanente que mantém às articulações entre um pensamento econômico e um pensamento cultural da atividade, característico do que Ismail Xavier chamou de cinema moderno brasileiro. Os dois artigos que publica na *Revista Civilização Brasileira* sobre o Cinema Novo parecem compor, então, a mais arrojada tentativa que fizera nesse sentido.

Um primeiro texto publicado na revista, em julho de 1965, e no ano seguinte na coleção *Cinema Moderno, Cinema Novo*, demonstra ainda um discurso perpassado pela marca autoral. No texto, “Uma arte em busca da verdade humana – Evolução e problemas do argumento cinematográfico”, defende já de início o diretor como a fonte prioritária e exclusiva de expressão. No entanto, essa defesa autoral do diretor não é a mesma que se vê na política dos autores, formulada por Truffaut e seus companheiros. Essa é mencionada, mesmo que não de forma explícita, ao lembrar o cinema americano da grande época, ou seja o produzido em Hollywood entre os anos 1925-1945. Como os filmes vinham ao diretor com

argumento escolhido, roteiro pronto e elenco determinado, restava a ele saturar de estilos estes elementos para que ao final parecesse que o diretor tivesse “escrito” a história. Isso distanciou a ação dos filmes de uma progressão da narrativa, transformando-a em um deslocamento material do personagem dentro do quadro: “um filme era uma sucessão de gestos”. Um cinema da ação física e da epiderme: “A realidade está em suas aparências e o cinema é a arte de revelar e transmitir as emoções e os sentimentos que estão latentes tanto neles quanto em nós próprios” (DAHL, 1965, apud ROSA, p.120-122)<sup>42</sup>. Já nesse trecho é possível perceber mais traços do humanismo de André Bazin do que o apego estilístico de Truffaut.

Era necessário que o diretor encontrasse e inventasse meios para exprimir concretamente seu “sentimento do mundo”. Dahl mostrava-se aqui ainda tributário da trama autoral dos críticos dos *Cahiers*. Esgotadas as pesquisas formais, diria ele, “e atingindo o grau da perfeita identificação do estilo com o artista, descobriu-se no diretor uma nova dimensão: a do autor”. Esse não era mais aquele que visava “a expressão personalizada de um sentimento do mundo”, mas o que procurava a “visão que este mundo gerava”: “Sem deixar de ser físico, o cinema tornou-se moral; sem deixar de ser estético, o cinema tornou-se ético”. (DAHL, 1965, apud ROSA, 2016, p. 121). Mostra-se ele então afinado com a nova geração de críticos franceses que tentavam se desembaraçar dos antigos modelos de análise, consagrados na própria revista, buscando contrapor um parâmetro ético às formulações mais estritamente estéticas.

A escolha do argumento, agora que o cinema já se reconhecia como detentor de uma linguagem, mostrava a responsabilidade do autor e já constituía um estilo. No cinema moderno, os diálogos se fazem cada vez mais importantes e a imagem “não se compraz em delírios formais”, ao contrário “é condicionada à severa disciplina da realidade”, afirmava. Para ele, então, era este o método a que todo o autor moderno estava sujeito. O cinema havia redescoberto sua capacidade de descrever, comemorava. A referência é, como no Glauber Rocha do *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, André Bazin. A lição que se toma do prestigiado crítico francês é a que separa duas tendências no cinema clássico: “os diretores que acreditam na imagem e os diretores que acreditam na realidade”. Os que acreditavam na imagem acabavam por acrescentar expressão ao representado, submetendo a realidade a uma deformação, seja através de um expressionismo plástico, “obtido através da iluminação,

<sup>42</sup> DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade humana: evolução e problemas do argumento cinematográfico. *Revista Civilização Brasileira*, nº 3, jul. 1965, p. 171-181.

composição, cenografia, etc.”, seja por meio da montagem que dava sentidos as imagens exclusivamente a partir das relações entre elas em detrimento daqueles continham objetivamente. E afinal, dizia, a realidade não é inofensiva, e disso sabiam os fascistas que proibiram a versão de Visconti para *The postman only rings twice*. Portanto, dirá, “a responsabilidade do artista é para com a obra, mas também com a vida, a sociedade e a História” (ibid, p.124). Seria necessário aqui uma pesquisa mais minuciosa sobre o momento de produção do texto. Ele foi redigido por encomenda para o livro *Cinema moderno, cinema novo* (COSTA, 1966) e possivelmente escrito anos antes de sua publicação.

O texto é prenhe dessa responsabilidade histórica que o autor – diretor de cinema – teria. Por uma construção dialética, o cinema, após conquistar uma linguagem, retornaria ao seu primórdio realista (como nas primeiras tomadas de Lumière), numa evolução crítica. O artista não deveria apenas constatar o real como um todo, mas dele tomar partido. Era isso que faziam os autores modernos. Os exemplos não são os europeus, mas os brasileiros Saraceni, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Há, no entanto, uma perspectiva de que esse homem autor irá se fundir à História, numa passagem do individual ao coletivo.

Dahl faz uma leitura da *Necessidade da Arte* do teórico marxista Ernst Fischer, percorrendo as funções históricas da arte ao longo do tempo. É preciso esperar para que o cinema devolva a arte às massas, “e estas à arte”. Aqui espantosamente ainda é possível falar que “as injunções econômicas que sobre ele (o cinema) pesaram, levaram seus artistas a camuflarem sua mensagem sob a forma de um divertimento” (DAHL, 1965, apud ROSA, 2016, p.128).

“Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais”, publicado em março de 1966 na *Revista Civilização Brasileira*, é o momento que se materializa aquilo que Bernardet entende como uma guinada de 180° no discurso de Dahl. Vejamos: o texto já parte do princípio da insustentabilidade financeira da produção independente, a qual defendera como única viável num país dependente, nos artigos publicados no *O Estado de São Paulo*, em 1961. A questão imediata que se coloca é o público. O que lhe parecia a maior crise da história do cinema, e também a mais salutar, advinha da disputa de público com a TV e a crescente “indústria de evasão”, como chama. Essa crise evidenciava, para ele, “verdades irretorquíveis”: o cinema deixará de ser de massas e passará a ser de classe média. Só se ia ao cinema para ver um filme específico, este deveria dar ao público o que não se via na TV, fosse violência, sexo, beleza

plástica ou profundidade psicológica. E, fundamentalmente: excetuando os EUA, todos as demais cinematografias nacionais dependiam, para subsistir, do seu próprio mercado. Esta última constatação, talvez a mais decisiva para a política que se formulava então, não se faz de uma única guinada, como se pode observar nas cartas a Glauber. A inocuidade da tática de conquista do mercado externo já estava patente nas frustradas tentativas de comercialização de filmes como *Barravento* no mercado europeu. Contudo, inegavelmente, o artigo de março de 1966 expressa uma avaliação de complexidade surpreendente se comparada à que germinava nas correspondências enviadas da Europa. Sem dúvida acompanhar esse desenvolvimento de forma a atenuar significativamente o impacto dos contrastes e reviravoltas surpreendentes que uma historiografia popularizou a respeito desse momento discursivo do Cinema Novo demanda um levantamento quantitativo e qualitativo maior do que o efetivamente realizado neste trabalho. No entanto, as correspondências parecem um forte indicativo não só dessa gradação, como de uma ambiguidade discursiva permanente, própria a uma ação política de afirmação numa atividade ainda incipiente e em disputa como a do setor cinematográfico brasileiro no início da década de 1960.

Supreendentemente, o subdesenvolvimento ganha aqui valor positivo, subvertendo a teleologia desenvolvimentista. O atraso colocava o Brasil na posição de antever os problemas que se apresentavam no “mercado cinematográfico mundial”, especificamente o americano e o europeu. As mesmas dificuldades se apresentariam à medida que o país fosse abandonando o “status de subdesenvolvido”. Teríamos, portanto, a chance de nos prevenir da crise atravessada pelos países desenvolvidos. A questão era, portanto, evitar que uma crise semelhante se abatesse sobre a cinematografia brasileira, quando esta fosse alçada à indústria. Para isso, era determinante compreender que “a colocação do produto no mercado é inseparável de sua fabricação”. A falta de conhecimento dessa correlação teria sido a principal razão do fracasso dos estúdios paulistas, assim como ocorrera com as indústrias francesa e italiana (DAHL, 1966, apud ROSA, 2016, p.133).

Tratava-se mais uma vez da oposição de interesses que colocava de um lado produtores nacionais (embora já adicionasse aqui também os distribuidores brasileiros) e, do outro, distribuidores estrangeiros e os exibidores locais. Lembrava então que as grandes produtoras mundiais tiveram origem nos investimentos dos circuitos exibidores e que eram os próprios distribuidoras dos seus filmes. O que também ocorrera no Brasil, quando Luiz

Severiano Ribeiro Jr – dono de uma rede de exibição – passou a produzir “as celebres chanchadas, com excelentes resultados financeiros”. Contudo, se fracassara o empreendimento paulista, a experiência carioca fora superada pelo “incremento da televisão brasileira”<sup>43</sup>. Da terra arrasada que vislumbrava então sobravam “produções isoladas, originárias do aventurismo e do mecenato, que apenas em raríssimos casos compensam financeiramente”.

Dahl refaz, então, um breve histórico da trajetória do Cinema Novo com uma avaliação já então muito distante do triunfalismo que se verificava em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, três anos antes. A autocrítica que se desenhava nas correspondências entre o Brasil e a Europa já está aqui configurada. A conclusão não poderia ser mais dura. Os novos realizadores repetiram os erros que apontavam no “surto paulista”: “a produção de filmes que não tinham garantias de exibição”. A análise dos apuros vividos no mercado interno não se diferencia muito da apresentada por Glauber no capítulo final de *Revisão Crítica – Economia e Técnica*. Contudo, desiludida a ficção rocambolesca de conquistar o mercado externo a partir do prestígio cultural dos filmes e assim vencer a resistência de exibidores e do público local, era a hora de enfrentar o problema: o gosto da realidade.

### 2.3 - O GOSTO DO PÚBLICO

Até aqui o artigo oferece uma formulação mais elaborada de um problema já apontado no livro de Glauber ou mais propriamente nos artigos de Paulo Emílio Sales Gomes em *O Estado de São Paulo*, referências para o autor. Mas um outro ponto da questão começa a se incorporar ao discurso de modo mais incisivo. O gosto do público deve ser observado. Os raros êxitos comerciais das produções de então pareciam repetir a mesma atração que levava a encher as salas no resto do mundo: sexo e violência. No Brasil, essa dupla ganhava forma nas adaptações das peças de Nelson Rodrigues e nas “aventuras de cangaço”, aponta (DAHL, 1966, apud ROSA, 2016, p.136).

Apesar do problema objetivo da constituição de um público para os seus filmes ser perceptível desde muito cedo por aqueles que acompanhavam o empenho dos jovens realizadores, é em *Cinema Novo e seu público* (DAHL, RCB, nº 11/12, dez.1966/mar.1957,

<sup>43</sup> Há aqui uma contradição aparente, já que Dahl considera em outros momentos do artigo que o subdesenvolvimento do país protege o mercado nacional de investidas da televisão.

pp.192-202) que ocorre uma primeira abordagem mais detida.<sup>44</sup> Até então a questão era tratada de forma tautológica. Bastava a conquista do aparato de distribuição e exibição e o público estava garantido. O artigo, de fato, reconfigura significativamente a formulação condensada na expressão “indústria do autor”. Se abortada a saída da produção independente como alternativa à produção industrial convencional, qual o impacto traria sobre a noção de autoria? Se para consolidar a indústria era necessário garantir a distribuição e exibição dos filmes, como atrair um público que sustente tal comércio? Observado o gosto do público, que papel caberia ao autor dos filmes?

Sugestivamente, Dahl parte de um dos filmes ao qual Glauber mais elogiara por sua postura autoral nas páginas do *Revisão Crítica*, *Bahia de todos os santos* (1960), de Trigueirinho Neto. A prematura aposentadoria deste “autor”, no entanto, parece ilustrar uma derrocada. O público só estaria preparado para “um cinema ético, problemático, crítico, longe das melosidades holywoodianas” quando superada a situação de subdesenvolvimento do país. Até lá caberia “ao cinema” proceder da melhor maneira possível. O cinema didático seria o caminho apontado por Trigueirinho antes do silêncio no autoexílio europeu.

Para Dahl, a abordagem de Trigueirinho do problema, embora não sem interesse, é radical e puritana. Confirma a ideia de um cinema longe do mercado assim como as possibilidades artísticas da atividade. Um cinema documental, científico, didático, poderia mal ou bem ser realizado, como demonstrava experiências ligadas à universidade mesmo que atingissem seus objetivos, nada indicava que seriam aceitos pelo público ao qual se destinava. O Cinema Novo ao contrário tinha seu público. Calculava em cerca de 50 mil, só no Rio de Janeiro. Público composto por estudantes, profissionais liberais, artistas fanáticos de cinema e “até mesmo certas camadas da burguesia”. Mas apesar de persistente, esse público não parecia satisfeito com os filmes, acusava. Essa elite cultural, preocupada com as causas sociais, ao qual pertencia o público potencial do cinema novo não parecia digerir os filmes com a facilidade que consumia canções de protestos.

Se os autores do cinema europeu pareciam sobreviver amparados pelas vendas no

---

<sup>44</sup> Já em artigo de 1962, Alex Vianny aponta a conquista do público como sendo a principal tarefa do Cinema Novo. Paulo Emílio também expressava sua preocupação com a dificuldade do “filme brasileiro de se comunicar com o público”. Em carta de 1960 para Glauber Rocha, que então filmava *Barravento*, Paulo Emílio revela sua expectativa de que o filme contemple algumas convenções dramáticas. O herói, afirmava, deveria ser alguém que estivesse realmente no centro das coisas e pelo qual o público se interessaria especialmente.

mercado internacional, essa mesma aposta já se verificara inviável para seus congêneres nacionais. Com um mercado interno pequeno e raras vendas ao exterior, como salvar do fracasso comercial Rocha, Saraceni, Guerra ou Joaquim Pedro de Andrade? A crise do cinema que apontara no artigo anterior não advinha apenas da concorrência da televisão ao que parecia, mas também do próprio advento do cinema moderno: “Rossellini, certamente, ao fazer *Roma, cidade aberta*, não tinha consciência de estar roubando a inocência do cinema e, com ela, o seu público”, ironiza (DAHL, 1966/67, apud ROSA, 2016, p.145). Para Dahl, o cinema moderno é o cinema de autor. Diferente do cinema de artista, característico de um primeiro momento em que uma linguagem era construída de forma inconsciente, romântica e espetacular, o movimento que surge com o neorrealismo era “consciente, existencialista e realista”. Esse cinema de autor, que se expandiu com a *nouvelle vague* e derivou no Cinema Novo, conquistou a liberdade às custas da perda do público, conclui (ibid., p.146). Porém, parecia não haver mais solução à essa equação.

Em um único movimento, Dahl reconhece a dívida do Cinema Novo ao neorrealismo, à teorização dos críticos franceses, em especial André Bazin, e à *Nouvelle Vague*, quitando a fatura<sup>45</sup>. Uma primeira fase do movimento fora concluída cumprindo em curto tempo uma trajetória que iria de um filme de Rossellini ao último Godard. No futuro, contudo, o Cinema Novo “não poderia basear-se sobre nenhuma experiência já realizada sobre nenhuma teoria consagrada pela pátria alheia” (DAHL, 1966/67, apud ROSA, 2016, p.145). Pode-se objetar aqui, que já em *Revisão Crítica*, era apontada a necessidade de rumo próprio ao movimento. No entanto, nos parece que a motivação era então quase oposta. No texto do Glauber, a orientação de distância vinha da necessidade de um estilo próprio pelo qual o autor expressaria seu entorno, as especificidades do real que vivia. Outra é a comanda do divórcio exigido por Gustavo Dahl: “os valores importados deixam de ter função na realidade brasileira”. O principal desses valores parece ser justamente o próprio autor. (ibid, idem).

O divórcio não se faz sem ressentimentos. Sobram acusações mesmo que não direcionadas. As primeiras tentativas de fazer vingar um Cinema Moderno no Brasil sofreram os percalços do subdesenvolvimento, lamenta: “Da mesma maneira que a inconsciência

---

<sup>45</sup> Nesse trecho, Dahl marca a distinção de influência que a revista francesa exerceu sobre o movimento brasileiro. Não se tratava, afirma ele, do “Hitchcock-Hawksianismo de Rivette e Chabrol”, mas do “antropocentrismo de Truffaut e Godard”. Reforça, assim, a distância do movimento às formulações mais específicas do que ficou conhecido com “política dos autores”: método de análise que privilegiava diretores que desenvolveram um estilo dentro dos estúdios norte-americanos.

resiste à lucidez, o subdesenvolvido opõe-se às forças vivas que empenham seus esforços para a superação dessa condição”. Se havia uma resistência às inovações estéticas, importava mais para ele era a dificuldade do público brasileiro se “reconhecer em seus aspectos menos elogiáveis”, o que parecia fazer o Cinema Novo. A resposta do público só viria com a diluição ideológica de alguns dos novos filmes do movimento, como *Meninos do Engenho* (Walter Lima Jr., 1965) e *A grande cidade* (Carlos Diegues, 1966), exemplifica. Êxitos comerciais que implicaram uma “diluição da substância ideológica” da primeira fase. Alternativas que ainda parecem indecisas entre a tentativa de se aproximar do público e “a linguagem maldita do Cinema Novo”, que “sonha com esta pedra filosofal capaz de confundir as duas categorias e resolver, através disso, a grande contradição da arte moderna (ibid, p.150).

#### 2.4 - POLÍTICA DE CINEMA

Ao analisar o mercado interno em *O Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais*, Dahl chega a conclusões muito semelhantes às que já apresentara Paulo Emílio, como a que apontava a vulnerabilidade decorrente do afastamento da indústria de cinema nacional das grandes forças econômicas e conseqüentemente de uma cobertura política. A importância de uma política cinematográfica já demonstrada nas cartas é aqui ratificada, reconhecendo mesmo a persistência nesse sentido de Flávio Tambellini, em um outro acordo com as avaliações feitas por Paulo Emilio. No entanto, para ele, o Geicine padecia dos limites que a personalidade do seu presidente lhe impusera. Não havia, como já acusava Glauber, a disposição de enfrentamento dos interesses dos distribuidores estrangeiros, em especial o dos americanos. As tentativas de fomentar coproduções mostraram-se inócuas. O que leva Dahl a concluir taxativamente: “Não será pela colaboração com o capital estrangeiro que se afirmará a indústria cinematográfica brasileira” (DAHL, 1966, apud, ROSA, 2016, p.140). A saída era a intervenção do Governo Federal, regularizando o mercado. Contudo, há algo de mais fundamental para o desenvolvimento da indústria de cinema: a difusão de uma mentalidade empresarial. Bernardet chama atenção a este ponto como dado importante da guinada e de fato impressiona seu pragmatismo. Porém, não parece muito distante da importância que Glauber confere à mudança da mentalidade dos produtores do Cinema Novo. Desaparece, no entanto, nessa reformulação a crença na ação isolada. Eis o elemento principal da autocrítica:

a insuficiência da atuação do produtor independente.

O golpe de 1964 tornou ainda mais improvável uma saída econômica para o Cinema Novo a partir de uma intervenção do Governo Federal. Na já citada entrevista a Alex Viany, Diegues considera o encontro realizado em Gênova sobre o cinema latino-americano, em 1965, a primeira oportunidade para analisar o fenômeno político do movimento de abril. Previa, com razão, que o golpe alteraria – mais do que fizera até então – a “linha e a conduta de toda a cultura nacional”. Contudo, a preocupação quanto à repressão ou à censura mostrava-se ainda secundária frente a incerteza imediata da sobrevivência econômica.

O mais grave, em relação ao cinema e ao movimento de abril, é que toda a política econômico-financeira posta em prática até agora, se agravou o problema econômico do país, agravou muito mais profundamente o problema econômico do cinema, que era uma coisa muito diluída, que não tinha ainda uma estrutura sólida. Se essa política econômica financeira levou ao caos e à falência estruturas econômicas industriais muito mais sólidas do que o cinema, que será do cinema? Esse, para mim, é o principal problema. (DIEGUES, 1965, apud ROSA, 2016, p. 114)

O futuro econômico do grupo mostrou-se, de fato, a principal preocupação de seus membros logo após o golpe. Em carta coletiva a Glauber Rocha, escrita entre outros por Paulo César Saraceni e David Neves, fala-se em desespero, mas também em esperança. Da turma não havia ninguém preso, anuncia Luiz Carlos Maciel ao amigo. Logo, ocupavam-se primordialmente da manutenção das fontes de produção dos filmes. Paulo César Saraceni trazia notícias de Luiz Augusto Mendes (o “Gugu”), produtor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e filho do político baiano João Mendes, assegurando “a continuidade dos financiamentos” do Estado da Guanabara<sup>46</sup>. (ROCHA, 1997, p.232)

A fonte de financiamento a qual se refere Saraceni era a Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (Caic). O órgão foi criado em 1963, pelo então governador Carlos Lacerda. Vinculado inicialmente à Secretaria de Turismo, sua fundação ocorre em um momento delicado da política nacional e do estado, em particular, que há pouco deixara de ser a capital federal. O objetivo de Lacerda então era dar respostas à demanda do setor

---

<sup>46</sup> O financiamento era para o filme *O desafio*, que teve como primeiro título *O desafio da Fera da Penha*, efetivamente o primeiro filme a expressar o impacto do golpe sobre aquela geração. Contudo, como registra Luiz Carlos Maciel nesta carta coletiva, as filmagens de *Cabra marcado para morrer* foram interrompidas, principalmente devido ao assassinato ou entrada para a clandestinidade de muitos dos seus personagens, ligados à liga camponesa. Posteriormente, *O desafio* e *Terra em transe*, que carregavam mais explicitamente referências ao golpe, foram exibidos, sem cortes, em circuito comercial, mesmo que para isso tenha sido necessário até estratégias que incluíram mobilização internacional

desenvolvimentista, que ampliava a sua influência com a criação do Geicine. O Caic procurava dar condições e mecanismos para impulsionar a indústria cinematográfica, por meio de premiações e financiamentos. O mecanismo “utilizava os fundos do Banco do Estado da Guanabara, provenientes de um percentual taxado sobre os segmentos de diversões” (CARVALHO; PEREIRA, 2007, p.3), cuja regulação era de responsabilidade dos municípios.

Além das principais produções da primeira fase do Cinema Novo – *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1963), *Deus e diabo na terra do sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964) – o Caic beneficiou em suas diferentes gestões alguns dos sucessos comerciais do movimento, como *Menino de engenho* e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969), mas também filmes com temática mais explicitamente política, como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965) e *Terra em Transe* (Glauber Rocha, 1967), nos quais o próprio golpe, apoiado em um primeiro momento por Lacerda, era duramente criticado.

Desde a década de 1930, é possível perceber demandas do setor cinematográfico endereçadas ao Estado. A partir do final da década seguinte e do início dos anos 1950, a articulação cresce, especialmente entre os realizadores, que reivindicam políticas de proteção e amparo à produção nacional. Essas se concretizam nas primeiras medidas que estabelecem cotas de exibição obrigatória desses filmes, mesmo que de início contemplando unicamente curtas-metragens. O financiamento estatal à produção tem um início tímido a partir de 1955, com as políticas de incentivo criadas no âmbito do Município de São Paulo e que inspiraram outros modelos regionais, inclusive o criado por Lacerda no, então, estado da Guanabara. No âmbito federal, uma política efetiva de regulação e fomento só ganharia peso com a criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), em 1966.

Ao analisar o decreto que fundou o CAIC, Johnson identifica no órgão a primeira tentativa do estado de exercer controle ideológico sobre a produção cinematográfica no Brasil. Os benefícios da lei seriam negados, por exemplo, a roteiros que defendessem o uso da violência para subverter a ordem política e social. Havia ainda restrições a conteúdos considerados racistas, que revelassem preconceito de classe ou se mostrassem contrários à democracia como regime. No entanto, a severidade não se aplicou na prática e o Caic foi, para Johnson, o começo da relação turbulenta entre o estado e o Cinema Novo (JOHNSON, 1987, p.100).

Se as diretrizes institucionais parecem pouco elucidativas do que de fato ocorreu,

relações interpessoais dos realizadores do Cinema Novo ganham mais uma vez força explicativa. Em um levantamento recente de pesquisadores vinculados ao Departamento de Comunicação Social da PUC-RJ, aponta-se a participação pouco efetiva dos responsáveis regimentais pela aprovação dos filmes beneficiados pela Caic. Entre estes estavam o governador e o presidente do Banco do Estado. No entanto, os secretários-executivos do órgão pareciam ter autonomia nas decisões (CARVALHO; PEREIRA, 2007, p.3).

Em entrevista para os pesquisadores da PUC-RJ, Cláudio Mello e Souza e Fernando Ferreira, ex-secretários-executivos do órgão, elegem a garantia de retorno financeiro como determinantes para investimentos nos filmes. No entanto, reconhecem que os critérios eram subjetivos e poderiam inclinar-se a gostos pessoais. Cláudio Mello e Souza foi na década de 1950 crítico de cinema do *Jornal do Brasil* e do *Diário carioca*. Segundo Glauber Rocha, era um dos frequentadores do escritório onde funcionava a produtora de Nelson Pereira dos Santos, um dos primeiros pontos de encontro dos cinemanovistas<sup>47</sup>. Fernando Ferreira, por sua vez, era também crítico ligado ao Cinema Novo, como aponta Cacá Diegues em sua autobiografia (2014, p. 150;201). Nesse mesmo texto, Diegues associa a criação da Caic às suas relações com Sérgio Lacerda, filho do governador, de quem fora colega na PUC-RJ (ibid, p.98).

Contudo, apesar desse possível acesso a recursos da Comissão da Guanabara, as principais fontes de financiamento dos filmes do grupo provinham do apoio de setores da burguesia industrial e financeira nacional. Estes, no entanto, se retraem com a nova configuração política após o golpe de 1964. De uma forma geral, a política do Estado para o setor nesse momento preocupava-se em centralizar as atividades e reforçar o caráter industrial do cinema “sempre sem tocar nos interesses estrangeiros”, aponta Ortiz Ramos (1983, p.54). Se permanece, a princípio, uma certa indiferença do Estado pelo setor, logo o novo regime, em sua progressiva hipertrofia, buscará centralizar também as forças do meio cinematográfico. A disputa política da década de 1950, polarizada de um lado pelos desenvolvimentistas egressos dos estúdios paulistas e do outro pelos nacionalistas de esquerda, organizados em torno dos congressos (ou, segundo a definição de Ortiz Ramos, universalistas e nacionalistas), dará lugar a diretrizes estatais, agora sob um comando politicamente autoritário e economicamente liberal. Um marco dessa transição seria a criação

---

<sup>47</sup> ROCHA, Glauber. Macunayma. *Folha de São Paulo*. 23 de setembro de 1970.

do Instituto Nacional do Cinema (INC). O Geicine, presidido por Flávio Tambellini, seria o responsável pela concepção e implementação do novo órgão diretivo da política cinematográfica, agora não apenas com um caráter consultivo, mas de configuração diretiva e executiva. O novo órgão deveria cumprir o papel de centralizar administrativamente, criar normas e fomentar o desenvolvimento do setor, respeitando uma política liberal, de livre mercado, sem impor barreiras à importação de filmes.

A criação de um órgão estatal voltado para o setor cinematográfico, uma reivindicação de ambas as correntes que disputavam a política para o setor, parece acontecer no momento errado para os nacionalistas. Apesar de esse cenário, como hoje se sabe, ter se transformado paulatinamente até a década de 1970, quando o grupo do Cinema Novo assume a Embrafilme, nesse momento era necessário repensar estratégias. A criação do INC será ferozmente criticada por membros do grupo como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha ou Luiz Carlos Barreto, mas será observada com certa positividade por Gustavo Dahl, como aponta Ortiz Ramos. É Dahl, objetivamente, que melhor incorpora os pontos de intersecção entre os dois grupos, que de fato eram menores do que poderiam parecer, como defende Randall Johnson<sup>48</sup>.

Órfãos do Estado populista de João Goulart e do apoio financeiro da burguesia nacionalista, a alternativa à estratégia cinemanovista começa a se redefinir. De um lado, como apontam Bernardet e Ortiz, cria-se uma “esperança ideológica” em um estado neutro “que teria como função e dever a defesa desinteressada do cinema nacional” (RAMOS, 1983, p.55). Por outro, inicia-se a tarefa angustiante definida por Dahl, a tentativa de conquistar o mercado interno por meio da aproximação com o público. É esta última a que mais interessa a investigação aqui proposta por envolver mudanças tanto de concepção de indústria quanto de valoração do termo autor.

Curiosamente, outra personagem importante da evolução desse pensamento imbricado à ideia de “indústria de autor” é Roberto Farias. O mesmo responsável, na década de 1970,

---

<sup>48</sup> Para Johnson (1987, p.93), superestima-se as diferenças entre essas correntes. Primeiro de tudo, “os próprios grupos eram mutáveis e instáveis, e representavam somente duas de muitas tendências dentro da indústria. Em, finalmente, porque concordavam em muitas das questões enfrentadas pela indústria cinematográfica na época. Como se sabe, Johnson relativiza a leitura de Ortiz de que os conflitos entre nacionalistas e universalistas (ou desenvolvimentistas, como tratamos aqui) são uma chave de entendimento para se entender as relações entre cinema e estado entre as décadas de 1950 e 1960. Apesar de reconhecer a disputa por hegemonia entre as duas correntes, assinala que esta foi concluída no final da década de 1960, com a vitória dos nacionalistas.

por conduzir com Gustavo Dahl, a mais bem-sucedida, pelo menos comercialmente, política cinematográfica nacional, na Embrafilme. Apesar de egresso da Atlântida, na qual desempenhou diferentes funções, inclusive a de assistente de direção de Watson Macedo, por meio de quem entrou no ambiente cinematográfico, houve entre Farias e o grupo do Cinema Novo sinais de um enamoramento que vinham desde pelo menos a realização de *Cidade ameaçada* (Roberto Farias, 1960). Antes deste filme, porém, a fama de diretor de chanchadas era corroborada pela realização de *Rico ri à toa* (1957) e *No mundo da Lua* (1958). Ambos feitos em um modelo tradicional de realização cinematográfica, em que se associavam “produtores-diretores autônomos, financiadores cotistas e empresas de produção, distribuição e exibição”, segundo Melo (2012, p. 84)<sup>49</sup>. Farias se apresenta desde então como um exemplo de produtor-diretor. Entretanto, esse modelo de produção associada começava a se transformar justamente no momento em que começa a realizar seus primeiros filmes. O motivo seria justamente o gradual e cada vez mais decisivo financiamento estatal.

Uma nova conjuntura se formava com estímulos, criados a partir de dispositivos legais, incentivando a coprodução entre empresas sediadas nos Estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Filmes como *Rio, Zona Norte* (Nelson Pereira dos Santos, 1957), *O grande momento* (Roberto Santos, 1958) e *Cidade Ameaçada* foram resultantes da triangulação entre produtores-diretores independentes, financiamento bancário e os estúdios das falidas empresas paulistas e cariocas, no final da década de 1950 (ibid., p. 85)

*Cidade ameaçada*, do qual Farias foi pela primeira vez apenas diretor, sendo a produção de José Antônio Orsini, dono da Cinematográfica Inconfidência Ltda. não foi grande sucesso de bilheteria, mas possibilitou certa margem de lucro ao seu produtor graças também à sua comercialização para a Itália, facilitada por sua seleção ao festival de Cannes. O segredo dessa viabilização econômica parecia então fruto de um estratagema de seu produtor. Orsini havia assumido o controle da distribuição, conseguindo quitar ao longo do ano o empréstimo bancário, e amortizando também seu próprio investimento com as rendas obtidas de bilheteria e da venda para o exterior, como descreve Melo. Para o pesquisador, essa experiência influenciou Roberto Farias, que negligenciara até então a importância do controle

---

<sup>49</sup> Melo (2012, p. 84) identifica em *Rico ri à toa* (1957), primeiro filme dirigido e produzido por Farias, já com a participação inclusive financeira de familiares, uma intersecção estética que responde “à ambição artística do Farias-diretor mas também à necessária cautela do Farias-produtor, ciente do filão popular das comédias musicais como aval para a garantia da continuidade de sua carreira”.

da distribuição para a viabilização comercial da produção. Eliminar o atravessador entre o filme e o público, eis a lição aprendida que mais tarde pode ter vindo a influenciar a criação da Difilm, empresa que ficou conhecida como a distribuidora do Cinema Novo.

Antes disso, porém, o advento de *Cidade Ameaçada* provocará também a atenção dos cinemanovistas quanto à sua realização estética, como já citado na carta de Dahl a Glauber, em 1960. Uma outra carta a Glauber demonstra, por seu lado, à frustração de Roberto Farias com a falta de reconhecimento ao seu talento como diretor de “filmes sérios” e lamenta ter que voltar à chanchada<sup>50</sup>. A correspondência parece ainda responder a uma sondagem de Glauber a respeito de uma parceria para a realização do que parece ser um primeiro roteiro de *Deus e o diabo*. Farias responde positivamente ao que parece ser um convite de Glauber para assumir a produção do filme: “poderemos fazer negócio de alguma forma ou algum negócio de qualquer forma” (ROCHA, 1997, p.149). O negócio de fato se fez de várias formas.

*Roberto Farias e a polícia* é um dos subtítulos na parte dedicada ao Cinema Novo no *Revisão crítica do cinema brasileiro*. O livro de Glauber Rocha, discutido no capítulo anterior desta dissertação, ficou reconhecido como um manifesto em que se consideram aliados e inimigos do projeto cinemanovista e Farias, que se formara no ambiente da “famigerada” Atlântida, era resgatado com *Assalto ao trem pagador* (1962), mostrando “uma maturidade artesanal, capaz de servir às ideias mais definidas de seu autor”. O sucesso de público ainda maior do que o conquistado por *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1962) também merecia elogios. Contudo, o filme valia para Glauber também por ter introduzido Luiz Carlos Barreto “nos quadros do cinema novo” (ROCHA, 2003, p.137).

Conta Melo que o próprio Glauber havia apresentado Farias a Luiz Carlos Barreto para colaborar no roteiro do filme. Porém, a ação mais relevante de Barreto para a concretização de *O assalto ao trem pagador* foi aproximar o diretor do banqueiro José Luiz Magalhães de Lins do Banco Nacional de Minas Gerais, “à época interessado em investir em cinema”:

O financiamento do Banco Nacional só se concretizou, porém, quando a Produções Cinematográficas Herbert Richers Ltda., já capitalizada pelas chanchadas e agora respaldada pelo êxito de público e de crítica de *Os cafajestes*, entrou na negociação como coprodutora, assumindo 50% dos riscos. Da outra metade que cabia a Farias, uma porcentagem foi reservada a Luiz Carlos Barreto, que se tornou sócio do

<sup>50</sup> Refere-se a *Um candango na Belacap* (1961), comédia musical com Ankito e Grande Otelo, que dirigiu e produziu como forma de compensar os apuros financeiros que parece ter sofrido no tempo em que esteve dedicado ao *Cidade Ameaçada*.

projeto. Nascia assim a primeira operação financeira de empréstimo do Banco Nacional para um filme brasileiro, modelo que será seguido pelo Cinema Novo em toda a sua primeira fase, viabilizando a produção de filmes como *Garrincha, alegria do povo* (Joaquim Pedro de Andrade, 1962), *Vidas secas* (Nelson Pereira dos Santos, 1964), *Os fuzis* (Ruy Guerra, 1964), *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), *Deus e o diabo na terra do sol*, entre vários outros”. (MELO, 2012, p.92).

Era este modelo de produção que também era golpeado em 1964. Portanto, parece plausível que, ao buscar novas estratégias de viabilização econômica a partir da conquista do mercado e do público internos, os caminhos do grupo cinemanovista se reencontrassem aos de Farias, visto então como “quem melhor comunica entre os diretores brasileiros” (ROCHA, *ibidem*, p. 136). Acatando a hipótese de Melo de que Farias teria aprendido a lição de Orsini com sua *Cinematográfica Inconfidência*, produtora e distribuidora de *Cidade ameaçada*, chegamos por outro caminho à conclusão semelhante à de Gustavo Dahl: era preciso não apenas garantir a produção, mas controlar toda cadeia industrial, a partir do seu principal elo: a distribuição.

## 2.5. OS ONZE DA DIFILM

Inquestionavelmente, o período que compreende as décadas de 1950 e 1970 tem sido o mais estudado da história do cinema brasileiro. Já houve oportunidade aqui para se comungar as críticas recentes ao hiperdimensionamento deste período em detrimento dos demais, o que condenou ao esquecimento inúmeros filmes e diretores desta nem tão breve história. Pesa, no entanto, ainda mais, a desconsideração de outros recortes possíveis de abordagem não restritos aos filmes e seus diretores. Mesmo ao tratar do Cinema Novo, assunto mais privilegiado deste privilegiado período, ainda é flagrante pontos obscuros ou informações ambíguas quando se busca alguma diversificação na abordagem.

A história da distribuidora Difilm, por exemplo, apontada algumas vezes como marco na estruturação do Cinema Novo é exemplar. Embora não haja aqui a proposta de estudar detidamente a criação da empresa, ao procurar informações mesmo elementares sobre sua criação e funcionamento, logo nos deparamos com certa deficiência e imprecisão de dados. Uma primeira diz respeito à sua própria composição societária. Parece certo que originalmente havia onze sócios. Pelo menos, este número é repetido sempre que mencionada a criação da empresa. No entanto, os nomes que a compõem não se repetem com a mesma frequência nas fontes consultadas. A Enciclopédia do Cinema Brasileiro, por exemplo,

relaciona como sócios originais: Marcos Farias, Carlos Diegues, Leon Hirszman, Roberto Farias, Rivanides Faria, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cezar Saraceni, Luiz Carlos Barreto, Walter Lima Júnior, Zelito Viana e Glauber Rocha. Esses são os mesmos nomes relacionados no artigo de Luís Alberto Rocha Melo, *Anotações sobre a gênese de um produtor*, citado anteriormente. No entanto, na *Biofilmografia* de Roberto Farias, elaborada para o catálogo da mostra em sua homenagem, no qual também foi publicado o artigo de Melo, os nomes de Marcos Farias, Walter Lima Júnior e Zelito Viana são substituídos pelos de Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Rex Endsleigh<sup>51</sup> (2012, p.36). Essa última relação é a mesma publicada na autobiografia de Carlos Diegues, *Vida de cinema – Antes, durante e depois do Cinema Novo* (2014, p. 204).

Os nomes divulgados pela Enciclopédia do Cinema Brasileiro<sup>52</sup> parecem ter como fonte a autobiografia de Paulo César Saraceni – *Por dentro do Cinema Novo – Minha viagem* (1993, p.197). São deste texto algumas outras informações e declarações publicadas no verbete. Melo também parece ter a mesma referência ou possivelmente valeu-se das que constam na própria Enciclopédia. Não foi possível identificar a fonte da lista publicada na *Biofilmografia* de Roberto Farias nem tampouco no livro de Diegues, contudo são idênticas<sup>53</sup>.

Afora a discrepância, possivelmente causada por um lapso de memória de quem elaborou ou serviu como fonte para a elaboração da lista, chama atenção a presença de um estrangeiro entre os realizadores e produtores que fundaram a empresa. Endsleigh não só era inglês, como viera ao Brasil para trabalhar na Vera Cruz. Era, portanto, duplamente estranho. A não ser o fato de seu filme *Crime de amor* ter sido o provável primeiro lançamento da Difilm, nada mais parece relacioná-lo ao grupo.

Aqui é dada certa relevância para essa informação, devido a um método que

<sup>51</sup> Na chamada *Biofilmografia*, encontra-se grafado como Endsley

<sup>52</sup> GATTI, André. DIFILM. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). Enciclopédia do cinema brasileiro. 3. ed. ampl. e atual. São Paulo: Editora Senac São Paulo; São Paulo: Edições Sesc SP, 2000. 836 p.

<sup>53</sup> No relatório da pesquisa *A presença do Estado no cinema: o caso da Caic* (CARVALHO; PEREIRA. 2007, p.1), é mencionada a dificuldade para a coleta de informações e materiais para o projeto. Segundo os pesquisadores, “além de ser um assunto cujo resgate não havia ainda sido feito, sua documentação encontrava-se dispersa ou simplesmente desaparecida”. Apesar de as dificuldades atribuídas “ao momento histórico delicado” da criação do órgão, pode-se sem dúvida estender-se essa precariedade da disponibilidade dos dados para um sem-número de outros casos. Ao explicar sua metodologia, informam ainda que devido “à escassez de documentações escritas, a pesquisa baseou-se em entrevistas” (op.cit, p.1). Essa é possivelmente uma razão da imprecisão de alguns dos dados levantados sobre a história do cinema, que muitas vezes estão baseadas na memória oral ou escrita de seus atores. Informações que, de certo, estão sujeitos a lapsos de memória ou escolhas, conscientes ou não.

arriscamos experimentar, nesse capítulo, para acompanhar as transformações da concepção dos termos indústria e autor no chamado cinema moderno. Tentaremos a seguir apresentar a partir de uma breve pesquisa nos arquivos da Cinemateca da MAM dois exemplos de algumas possíveis táticas empreendidas pela empresa para o lançamento dos filmes. Para isso, procuramos levantar críticas, notícias ou propagandas em jornais e revistas da época que possibilitassem inferir as táticas utilizadas pela empresa. O objetivo era observar como um discurso que aparece em plenitude nos artigos de Dahl, na *Revista Civilização Brasileira*, poderia ter se tornado hegemônico no grupo e, mais importante, como ele ganhou forma em seu diálogo com o mercado que tentava ocupar.

Para isso, logo nos deparamos com outra imprecisão, agora no que diz respeito aos filmes lançados. Na Enciclopédia do Cinema Brasileiro, há referência a *O vigilante e os cinco valentes* (Ary Fernandes, 1965) e *Luta nos pampas* (Alberto Severi, 1965), como sendo os primeiros filmes que a Difilm comercializou. Embora, o verbete aponte “que não se encaixavam perfeitamente na proposta da distribuidora”, eram “no entanto, ensaios mercadológicos necessários para azeitar a máquina de distribuição”. Sobre o que era a proposta da empresa, a Enciclopédia remete mais uma vez à autobiografia de Saraceni. No seu livro, o diretor carioca afirma que a Difilm não só coproduziria e distribuiria os filmes do Cinema Novo, mas seus serviços seriam oferecidos também a “todos que fizessem filmes de qualidade”.

O filme de Ary Fernandes era uma compilação de episódios da série televisiva *O vigilante rodoviário*, em um formato de exibição para os cinemas<sup>54</sup>. Já *Luta nos pampas* marcava o reencontro do realizador Alberto Severi com o ator Alberto Ruschel, em mais uma aventura rural. Ruschel já havia encabeçado o elenco de *O Capanga*, dirigido pelo mesmo Severi em 1957. A sinopse de ambos, constantes na Filmografia da Cinemateca Brasileira, leva a crer que esses filmes percorriam a trilha que tentava adaptar temas nacionais ao formato do *western* americano, filão aberto pelo estrondoso sucesso de *O cangaceiro* (Lima Barreto, 1953), do qual Ruschel também era o protagonista<sup>55</sup>. Sua atuação inclusive era uma

---

<sup>54</sup> Segundo o site [vigilanterodoviario.com.br](http://vigilanterodoviario.com.br), “ao todo, foram exibidos 9 filmes da série “O Vigilante Rodoviário” nos cinemas da década de 60. Esses filmes, eram a compilação de 4 ou 5 episódios da série”. No caso, *O vigilante e os 5 valentes*, tratavam-se dos episódios *O recruta*, *Bola de meia*, *O ventríloquo* e *A extorsão*.

<sup>55</sup> O ator também foi protagonista de outro grande sucesso que seguia o mesmo filão, *A morte comanda o cangaço* (Carlos Coimbra, 1960). O filme recebeu vários prêmios nacionais, entre os anos de 1960 e 1961, alguns inclusive para a atuação de Alberto Ruschel. Entre estes, o prêmio Saci de 1960, concedido pelo O

das muitas críticas feitas por Glauber Rocha ao filme de Lima Barreto, primeiro brasileiro premiado no Festival de Cannes.

Parece-nos, então, que tanto *O vigilante e os cinco valentes* quanto *Luta nos pampas* seriam produções distantes do que Saraceni e outros membros do grupo poderiam considerar “de qualidade”. Mesmo se considerarmos a ressalva da Enciclopédia, que diz se tratar de uma primeira “experiência” da distribuidora, ainda há a contradição com os dados constantes na Filmografia da Cinemateca Brasileira. Segundo esta, a Urânio Filmes Ltda teria sido a responsável pela distribuição de *O vigilante e os 5 valentes* e a Guarapari Filmes Ltda e a B.G. Filmes Ltda se ocuparam da distribuição de *Luta nos Pampas*. Informação inquestionável, contudo, é que um dos primeiros filmes distribuídos pela empresa, se não o primeiro, foi de outro estrangeiro apadrinhado por Cavalcanti. Trata-se de *Crime de Amor* (Rex Endesleigh, 1965).

## 2.6. A FERA DA PENHA

Nascido na Inglaterra, em 1920, onde teve suas primeiras experiências cinematográficas, Endsleigh veio para o Brasil a convite de Cavalcanti, em 1949, para trabalhar no Departamento de Documentários da Vera Cruz. O setor nunca foi efetivado, e ele fez assistência de produção e direção para alguns filmes do estúdio paulista. Quando se encerraram as atividades da empresa, mudou-se para o Rio de Janeiro. Na cidade, realizou curtas e fez assistência de direção para produções americanas rodadas no Brasil: *Curucu o terror do Amazonas*, 1956 e *Escravos do amor das amazonas*, 1957, ambas dirigidas por Curt Siodmak para a Universal Pictures. Enfim, escreve, produz e dirige *Crime de Amor*, baseado no famoso caso policial, que ficou conhecido como “o crime da Fera da Penha”<sup>56</sup>. Este foi seu primeiro e único longa-metragem. Segundo uma das fichas de identificação depositada no arquivo da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, *Crime de amor* foi também o primeiro filme distribuído pela Difilm (pasta 1887 do arquivo da Cinemateca do

---

*Estado de São Paulo*, jornal no qual então escrevia Paulo Emílio Sales Gomes. Em carta para o crítico, em abril de 1961, Glauber diz compactuar com o que acreditava ser uma “tolerância” de Paulo Emílio com o filme. (ROCHA, 1997, p.146)

<sup>56</sup> Como se viu Fera da Penha também seria o nome original do filme de *O desafio*, de Paulo César Saraceni, realizado no mesmo ano, tendo inspirado, antes disso, o próprio *O porto das caixas*. O famoso crime ocorrido na década de 1950 foi tema ainda do recente *O lobo atrás da porta* (Fernando Coimbra, 2013).

MAM). Na ficha, há ainda a reprodução de uma declaração de Endesleigh, divulgada à exaustão pelos jornais da época. Possivelmente, sua pequena biografia e sua auto declaração, reproduzidas com pequenas variações em diversas publicações, faziam parte do material promocional para a imprensa. Endesleigh se apresenta como o oposto do autor:

Não sou artista nem intelectual, mas um artesão. Não trabalho em ideias, mas em matéria. Para mim um filme tem de ser algo concreto, e não abstrato, com planejamento técnico, trabalhado, sem improvisações durante as filmagens. Procurei fazer um filme para contar uma história de amor vivida por personagens que estão perto de nós. Acho que meu filme pode ser visto em dois níveis: primeiro da história de amor narrada linearmente, da trama com seu desenvolvimento, e segundo em um plano mais profundo, meditação sobre problemas sociais, as facetas psicológicas e humanas de meus personagens.

Se por hipótese havia como tática de inserção no mercado um descolamento da empresa da imagem que até então fora propagada do Cinema Novo, podemos dizer que deu certo. Um bom número de críticas e notícias publicadas nos jornais da época repetem, entre elogios ao filme, suas diferenças do que se havia celebrado como Cinema Novo. Em crítica no Jornal *Diário Carioca* de setembro de 1965, Sérgio Augusto parece corroborar o estratagema, promovendo uma série de comparações, todas em proveito do filme de Endesleigh:

Menos pretensioso que *Porto das Caixas* (Saraceni) e mais seco que *O assalto ao trem pagador* (Farias), *Crime de amor* é uma agradável surpresa que nos chega sem os alardes publicitários dos filmes inspirados em Nelson Rodrigues e sem a badalação prévia dos *deniers-cris* cinemanovistas. *Crime de amor* não é cinema novo nem velho (AUGUSTO in *Diário Carioca*, 1º/9/1965)

Nesse mesmo jornal, Paulo Perdigão publica duas notícias sobre o filme na sua coluna. A primeira no dia 27 de agosto, destaca logo na segunda linha o fato de o filme ser distribuído pela Difilm. Repete as informações constantes da ficha de identificação e de que o filme é baseado na bem-sucedida peça teatral de Edgard Rocha Miranda, que também assina o roteiro, sobre o famoso crime ocorrido no subúrbio carioca<sup>57</sup>. Uma nova nota, no final de setembro, ocupa de novo o maior espaço da coluna, lembrando as credenciais do diretor e informando a data de lançamento, no dia 25 de setembro.

<sup>57</sup> Não foram encontrados dados sobre a montagem da peça de Edgard Rocha Miranda, nem sobre a sua repercussão junto ao público ou crítica. A Filmografia da Cinemateca Brasileira indica como referência à informação o anuário de Cinema de 1965 (BANDEIRA, Roberto. Anuário de Cinema 65. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969. 153 p.).

Na *Tribuna da Imprensa*, em 3 de agosto de 1965, Moura Reis destaca na sua coluna a escolha de uma comissão do Itamaraty para que o filme representasse o Brasil no Festival de São Francisco. O jornalista lembra ainda que o filme seria lançado no final daquele mês nas telas cariocas, colocando “a prova também o potencial do público brasileiro para um tipo de filme que se tornou, em todas as indústrias, a base de sustentação e o principal fator de desenvolvimento do mercado interno: o filme urbano, identificado com o momento vivido”.

A presença da Difilm aparece, implicitamente, na crítica sem assinatura do jornal *O Globo*, na qual o já onipresente bonequinho bate palmas sentado. Já na segunda frase, o crítico reclama da “publicidade que se fez em torno da fita – e que certamente lhe garantirá um público ávido entre as plateias do subúrbio”. Curiosamente, no entanto, parece não confiar que esta propaganda poderá ter o mesmo efeito sobre um outro público. Se a publicidade poderia funcionar no subúrbio, parece ao crítico “negativa em relação a um circuito da categoria dos Metros”. A publicidade, alfineta, “promete o que o filme não dá: sensacionalismo”. A avaliação ocupa o primeiro parágrafo e parece muito mais uma crítica da distribuição do que do próprio filme. Diga-se este lhe parece melhor do que faz crer sua campanha publicitária.

O lançamento do filme de forma irônica serve, também, como um acerto de contas do crítico Ely Azeredo – apontado por alguns como o primeiro a utilizar o termo Cinema Novo – com o movimento. Por ocasião do lançamento de *Crime de Amor*, ele publica dois textos em sua coluna na *Tribuna da Imprensa*. No primeiro, intitulado *Crime de amor 1*, remete-se diretamente ao problema do diálogo com o público, colocado então pelos membros do Cinema Novo:

A lição maior de *Crime de amor*, filme nem sempre bem-sucedido em seu objetivo (aparentemente) não muito ambicioso, é deixar bem claro que algumas áreas do chamado *cinema novo* brasileiro andaram exagerando sua tempestade em copo d'água a propósito do projeto do *filme popular* (grifo do autor). Pois *filme popular*, o trabalho de Rex Endsleigh (direção) e Edgar Rocha Miranda (argumento) consegue ser em toda sua extensão, sem ofender a inteligência dos espectadores que estão acima dos *slogans*, apesar de negar tintas de melodrama sentimentalóide e de fugir ao sensacionalismo do caso que a crônica policial classificou cruelmente como a *Fera da Penha*. E as primeiras reações do público deixam antever uma acolhida pelo menos razoável, numa fase de retração generalizada e de grandes dificuldades de diálogo entre as plateias e as produções nacionais.

“Vejam como eu sou genial”, aquela frase não pronunciada na tela, mas sentida logo de início em inúmeros filmes de jovens principiantes do cinema brasileiro dos últimos anos, está inteiramente ausente de *Crime de amor*.

Pois nos parece que era justamente esse o objetivo da Difilm ao escolher o filme de Endsleigh como “carta de apresentação” no mercado. O autor dava lugar ao artesão. A ambição expressiva à comunicabilidade. Parecia ser esse o recado. Ao menos, a uma parcela da crítica especializada. Não foi encontrado nenhum material primário de propaganda. Nada que tentasse falar diretamente a um possível espectador. Depreende-se, porém, da crítica do *O Globo*, que havia algo distinto da sobriedade que aparenta ter as declarações do diretor reproduzidas nos jornais. O próprio tema do filme leva a crer que a distribuidora não deve ter descartado uma chamada sensacionalista a um público afeito à passionalidade dos jornais e programas de rádios sobre o crime. A forma pensada desse equilíbrio entre a sobriedade que o próprio filme parece ter<sup>58</sup> e uma convocatória ao público dos folhetins policiais não se pôde infelizmente desenvolver aqui. A pista oferecida pelo texto de *O Globo* diz talvez muito mais do elitismo do crítico que da própria relação entre um público mais sofisticado e a propaganda do filme elaborada pela empresa. As plateias de subúrbio para o crítico seriam atingidas diferentemente daquelas que frequentavam as salas de Metro – que parecia acreditar mais sofisticadas. O filme, no entanto, conviria, para ele, bem mais a essa plateia do que às que buscavam uma extensão do que acompanhara nas páginas policiais. Certo ou errado o crítico, as diferenças e ajustes entre diferentes plateias, salas e o próprio filme são questões pertinentes a acompanhar na história de uma empresa distribuição.

No caso da Difilm, com onze componentes entre produtores e realizadores, talvez a primeira questão a ser colocada seja quanto à tomada de decisões sobre o que e como lançar. Segundo o verbete da Enciclopédia do Cinema Brasileiro, Marcos Farias e Rivanides Faria administravam o cotidiano da empresa, além de serem responsáveis por uma abordagem sistemática do mercado cinematográfico brasileiro, “fazendo um estudo de reconhecimento de suas potencialidades comerciais, seguindo o exemplo das distribuidoras norte-americanas” (RAMOS; MIRANDA, 2012, p.214). Melo, por sua vez, afirma que o controle da distribuidora estava nas mãos de Luiz Carlos Barreto e dos irmãos Rivanides e Roberto Farias. O primeiro é apontado por Saraceni como o “todo-poderoso” da empresa. É provável que os irmãos que sempre estiveram atentos à pragmática do mercado também tenham desempenhado um papel crucial na direção da empresa. Rivanides e Barreto, os únicos

---

<sup>58</sup> Existem cópias do filme no arquivo da Cinemateca do MAM, nenhuma, porém, em condições de exibição, como nos informou o professor Rafael de Luna. Consta ainda na página da Cinemateca Brasileira imagens do set de filmagem.

exclusivamente produtores, são apontados por Diegues como “os principais gestores da Difilm”. Contudo, ele afirma ainda que os cineastas participavam de todas as decisões sobre a comercialização de seus filmes” e acompanhavam “pessoalmente cada passo dela”, embora “o poder maior da distribuidora” fosse exercido “por frequentes assembleias, das quais participavam os onze sócios e mais aqueles que tivessem filmes contratados com a empresa”. (DIEGUES, 2014, p. 205).

## 2.7 - O BEIJO NO ENGENHO

Diferente do caso *Crime de amor*, é possível encontrar na pasta 3656, referente ao filme *Menino do engenho* (Walter Lima Júnior, 1965), na Cinemateca do MAM, uma quantidade expressiva de material de propaganda publicado em jornais e notícias a respeito do elenco e da produção do filme, mas afeitos ao colunismo social. O filme lançado no circuito nacional em 1966, após batalhas regionais com a censura que havia se desfederalizado, é produzido por Glauber Rocha e tem no elenco sua irmã, Anecy Rocha, e Geraldo del Rey, que fora protagonista em *Deus e o Diabo*. Não são poucas as notinhas plantadas na imprensa que tratam ambos de forma estelar. Diegues (2014, p.203) chama atenção ao fato de que Glauber “sempre usou estrelas conhecidas e consagradas” nos seus filmes. Mas, segundo ele, nada a ver com estrelismo: “era uma estratégia política e não marketing”. No entanto, não é o que se vê no que parece estratégico na promoção do filme de estreia de Walter Lima Júnior.

Antes mesmo da estreia, uma nota no *Diário da noite*, em abril de 1966, anunciava já na primeira linha “o filme que a 'Difilm' distribuirá brevemente na Cinelândia”, estrelado por Geraldo del Rey. O nome de Walter também é destacado pela “maneira extraordinária” da direção, a partir do livro de José Lins do Rego, também mencionado. No mesmo jornal, já em junho, o filme é apresentado em nova nota pré-lançamento como “o novo filme de Glauber Rocha, dirigido por Walter Lima Júnior”. De uma forma que hoje ao menos parece incomum, o nome da distribuidora e da produtora Mapa são citados nas escassas cinco linhas da nota. Acompanha um texto a foto de um beijo entre os personagens de Del Rey e Anecy. Uma outra foto do beijo já ilustrava a nota anterior. Esta porém parecia um inocente afago na criança protagonista do filme. O nome de Glauber, já famoso para um público determinado devido à repercussão que *Deus e o diabo* obtivera com o festival de Cannes, aparece mais algumas

vezes nessas notas de pré-lançamento, algumas associando o seu nome ao da produtora Mapa, com um hífen apenas (um filme Glauber-Mapa). Uma nota, publicada em abril na coluna “Só do cinema nacional”, anuncia a ida de Glauber a São Paulo para tratar do lançamento do filme. No dia 5 de junho, o jornal *Última Hora* também publica uma notícia sobre a presença de Anecy e Walter em São Paulo para lançar o filme: “eram hóspedes de Tânia e Geraldo Del Rey” e eram aguardados pelo grupo do Teatro Oficina. “Em menino de Engenho, Anecy ganha estrelato e marido” é o título da matéria no *Diário Popular*. Ainda, no *Diário da Noite*, em junho, já após o lançamento, publica-se a nota “Anecy é a moça do engenho”. O texto uma breve “história” traça a trajetória da irmã de Glauber e mulher do diretor de *Menino do engenho*, indicando uma carreira por vir. Em uma outra matéria sem referência é o pequeno protagonista o personagem. O título é semelhante, apesar de o texto ser consideravelmente maior: “Sávio é o menino do engenho”. As duas fotos de cena reproduzem beijos protagonizados pelo infante.

O menino Sávio Rolim beija a menina Maria de Fátima. A foto, maior que o texto, ilustra mais uma nota no *Diário da Noite*, em 17 de junho de 1966. A “cena ousada” é o chamariz do filme, a “próxima apresentação do Rivoli”. Seguem então os demais atrativos:

A realização de Glauber Rocha para a 'Mapa' dirigida por Walter Lima Júnior é estrelada por Geraldo Del Rey, Maria Lucia Dahl e Rodolfo Arena. Filmada no Nordeste, principalmente nos engenhos de açúcar da Paraíba, a película baseou-se na obra de José Lins do Rego e se constituiu em autêntico sucesso nas capitais onde foi exibida. (*Diário da noite*, 1966)

O momento que prenuncia o beijo de Sávio e Maria de Fátima ilustra o cartaz do *Menino do Engenho*. A imagem mais terna que agressiva é ainda suavizada por uma moldura ovulada que lembra porta-retratos de família. O texto, no entanto, é provocante: “Agora no cinema o livro que scandalizou três gerações”. Acima, em corpo menor, novo chamado à expectativa: “você nunca viveu tudo o que você viveu!”

O sensacional, o escândalo, o apelo ao *star system*, que incluía o diretor autor, mesmo que este fosse o produtor. Nenhum dos elementos possíveis de atração parecem ter sido dispensados da promoção do filme de estreia de Walter Lima Júnior, com produção de Glauber Rocha. Certa agressividade na campanha promocional do filme não parece ter excluído sequer a ação promocional com colunistas (Jabá? Publicidade desfarçada de notícia?), que pudessem divulgar fofocas dos envolvidos na produção. O estrelismo se faz

evidente, contrariando a avaliação de Diegues.

O marketing sempre acompanhou os empreendimentos dos cinemanovistas. O escândalo em forma de polêmica está traçado nas páginas do *Revisão crítica do cinema novo*. Porém, percebe-se nestes pequenos exemplos de estratégia promocional da Difilm uma disposição para utilizar todas as armas disponíveis para conquistar o mercado. Inverter a lógica do que fora a tática anterior. Se resiste-se ao autor, a oferta é o artesão. Por que não se recorrer ao folhetim criminal tão importante à “era de ouro” do cinema nacional, como ensinava o panorama de Paulo Emílio, publicado em 1966. O ímpeto à conquista do mercado foi cuidado sem pudores de artista. A indústria já se mostrava reformulada. O mercado era o interno. Não era mais necessário “esfregar lhes na cara o autor”, mas poderia a apelar a este se fosse o caso. A questão era bancar a indústria a todo custo. Não mais uma específica, voltada para a expressão de um autor. Mas a possível, voltada à conquista de um público e não mais de um povo.

Até que ponto e até quando são questões ainda sem resposta. Dono da *Copacabana Filmes*, responsável pelo lançamento dos filmes *Deus e o diabo na terra do sol*, *Os fuzis e Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1964), Jarbas Barbosa declinou do convite para ser o 12º da Difilm: “Negócio com onze pessoas não funcionava de forma nenhuma” (BARBOSA, 1993, p.65). Antecipava assim dissensões internas. De fato, elas parecem ter ocorrido mais rápido do que se esperava. Se para alguns, como Figueirôa ou Diegues, a criação da distribuidora foi a estruturação do Cinema Novo, pode também ter prenunciado o seu fim, como conta dramaticamente Saraceni. O imbróglio em torno do lançamento de seu *O desafio*, primeiro grande embate do Cinema Novo com a censura, gerou ressentimentos e levou ao fim do grupo. Vencera a ditadura que conseguiu nos desunir, dirá. Haverá ainda as comédias *Toda a donzela tem um pai que é uma fera* (Roberto Farias, 1966) e *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1966), além do musical *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (Farias, 1968). Os maiores sucessos da Difilm contribuíram também para o término da experiência. A aventura que buscara unir o autor a indústria parecia chegar ao fim.

### 3. CRÔNICAS DE UMA DISSOLUÇÃO: ENTRE A COMUNICAÇÃO E A CRIAÇÃO

A cisão societária da Difilm pode ser pensada como um demarcador do movimento Cinema Novo. Parecem ainda haver poucos dados levantados, além de depoimentos dos seus primeiros sócios, para se traçar com mais propriedade o percurso da distribuidora ao longo dos seus primeiros quatro anos de existência. Contudo, depoimentos a que tivemos acesso, apesar de elípticos e até conflitantes em alguns aspectos, parecem confirmar ter havido desde sempre dissensões na condução da empresa. A tentativa de criar um mercado para os filmes do Cinema Novo, arriscando de certo modo dar forma à ideia de “indústria do autor”, parece ter esbarrado mais uma vez na contradição presente na própria expressão. Neste capítulo procuramos a partir de algumas dessas narrativas levantar a forma como essa contradição se fez presente nos discursos, precipitando o fim da empresa e de certo modo a dissolução da ideia que ela procurava concretizar.

Embora haja indícios de que boa parte dos seus sócios já estivessem afastados antes de 1969, a saída dos irmãos Rivanides Faria e Roberto Farias para criar a Ipanema Filmes desfez por completo o projeto coletivo original. Luiz Carlos Barreto assumiu, solitário, a direção da empresa, que permaneceu atuante até 1974. Porém, já então “descaracterizada”, segundo a avaliação constante na Enciclopédia do Cinema Brasileiro. (GATTI, 2000, p.215). . Mas quais eram essas características originais da Difilm? Seguindo a versão publicada na Enciclopédia, tratava-se de uma experiência “cultural e política”, cuja proposta era comercializar unicamente “filmes de qualidade” (definição que tem como referência a autobiografia do diretor Paulo César Saraceni). O verbete sobre a distribuidora acrescenta ainda que a proposta incluía abordar de forma sistemática o mercado cinematográfico brasileiro, estudando suas potencialidades comerciais. Seguiu-se, assim, procedimentos semelhantes a de distribuidoras norte-americanas. Uma tarefa que caberia a Marcos Farias e Rivanides Faria (Ibid, p.214).

O projeto da Difilm parecia de fato bastante ambicioso. Nas palavras de Walter Lima Júnior em áudio da série *Cinema Novo: a aventura da criação* (Erick Rocha, 2016), havia um pacto entre os cineastas para “multiplicar o número de filmes e abarrotar o mercado”. Pretendia-se dessa forma, ainda, “expulsar o produto estrangeiro pela quantidade de filmes brasileiros no mercado”,<sup>59</sup> diz ele. Curiosamente, a noção de “qualidade”, que parecia central

---

<sup>59</sup> O depoimento está no 3º episódio da série exibida pelo Canal Brasil, em dezembro de 2016.

em Saraceni, dá lugar aqui à ideia de “quantidade”. Não se fala também em estudo ou abordagem de mercado, revelando-se apenas um entendimento de que a conquista se daria com uma ocupação numérica<sup>60</sup>. Contudo, como já vimos, ao se observar o material publicado em jornais e revistas sobre o filme *O menino do engenho* (Walter Lima Júnior) na época do seu lançamento pela Difilm, deduz-se sim uma preocupação com a abordagem do mercado. Supondo-se inclusive que haveria uma tática de promoção centrada na exploração da personalidade dos atores, do diretor e do produtor (Glauber Rocha, já então com certa fama internacional), remetendo mesmo à política do *star system* desenvolvida no mercado norte-americano.

Contudo, ocupar o mercado ou “conquistá-lo”, seja com ênfase na qualidade ou na quantidade, mostrava-se um objetivo (ou outra ilusão) comum aos sócios originais da Difilm. No mesmo episódio da série *Cinema Novo: a aventura da Criação*, Luiz Carlos Barreto aparece em imagens captadas possivelmente no escritório da empresa entre os anos 1966 e 1967<sup>61</sup>. Comemora, então, avanços nesse sentido, mesmo que já pareça cauteloso. Os filmes que “normalmente deveriam ficar restritos a pequenas casas de espetáculos são lançados em grandes circuitos, de grandes cinemas”, dizia. A ressalva era que, apesar de tudo, a ocupação representava a entrada no mercado brasileiro de “apenas 70% de sua potencialidade”. Intercalado a este depoimento há um *off* de Zelito Vianna, no qual o ouvimos afirmar que 80% dos filmes brasileiros exibidos no país naquele ano (não diz exatamente qual) foram distribuídos pela Difilm. Nem Barreto nem Zelito explicitam as fontes desses números, mas o que interessa notar aqui é a existência nesse momento de um certo otimismo aliado e uma articulação de ações coordenadas. Nesta mesma sequência do episódio, Zelito Viana define a Difilm como “um conjunto de diretores que se reuniu em torno de uma empresa para distribuir os seus próprios filmes”<sup>62</sup>. Barreto por sua vez a define como “uma organização que

<sup>60</sup> Não é possível, no episódio, determinar a data nem as condições do depoimento.

<sup>61</sup> O cartaz de *Opinião pública* na parede da sala onde está Barreto leva a crer que a entrevista tenha sido feita em 1967, ano de lançamento do filme de Arnaldo Jabor pela Difilm. No entanto, ao lado deste, está o cartaz de *Matraga* de Roberto Santos, que apesar de produzido em 1965, só foi lançado pela empresa no ano seguinte, conforme a página da Cinemateca Brasileira. O filme de Jabor, por sua vez, apesar de lançado comercialmente em 1967, já havia sido exibido no ano anterior, durante a 2ª semana do Cinema Brasileiro, realizada no ano de 1966, em Brasília, no qual inclusive ganhou uma menção honrosa, conforme o catálogo da Mostra dedicada ao diretor pelo Centro Cultural Banco do Brasil (2007, p.113). Em outro momento da mesma entrevista, em outra parede, é possível identificar o cartaz de *O padre e a moça*, filme de Joaquim Pedro de Andrade, também lançado em 1966, pela Difilm, segundo a filmografia da página da Cinemateca Brasileira.

<sup>62</sup> Apesar de o depoimento de Zelito Viana acompanhar, no episódio, imagens em que, junto a Jardel Filho,

surgiu da necessidade de um grupo que faz um cinema *com os mesmos pontos de vistas culturais e políticos* se organizar para colocar mais adequadamente esses filmes no mercado de exibição do Brasil”. A falaciosa comunhão de “pontos de vista”, no entanto, não sobrevive às avaliações feitas após a cisão da empresa.

### 3.1. DA TRAGÉDIA AO RITMO DE AVENTURA: UM TRAUMÁTICO PERCURSO

Em entrevista publicada na *Revista de Cinema*<sup>63</sup>, edição de fevereiro/março de 2007, Roberto Farias atesta um certo êxito inicial da iniciativa. A Difilm “transformou-se numa distribuidora respeitada e contribuiu para solidificar o Cinema Novo”. Porém, “aos poucos surgiram contradições entre seus membros”, diz ele. Para Farias, que atribui a sua participação no grupo às relações que mantinha com Glauber Rocha e Luiz Carlos Barreto, “o núcleo duro do Cinema Novo” não se sentia confortável com a sua produção. Esta, segundo ele, era “sempre voltada para um cinema de qualidade, mas objetivando o público”.

Farias parece, enfim, associar o surgimento dessa contradição ao lançamento do filme *Toda donzela tem um pai que é uma fera* dirigido por ele, produzido pela R.F.Farias Produções Cinematográficas (empresa criada em sociedade com seus irmãos Reginaldo e Rivanides Faria), e distribuído pela Difilm, em 1966<sup>64</sup>. Tratava-se de uma comédia de costumes, baseada numa peça de Glaucio Gil, que obtivera sucesso de público em suas exposições teatrais. Num “momento comercialmente difícil para o negócio cinematográfico e, em especial, para a produção brasileira”, a escolha demonstrava lucidez, saudava o crítico Ely Azeredo. Em sua coluna no *Jornal do Brasil*, em 1º de junho de 1966, o jornalista conhecido por sua oposição a algumas das produções do Cinema Novo prenunciava para o filme uma “razoável receptividade de público”(AZEREDO apud NETO; SILVA, 2012, p. 247).

De fato, como reconhece Farias, *Toda donzela* ajudou à recuperação econômica e financeira da recém-fundada produtora R.F.Farias, abalada pelo fracasso de bilheteria do seu filme anterior, o ambicioso *Selva trágica* (1962)<sup>65</sup>. Visto hoje, o reencontro do diretor com a

---

anda por ruas em frente a fachada de loja, não foi possível confirmar se áudio é do mesmo momento.

<sup>63</sup> Também disponível no *site* da Associação Brasileira de Autores Roteiristas (<http://abra.art.br/blog/2012/02/26/roberto1/>)

<sup>64</sup> Segundo a filmografia do *site* da Cinemateca Brasileira, o filme também foi lançado pela Distribuidora de Filmes Uranio Ltda.

<sup>65</sup> Na filmografia do catálogo da mostra dedicada a Roberto Farias, registra-se como responsável pelo filme a Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. Entretanto na entrevista exclusiva que concedeu para o

comédia, gênero dos seus primeiros filmes, pode até parecer “uma síntese entre o espetáculo popular e a invenção de linguagem”, como defende Luis Alberto Rocha Melo (2012, p. 93). Entretanto, esta avaliação não parecia ser possível no momento do seu lançamento. O próprio Farias lembra ter enfrentado críticas veladas de seus sócios na Difilm, que se tornaram então explícitas após o lançamento do seu segundo filme pela empresa: *Roberto Carlos, em ritmo de aventura*. A estas críticas seguiram-se as dissidências. Glauber teria sido o primeiro a sair da empresa para fundar a Mapa Filmes com Zelito Viana, segundo o relato de Farias (2007, s/p). É do diretor baiano inclusive uma das primeiras críticas abertas às produções da R.F.Farias, neste momento.

No ensaio *Roberto Farias em ritmo de Cinema Novo*, o pesquisador Fabián Núñez destaca um texto escrito por Glauber Rocha para a revista peruana *Hablemos de cine*, em 1969<sup>66</sup>. Glauber definia *Selva trágica*, então, como “um grande esforço” do diretor de *O assalto ao trem pagador* para se libertar das formas americanas: “deixou de dividir a sociedade em bons e maus e tratou de fazer uma análise mais profunda”. Havia ainda, apontava, uma linguagem que se adaptava a essa estrutura mais complexa. *Selva trágica* parecia confirmar, assim, aquilo que prenunciava antes do lançamento do filme, no seu *Revisão crítica do cinema brasileiro*: “um Farias evoluído” (ROCHA, 2003, p.138). Contudo, se houve de fato essa aproximação à ideia autoral defendida no livro, o custo foi alto.

Em *Hablemos de cine*, Glauber verificava uma nova mudança em Farias. O rechaço ao *Selva trágica* levava seu diretor a compreender “que sua capacidade de se comunicar com o público não estava unida a seu pessoal talento de diretor, mas ao uso que podia fazer dele em função de um determinado tema”, analisa Glauber. *Toda donzela* confirmaria para ele sua tese: “a fórmula do sucesso está na aplicação da narrativa americana a um tema social e moralmente falso” (ROCHA apud NÚÑEZ, 2012, p. 74). A percepção de uma falta de relação entre seu talento pessoal e sua capacidade de comunicação com o público possivelmente não era uma constatação de Farias, mas a expressão de uma frustração do próprio Glauber. Ao comentar as qualidades do diretor de *O assalto ao trem pagador* no *Revisão crítica*, ele

---

mesmo catálogo, o diretor assume como sua a decisão por adaptar o livro *Selva trágica*, de Hernani Donato (NETO; SILVA, 2012, p. 245). Além disso, seu nome aparece como produtor associado e seu irmão Riva Faria, como diretor de produção. Apesar de fundada no mesmo período, o nome da R.F.Faria não aparece nos créditos do filme .

<sup>66</sup> As declarações também se encontram na coletânea *Revolução do Cinema Novo*, organizada por Glauber com alguns dos seus textos e em entrevista. As declarações citadas por Núñez constam em *O cinema novo e a aventura da criação 68*, com uma referência entre parênteses à Zuenir Ventura. (ROCHA, 2004, p.127-150)

apontava seu “senso de ritmo mecânico” que enfrentava “o espectador sem retórica”. Além de narrar “com simplicidade e segurança”, Farias era “quem melhor comunica entre os diretores brasileiros”, escrevia então. Ao superar suas limitações, contribuiria ele progressivamente para um novo cinema, acreditava. No entanto, “ao despidir as influências americanas”, como queria Glauber, o público parecia ter ido junto.

Segundo Glauber, a recepção internacional ao *Selva trágica* foi favorável, o que deixava Farias “divido em dois”. Contudo, entre o prestígio e o resultado de bilheteria uma opção fora tomada: “o diretor artesão termina por se sobrepôr ao diretor autor”, avalia Glauber. Apesar de publicada no nº 47 de *Hablemos de cine*, entre maio e junho de 1969, o texto parece ainda escrito sobre o impacto do sucesso de *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (Roberto Farias, 1968). Última produção da R.F.Farias distribuída pela Difilm, o filme era descrito por Glauber como uma “combinação brasileira das fórmulas americanas (...) destinado a se converter em nosso maior sucesso de bilheteria” (idem, *ibidem*). A partir dessa constatação, Glauber coloca talvez a questão ideológica que pode ter colaborado à cisão da Difilm, deixando sem resposta o impasse de uma “indústria do autor”:

Dar ao público o que o público quer representa uma forma de conquista ou, por acaso, uma forma de exploração comercial dos condicionamentos a-culturais do próprio público? Não estará, em troca, em *Selva trágica*, o verdadeiro caminho que conduz à conquista dos espectadores?

Roberto certamente responderá que o cinema é uma indústria e que o Brasil tem necessidade de uma indústria cinematográfica que poderá mais tarde lhe dar a possibilidade de realizar um cinema original que se ocupe dos problemas do país. Mas, como se cria uma indústria? (ROCHA apud NUÑEZ, 2012, p.74)

Nuñez chama atenção à proximidade de opiniões entre este texto e um artigo do diretor da cinemateca cubana, Héctor Gustavo Mesa, publicado em 1966. Mesa também demonstrava mais simpatia por *Selva trágica* em detrimento do comercialmente mais bem sucedido *O assalto ao trem pagador*.<sup>67</sup> Para o pesquisador, essa proximidade revela um “ponto-chave” que parecia então unir “brasileiros e cubanos”. Havia, explica, um pressuposto de que a criação de uma indústria cinematográfica nacional seria “uma ação não apenas de caráter econômico, mas, principalmente, de ordem cultural e nacional”. O que moveria alguns dos realizadores e redatores não seria um interesse “comercial, mas político”. (NUÑEZ, 2012, p.75).

<sup>67</sup> O artigo de Mesa comentava filmes brasileiros exibidos em Havana, entre os quais os filmes realizados por Farias em 1962 e 1964. (GARCÍA MESA, H. “El cine brasileño en Cuba”. *Cine Cubano*, Havana, n. 31-32-33, 1966 pp. 129-133)

O recorte de Núñez é mais amplo do que o focado por esta dissertação e abrange o chamado Nuevo Cine Latino Americano (NCL). Este pode ser definido como um movimento surgido na primeira metade da década de 1960 que, além de compartilhar atributos estéticos presentes em um conjunto de filmes, procurava sistematizar questões em torno do fenômeno cinematográfico. O NCL se estruturou, de modo explícito, a partir de 1967, quando se buscou construir um discurso comum “em nome de um cinema moderno de caráter subcontinental”<sup>68</sup>, analisa. Na sua tese sobre a construção desse discurso em revistas especializadas latino-americanas, o pesquisador se volta para “as três cinematografias consideradas fundamentais no advento do NCL: o cinema revolucionário cubano, o Cinema Novo brasileiro e o *Nuevo Cine Argentino*”(NÚÑEZ, 2009, p.10-14).

Se aqui nos interessa, particularmente, essa comunhão de percepção acerca dos filmes de Farias que leva Núñez a tomá-la como exemplo de uma semelhança de pontos de vista entre cubanos e brasileiros acerca de uma retórica política em defesa da indústria cinematográfica, vale ressaltar contudo uma controvérsia a esta posição apresentada justamente por realizadores argentinos. O manifesto *Hacia um tercer cine*, de Octavio Getino e Fernando Solanas, teve imensa repercussão, inclusive no ambiente cinematográfico europeu, ao ser lançado em 1969, graças ao “impacto estrondoso nos meios militantes do filme *La hora de los hornos*”, realizado pela dupla de diretores argentinos no ano anterior. O manifesto que condensava algumas das propostas que vinham sendo discutidas nos encontros com realizadores latino-americanos, ocorridos no final da década de 1960, defendia um cinema de intervenção política, com feições de clandestinidade, propondo superar inclusive o modelo convencional e comercial de distribuição e exibição de filmes. A ação política para essa vertente “clandestina” do NCL dirigia-se ao âmbito de organizações como partidos, sindicatos, associações e semelhantes e não a um mercado formal. Assim como o Glauber do *Estética da fome* (1964), havia uma inspiração no pensador Frantz Fanon, que entendia a cultura como parte das lutas de libertação nacional. Nesse ponto, havia uma convergência

---

<sup>68</sup> Esse marco temporal refere-se ao I Encontro do Cineastas Latino-Americanos, por ocasião do Festival de Viña del Mar, no Chile, entre 1º e 8 de março de 1967. A partir de então, observa Núñez, “realizadores, produtores e críticos de países do subcontinente se encontram para debater os rumos do cinema na América Latina”. Outro encontro ocorre no ano seguinte, entre os dias 21 e 29 de setembro, em Mérida, na Venezuela. “Entretanto, é em 1969, novamente em Viña del Mar (...) que há um enorme contingente de pessoas de vários países (...) Desse modo, estabelece-se um campo de ideias e preceitos e, principalmente, espaços de difusão e discussão (...) Ou seja, na virada dos anos 60/70, o NCL se sistematiza articulando-se como um campo movido por forças próprias.

com a vertente “industrialista” que associava “a conquista do mercado local pela produção nacional” a uma luta mais ampla contra o imperialismo (Nuñez, 2012, p.75)

No entanto, ao lançar *Roberto Carlos em ritmo de aventura*, , em 1968, Farias não parecia ter nenhuma destas preocupações. Na já citada entrevista para a *Revista de Cinema*, em 2007, afirma ter à época consciência da necessidade de união dos vários cineastas para manter a distribuidora. Contudo, sentia-se naquele momento prejudicado pelo esquema montado na empresa: “Minha renda estava sendo usada para financiar filmes dos outros sócios da Difilm”.

Segundo conta Diegues em sua autobiografia, a política empregada na empresa “era a de investir o resultado de um filme na produção do próximo, não importando se era do mesmo cineasta”. Tal política levou-o inclusive a ser coprodutor de *Capitu* (Saraceni, 1968) e de *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), devido ao resultado de bilheteria do seu filme *A grande cidade* (1965). A Difilm “era uma companhia limitada com vocação e espírito de cooperativa”, define Diegues (2014, p. 204-205). Em seu depoimento para a série Aplauso, Zelito Viana também se remete a questão para explicar o fim da empresa. Segundo ele, a Difilm se dissolveu, porque “Roberto Farias ganhou tanto dinheiro que começou a achar que a Distribuidora estava vivendo dos filmes dele e saiu” (PAULA, 2010, p.123).

Farias sai com Rivanides, seu irmão, e funda com Jarbas Barbosa e Jece Valadão a Ipanema Filmes para distribuir exclusivamente seus próprios filmes, como conta na entrevista à *Revista de Cinema*: “Queríamos demonstrar que eles (os filmes produzidos pela R.F.Farias) eram indispensáveis e que a Difilm não se sustentaria apenas com os filmes que visassem o mercado de arte. Foi o que aconteceu. Depois da nossa saída, a Difilm praticamente desapareceu”.

Em 1961, Farias poderia confessar, como o faz na já citada carta a Glauber Rocha, um aborrecimento “por necessitar fazer chanchada”. Apesar de seu filme *Um candango na Belacap* (1961) fazer sucesso de bilheteria – “como não poderia deixar de ser, tendo Ankito, Grande Otelo, Vera Regina, etc” – seu desejo então era outro, dizia. O jovem e bem-sucedido diretor que iniciara sua carreira na Atlântida, no início dos anos 1950, era então taxativo: “Naturalmente não estou contente, não estive contente, nem estarei enquanto for obrigado a trabalhar nesse tipo de filme”. A ambição era permanecer no que chamava “cinema sério”, o que “infelizmente”, ressalta, não foi possível após ter realizado seu primeiro policial, *Cidade*

*ameaçada* (1960). A razão da impossibilidade era justamente a bilheteria, aponta. De qualquer forma, contenta-se por *Cidade ameaçada* ter lhe permitido “mostrar seu valor”. Contudo, atribui o “pouco sucesso de público no Brasil” a dois fatores. Primeiro, considerava que houve “um péssimo lançamento” comercial do filme, “culpa” de uma equívocada opção do seu produtor José Antonio Orsini. O segundo fator para o fracasso era definido como uma “falta de autenticidade” do filme: “Lamento que quando nos apareça a oportunidade de fazer um filme sério, não seja o filme sério que desejamos fazer”. Na verdade, Farias parecia interessado mesmo em demonstrar sua capacidade como realizador. Parte significativa da carta é dedicada à queixa quanto a um texto de Moniz Viana. Conhecido pela sua falta de entusiasmo com os filmes nacionais<sup>69</sup>, o crítico dizia ter saído da sessão de *Um candango* se perguntando quem de fato teria dirigido *Cidade ameaçada*. A provocação parece ter sido por demais dolorosa, como declara Farias: “Esperava que *Cidade* me tivesse garantido, de uma vez por todas, um lugar dentre os diretores de reconhecido talento”. (ROCHA, 1997, pp. 147-148)

Em texto na revista eletrônica *Contracampo* por ocasião do lançamento do filme em DVD, em 2005, Luís Alberto Rocha Melo define curiosamente *Um candango na Belacap* “como uma chanchada visionária sobre o cinema novo”. Alguns das questões que dizem respeito ao movimento mostravam-se presentes como “o nacionalismo, o racismo e a produção 'independente'”. Para Melo, o filme expressa em parte “o drama” de Roberto Farias “dividido entre esse cinema empresarial e o emergente cinema novo.”<sup>70</sup> No entanto, essa divisão que Glauber também enxergava em Farias entre a realização do *Selva trágica* e *Toda donzela* não parecia mais existir no lançamento do primeiro filme da trilogia do Roberto Carlos.

O crítico José Carlos Monteiro enxerga em *Toda donzela* a metáfora de um impasse então vivido por seu diretor. Ele cita uma entrevista concedida por Farias a Ely Azeredo e Carlos Fonseca, publicada na revista *Filme e cultura*, nº 15 (julho/agosto 1970), com o

---

<sup>69</sup> Na introdução a coletânea de suas críticas, Ely Azeredo ressalta o pioneirismo e a importância de Moniz Vianna, como crítico de cinema em jornal de grande circulação, como era o caso *Correio da Manhã*, em 1946: “No momento em que o jornal carioca que derrubava ministros entregou ao estudante de medicina de 21 anos um extenso espaço diário, apenas *O Globo* e mais dois jornais da então múltipla imprensa do Rio de Janeiro publicavam críticas regulares”. Azeredo destaca ainda o paradoxo de ter sido Moniz, “que jamais transbordou de entusiasmo pelos filmes nacionais”, responsável por prestigiar projetos como a criação da Embrafilme, quando esteve à frente de organismos culturais e governamentais. (AZEREDO, 2009, p.19)

<sup>70</sup> Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/80/dvdcandango.htm>

curioso título *Roberto Farias em ritmo de artindústria*. Para Monteiro, o diretor “admite” uma contradição. *Toda donzela* “não era o tipo de filme que falaria com o homem do povo sobre seus problemas” e com o qual colheria “nas ruas o povo em sua verdade mais íntima”, nos moldes da série documental que fazia para a TV. O crítico também cita Glauber, concordando com a avaliação de que havia um Farias “divido” e que ao ceder “à criação de obras de circunstância: o artesão venceu o autor.”

*Toda donzela* parece um claro exemplar do que Monteiro classifica com obra de circunstância. Na entrevista exclusiva para o catálogo da Mostra *Multiplos Lugares* em 2012, Farias diz ter feito o filme para ganhar dinheiro e conseguir fazer outros filmes. Procedimento pertinente a um esquema de indústria. “Era um filme com poucos personagens, feito rapidinho, e ele foi retomando o caminho do sucesso, o que permitiu outros filmes dali para frente. Aí depois foram os filmes de Roberto Carlos” (MONTEIRO, 2012, p.247). O “espírito” de *Toda donzela* “era o da crônica de costumes carioca”, gênero com tradição no teatro local desde o século XIX, dinamizada no filme por “um humor visual assemelhado ao das comédias de Richard Lester”, aponta Monteiro. A adaptação da peça, embora desajeitada por uma insuficiência de “verve e sarcasmo”, extraia, para o crítico, “observações irreverentes do *modus vivendi* de certa faixa da classe média e da burguesia do Rio de Janeiro, logo depois do golpe militar”. (ibid., p.60).

Monteiro ressalta em Farias uma discrepância em relação “ao impulso experimentalista do núcleo duro do Cinema Novo”. Sem acreditar na existência de condições objetivas para um projeto de esquerda revolucionária, continuou a fazer “não um cinema populista, mas popular”, observa. Para ele, a opção de Farias “não contempla paternalismo ou o falso espontaneísmo de alguns dos seus companheiros que buscavam a imposição, e não a compreensão”. Sendo assim, o crítico aproxima Farias da ideia de intelectual gramsciano, para os quais não poderia haver “eloquência paternalista”. O crítico refere-se a Gramsci para quem “seria necessário um 'contato' sentimental e ideológico com estas multidões e, numa certa medida, simpatia e compreensão de suas necessidades e exigências”. Monteiro advoga então essa postura como legitimadora da trajetória de Roberto Farias, embora exclua de sua análise os primeiros filmes do diretor e aqueles realizados após *Toda donzela tem um pai que é uma fera*. Este seria inclusive a metáfora de um impasse. Monteiro parece definir assim um período de preocupações mais artísticas nos filmes de Farias. Do impasse, a opção vencedora

seria a de uma produção mais comercial.

De fato, se há o registro da demanda por um reconhecimento como diretor de “filmes sérios” após a realização de *Cidade ameaçada*, a preocupação parece se esvaír após enfrentar as dificuldades financeiras e um suposto desprezo dos companheiros da Difilm. As desconfianças que, segundo Farias, o “núcleo duro do Cinema Novo” teria com ele e seu irmão Rivanides crescem após *Toda Donzela*, parecendo incontornáveis após o musical de Roberto Carlos. Em sua autobiografia, Paulo César Saraceni lamenta o insucesso de *Selva trágica*, ao qual compara em muitas sequências ao “melhor do genial Nicholas Ray” - não à toa, um dos avatares da *política dos autores* dos *Cahiers du Cinéma*. O fracasso, diz ele, faria “mais tarde” Roberto cair “naquele canto-de-sereia do mercado”, resolvendo “imitar os filmes ingleses dos Beatles com o nosso Roberto Carlos, o que fez a bilheteria aumentar, mas a qualidade...sifu”. Curiosamente, após esse comentário, Saraceni louva a continuidade da união dos sócios da Difilm, naquele momento, e elogia a competência de Rivanides Faria na direção da empresa (SARACENI, 1993, p.223).

### 3.2 - AUTORES E INDÚSTRIAS

A trajetória de Farias na década de 1960 mostra, assim, uma afinidade aos problemas que contribuíram para a formulação do cinema moderno, seja a partir das lições trazidas pelo neorealismo seja pela assimiliação de uma estética que já integrava o diretor-autor como objeto de um olhar reflexivo e irônico. Essa capacidade de reinvenção a partir de um diálogo com elementos do cinema moderno não excluiu, entretanto, o oportuno retorno à comédia romântica carioca, reatando laços com a tradição por meio da qual se inseriu no ambiente cinematográfico, como ressalta Núñez (2012, p.79)<sup>71</sup>. *Toda donzela tem um pai que é uma fera* inicia também “o diálogo com o grande público a partir da absorção de um universo pop” que se diversificará na trilogia dedicada a Roberto Carlos (Melo, 2012, p.94).

Contudo, essa reinvenção parece ter sido sempre pautada pelo que Farias classifica

---

<sup>71</sup> O pesquisador ressalta ainda que essa “tradição também seria, no fim da década de 1960, seguida por seu irmão, Reginaldo Faria, ao dirigir *Os paqueras* (1969), que por, sua vez, abriria um novo período, pois é considerado por vários pesquisadores de cinema brasileiro o início das “pomoachadas”, à revelia do diretor, que rejeita esse rótulo ao seu filme.” Núñez atenta também para a continuidade desse diálogo com a chanchada na trilogia de Roberto Carlos. (2012, p.79)

como responsabilidades comerciais: “Cinema é uma atividade cara e o cineasta não pode desprezar o público”. Embora Farias incluía nessa equação o que chama “filme de qualidade”, este deve estar submetido à sua possibilidade de retorno financeiro. A recuperação dos investimentos, como conta na mesma entrevista, era a sua maior preocupação quando propôs ao grupo do Cinema Novo a criação de uma distribuidora. O objetivo era “aumentar a renda do produtor e principalmente eliminar o intermediário entre ele e o exibidor”. O que “significava obter mais 20% da receita da bilheteria e evitar desvalorização da renda” (FARIAS, 2007, s/p).

Percepção muito semelhante a que acusava Glauber no capítulo final do *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Economia e técnica. O problema enfrentado pelos distribuidores independentes, segundo apontava, era uma concorrência desleal com as distribuidoras internacionais e mesmo com as nacionais que desprezavam os filmes brasileiros. Entre essas últimas as que se interessavam eram em geral mal-aparelhadas e compostas por comerciantes desonestos. Além de levar comumente de 20 a 30% da renda do produtor, ao final de um processo que aliava desorganização da produção, um esquema de truste que acreditava existir entre as distribuidoras e a falta de verbas para publicidade dos filmes, os “independentes” acabavam com prejuízos e dívidas, algumas delas com as próprias distribuidoras, terminando por se retirar do mercado. Esse esquema transformava a distribuição “no maior negócio do cinema brasileiro”, constatava. Glauber apostava então na dilatação do mercado interno que possibilitaria até mesmo ao produtor distribuir o seu produto. (ROCHA, 2003, p. 168-171)

Não foi possível ao longo desse trabalho determinar com precisão de quem partiu a proposta original da Difilm. Um problema dos menores, mas que nos devolve aos impasses de uma história montada basicamente por relatos de seus protagonistas, com suas contradições e lacunas. Contudo, a partir desses relatos, já podemos observar em uma das cartas de Gustavo Dahl a Glauber de 1963, uma menção a Nelson Pereira dos Santos como o primeiro a se referir a uma distribuidora do Cinema Novo. Na autobiografia de Cacá Diegues, o realizador de *Vidas secas* também é citado como o provável mentor da ideia. Teria sido ele o responsável por incendiar “as cabeças de Glauber e Barreto” com a proposta (DIEGUES, 2014, p.204). Mesmo que não coincidentes com as lembranças de Farias ou com a hipótese de Luiz Alberto Rocha Melo de que o diretor de *Cidade ameaçada* teria aprendido com o produtor do seu

filme a lição de “eliminar o atravessador” aplicando-a à Difilm, a sugestão de Dahl ou a memória de Diegues convergem curiosamente para Nelson ou Farias que foram, entre os onze sócios, os que tiveram experiências como produtores independentes na década de 1950, diferente das dos demais provindos da crítica, do cineclubismo ou do desempenho técnico, caso de Rex Endesleigh (mencionado por alguns como um dos sócios à época da criação da empresa).

As relações entre Nelson Pereira dos Santos e Roberto Farias estão imbricadas de certa forma à criação de um modelo para a produção independente nos anos 1950, que tiveram nas figuras de Moacyr Fenelon (Cine-Produções Fenelon) e Watson Macedo (Produções Watson Macedo) seus principais líderes. O primeiro teve seu nome escolhido por Nelson para batizar o coletivo responsável pelas filmagens de *Rio 40º graus*, chamado de “equipe Moacyr Fenelon”. O segundo introduziu Farias na atividade, ainda nos estúdios da Atlântida (FREIRE, 2010, p. 112).

Assinalar esta filiação talvez contribua para um recorte que reduz o cinema independente dos anos 1940 e 1950 a uma espécie de “fase preparatória” para o Cinema Novo, invisibilizando problemas específicos enfrentados por aqueles produtores e realizadores, como bem aponta Luiz Alberto Rocha Melo. Porém, diferente da trama teleológica defendida em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, pretende-se aqui observar a permanência de alguns dos problemas enfrentados ao longo da história da atividade no país.

Parece-nos, portanto, crível que seja Farias ou Nelson Pereira dos Santos os primeiros a defender uma busca de integração das forças produtivas com a cadeia do comércio cinematográfico, em parte por essa proximidade à experiência adquirida pela geração anterior. Seja como for, a concordância sobre a importância do controle da distribuição para viabilizar uma produção nacional com cunho autoral unificava singularidades em torno da Difilm em 1965. No entanto, apesar das certezas juvenis quanto às soluções para a equação que apresentava os díspares elementos indústria e autor, interessa-nos aqui perseguir seu momento de crise. Quando, como e de que forma suas incompatibilidades se apresentaram.

Sabemos hoje alguns dos caminhos e descaminhos que o modelo proposto pelo grupo do Cinema Novo seguiu após essa primeira proposição de integrar a cadeia produtiva, a partir da distribuição. O sucesso posterior da Embrafilme sob o comando de Roberto Farias e com Gustavo Dahl na direção de sua Superintendência de Comercialização (Sucom), entre os anos

de 1975 e 1979,<sup>72</sup> é possivelmente o momento de maior êxito desse projeto. Amâncio ressalta uma opção da Embrafilme nesse período “pelo agenciamento da produção cinematográfica a partir do investimento no produto fílmico”. Ao contrário de gestões anteriores que efetivavam financiamentos por meio das produtoras, a de Farias evidenciava “a ascensão dos diretores cinematográficos à categoria de clientela beneficiária dos recursos estatais”, numa “política de autor”, como define o pesquisador (AMÂNCIO, 2011, p. 14).

Dez anos após a cisão societária da Difilm é possível observar uma aparente inversão de papéis na crise que envolveu o término da gestão Farias na Embrafilme. Também dessa vez “os choque internos” se deram a partir da “discussão do papel da distribuidora”, como observa Amâncio. O órgão subordinado à Sucom, dirigida por Gustavo Dahl, foi alçado a “um degrau de invejável destaque tanto em relação à estrutura da Embrafilme quanto em função da projeção alcançada pela sua efetiva inserção no mercado”. A atuação da distribuidora provocou o aparecimento de várias áreas de atritos não apenas internamente, mas também com distribuidoras privadas, com o setor exibidor e no interior da própria classe. Contudo, é “a relação produção-distribuição”, gerida pela própria empresa, que deflagará “a exposição das contradições do processo sucessório, no ano de 1979”. Enquanto Farias apontava uma inadequada intervenção do Estado no setor, Dahl reivindicava cada vez mais a autonomia da distribuidora, tentando interferir inclusive nas decisões sobre o financiamento dos filmes, atribuição da Superintendência de Produção. O objetivo era favorecer realizações que ele e sua equipe consideravam mais afeitas ao mercado, segundo depoimento de Nelson Pereira dos Santos ao pesquisador. (AMÂNCIO, pp.104-107)

Curiosamente, em 1969, o filme *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1969), considerado “muito duro e muito seco” até mesmo por Glauber Rocha (1997, p.328), fora uma das produções financiadas e distribuídas pela Difilm que possivelmente contribuiu para a evasão de recursos da empresa<sup>73</sup>, apontada por Farias como principal razão pela sua saída do negócio. À frente da Sucom, no entanto, será Dahl a reclamar a produção de filmes mais comerciais em oposição ao que detectava como uma política da direção da empresa receptiva às

---

<sup>72</sup> Na verdade, a indicação de Farias para a Direção Geral da Embrafilme ocorre em 1974 (AMÂNCIO, 2011, p. 41).

<sup>73</sup> O próprio Dahl reconhecia, segundo o depoimento a Schvarzman, que *O bravo guerreiro* “não teve o sucesso de público que gostaria”. No entanto, avaliava “que estavam ali suas crenças, o seu gosto estético e sobretudo o resultado de experiências pessoais, vivências, assim como ocorreram também nas filmagens de *Uirá* (Dahl, 1973). (SCHVARZMAN, 2011, p.55).

reivindicações por uma “produção independente, atomizada, que daria em liberdade de criação e emprego à mão-de-obra, mas que não se viabilizaria minimamente dentro das leis de mercado”. Condição a qual “não há distribuidora que consiga reverter” (DAHL apud AMÂNCIO, 2011, p. 109)<sup>74</sup>.

A declaração não se diferencia muito daquelas expressas no já citado *Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais*, publicado em 1966 na *Revista Civilização Brasileira*. Contudo, entre um e outro parece haver uma modificação substancial de avaliação em uma questão que Bernardet e Galvão consideram fundamental para o Cinema Novo: a relação que criou o par “povo/público”. Gustavo Dahl mostra-se mais uma vez um claro exemplo dessa mudança, como demonstram os pesquisadores. Numa entrevista concedida à revista *Cinema*, em janeiro de 1974, Dahl expõe de forma clara sua mudança de perspectiva entre a realização de *O bravo guerreiro* e a do então recém-lançado *Uirá* (Dahl, 1973). O primeiro tinha muita influência do cinema europeu, avalia. O que implicava “uma certa estética para um público determinado”: “era o problema dos filmes para iniciados”. Já no segundo, “forçadamente experimental”, buscava “chegar perto do melodrama” e introduzir humor. Para ele, haveria, entre um e outro, um deslocamento “dá área conceitual para a emocional”. A mudança, ressalta-se, era uma tentativa de começar “a dar o recado”. Ou, pode-se dizer, uma reformulação do par público/povo: “O público tem uma grande fome de lirismo, de afetividade, no cinema brasileiro. O povo é extremamente sentimental”. (DAHL apud BERNARDET; GALVÃO, 251)

Além de questionar sua influência anterior, afirmando inclusive que em *O bravo guerreiro* tinha o estilo e encaixou “o filme dentro dele” – estilo que, óbvio, “vinha do moderno cinema europeu”–, o futuro Superintendente de Comercialização da Embrafilme parece apresentar outro modelo como referência: ao contrário do europeu, “o cinema americano tinha uma linguagem compreendida por todo mundo”. Elogia ainda o que identifica como uma preocupação do cinema americano “com a eficiência”. Enfim, a partir da preocupação em transmitir mais, sem nem falar em altura, “foi um cinema que ralmente

<sup>74</sup> A partir da análise de Amâncio, entende-se que as divergências com relação ao papel da distribuidora da Difilm pareciam mais diretamente relacionadas ao “jogo de interesses contrapostos por Roberto Farias e Gustavo Dahl” pelo controle da Embrafilme do que propriamente a uma divergência quanto à necessidade de atender a demandas por filmes com perfil mais comercial. Farias, inclusive, continuará defender até recentemente a importância que o produtor deve dar “ao resultado dos seus filmes diante do público”, como declara na já citada entrevista à *Revista de Cinema* (2007, s/p)

impôs um padrão, um *way of life*, é o verdadeiro cinema político”.

Devido à sua extensão para além do recorte temporal deste trabalho, não se pretende acompanhar aqui toda a plasticidade do pensamento de Gustavo Dahl, de resto já bem analisada por Bernadert e Galvão. Sua menção serve entretanto para ratificar uma modulação que de diferentes maneiras verifica-se na trajetória de alguns dos artífices do Cinema Novo. Contudo, a partir de um recorte que pretende traçar uma evolução discursiva derivada da ideia “indústria do autor” no cinema brasileiro, ao longo dos anos 1960, parece inescapável se deparar com a complexa e difusa relação construída entre público e povo. Se em sua concepção a “indústria do autor” se justificava também como um instrumento político, que colaboraria com um projeto revolucionário para além do próprio cinema, não parece de todo estranho que os filmes por ela produzidos tivessem como público-alvo o ente genérico denominado “povo”. Entretanto, é forçoso notar o quão elástico puderam ser ao longo de um curto período não só a ideia de público e povo, como também a política a ser traçada por essa “indústria do autor”.

Dentro do limite recortado por esse trabalho pode-se assinalar mais especificamente um outro exemplo que se interpõe, mais uma vez, entre dois filmes. Referimo-nos a modulações observáveis em cartas e entrevistas de Glauber Rocha entre a realização de *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969). Embora não demonstrem ser tão traumáticas como as que Luiz Alberto Rocha Melo percebe na trajetória de Farias entre *Selva trágica* e *Toda donzela*, é possível verificar, ao menos, uma reavaliação de posturas táticas entre uma e outra realização do cineasta baiano.

### 3.3 UM “MITO BESTA”: O POVO

É já em uma carta de 1966 para o escritor Jomard Muniz de Britto, autor do então recém-publicado *Do modernismo à bossa nova* (1966), que Glauber expõe seu desapontamento com relação à possibilidade de comunicação com um público/povo. Ainda demonstrando grande perplexidade diante do aparecimento – “não se sabe bem como” – daquela nova época “quando a outra era tão promissora”, o diretor de *Terra em transe* já acusa no entanto alguns ensinamentos retirados do golpe: “O quanto aprendemos, eis o vero”<sup>75</sup>.

<sup>75</sup> Aqui aparece de certa forma um eco do personagem de Joel Barcellos em *O desafio* (Saraceni, 1965). Em uma cena com os personagens de Vianninha e Hugo Carvana, na redação da revista, ainda no início do filme,

Escrita “na fossa”, como define, a carta exprime “uma total desilusão”. A principal delas parece ser exatamente com relação “ao povo”. Referindo-se possivelmente ainda a *Deus e o Diabo na terra do sol*, declara: “a única coisa boa deste filme é sair na hora e vingar as pessoas e responder à brutalidade – mas o povo não entende, o povo vaia e apedreja, e eu fiz para o povo – imagine que mito besta é o povo” (BENTES, 1997, p. 268).

Na coletânea organizada por Ivana Bentes, a carta, sem data, é a última entre as relacionadas no ano de 1966. Portanto, no momento em que *Terra em transe* estava pronto ou em fase de acabamento. A carta seguinte, também sem data, já comenta o lançamento deste filme no festival de Cannes em 1967. Mas é provável que o filme a que se refere na correspondência com Jomard seja ainda *Deus e o diabo na terra do sol*, inclusive pela confessa intenção de um “fazer para o povo”, já duramente criticado em *Terra em transe*.

As contradições no entanto ainda estão bastante visíveis e podem ser observadas na primeira carta de 1967, publicada na coletânea organizada por Bentes (1997, pp. 272-278). Endereçada a Alfredo Guevara, fundador do *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) e do *Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano*, o texto parece escrito de encomenda. Atenderia a um pedido do seu interlocutor para que enviasse uma espécie de artigo sobre o festival de Cannes daquele ano, que seria possivelmente publicado na revista *Cine Cubano* (não foi possível confirmar se o texto foi realmente publicado no todo ou em parte). A carta é escrita portanto como uma análise do evento, que, para ele, “não passou de mais um desfile da “crise do cinema”<sup>76</sup>”. Contudo, registrava, a partir de alguns filmes em exibição na mostra principal e na paralela *Semana da crítica*, os “sopros de um novo cinema”. Deste faziam parte produções de todos os países do mundo, inclusive da América Latina, que esteve presente com três filmes. Um deles era *Terra em transe*, que estava, segundo ele, “se transformando, pelo seu caráter polêmico, no primeiro grande sucesso de público do Cinema Novo”.

O cinema em crise por sua vez é exemplificado pelo então último filme de Antonioni. Vencedor do Festival de Cannes daquele ano, *Blow up* é classificado como “a mais bela paginação em cores do cinema moderno, clássica, brilhante e vazia”. Para ele, apesar de Antonioni e também Godard poderem ser classificados com “diretores modernos”, não

---

diz ele: “É duro viver essa etapa, mas todo mundo vai aprender. É o tempo da conscientização, rapaz. O que faltava antes.”

<sup>76</sup> O principal exemplar dessa crise parecia ser

falavam porém de um mundo moderno, mas de “um certo mundo moderno”: “o mundo deles, do centro cultural capitalista europeu”. Se o diretor franco-suíço ainda pôde ser poupado da viruência do artigo por “adotar uma posição de esquerda clara diante dos problemas”, o mesmo não ocorre com o italiano. “Antonioni se abstrai” e *Blow up* é “um espelho de senilidade”, dispara (ibid, p. 278).

O artigo propõe então uma diretriz para o cinema moderno: “Dizer coisas profundas com clareza de linguagem”. Sendo assim, concluiu: “Expressão, comunicação e significação procuram sua síntese: um cinema que falhe num desses três pontos não cumpre sua missão”. Essa síntese porém “não se viu em Cannes”, segundo Glauber, o que por evidente abarca *Terra em transe*. Para produzi-la, receitava, seria necessário algum tempo para que as velhas tradições fossem superadas e transformadas “em instrumentos eficazes de linguagem”. Curiosamente, Glauber pede a Alfredo Guevara para não colocar a sua assinatura no texto. A justificativa era que isso poderia lhe criar problemas no Brasil (a carta é enviada ainda de Paris).

Obviamente o fato de o texto aparentemente ser endereçado a *Cine Cubano* influenciou no seu conteúdo político, incluindo aí possivelmente a defesa dos tais “instrumentos eficazes de linguagem”. Era o momento em que se começava a articular o Nuevo Cine Latino-Americano, movimento no qual o periódico cubano tem um relevante papel. Como nos informa Núñez, foi em março de 1967 que ocorreu também o I Encontro dos Cineastas Latino-Americanos por ocasião do *Festival de Viña del Mar*, no Chile. Portanto, é o momento que está em ebulição um debate sobre os rumos do cinema no subcontinente, buscando-se uma maior integração entre realizadores, produtores e críticos com afinidades políticas, ideológicas e estéticas (NÚÑEZ, 2009, p.21). Embora a preocupação do texto com a comunicação e a recusa a um certo modelo europeu de cinema demonstrem pontos em comum ao discurso que Dahl expressará na década seguinte, no artigo de Glauber, a proposta ainda remete a uma construção que uniria “técnica e criação”, diferente, portanto, da eficiência da linguagem americana, defendida pelo realizador de Uirá, em 1974<sup>77</sup>.

Do mesmo ano de 1967 é também uma emblemática troca de correspondências entre

---

<sup>77</sup> Nesse momento inclusive, o próprio Dahl pensava bem diferente. É quando está em preparação o roteiro de *O bravo guerreiro*. Em carta a Glauber datada de 29 de outubro de 1967, ele declara viver em um movimento pendular “entre o revisinismo e o esquerdismo”. Naquele instante, no entanto, voltava “ao esquerdismo”: “o dever de todo artista revolucionário é fazer uma arte revolucionária (...) acho que é o nosso papel”, afirma. (BENTES, 1997, p. 298-299)

Glauber e Jean-Claude Bernardet ainda em torno de *Terra em transe*. A partir delas, podemos observar sem dúvida o mais rico debate sobre “o problema do público” encontrado nessa pesquisa. Bernardet acabara de lançar então *Brasil em tempos de cinema*, cujo núcleo central era a tese de mestrado que desenvolvera para o curso de cinema da Universidade de Brasília<sup>78</sup>. Com a chancela de Paulo Emílio Sales Gomes – que, no prefácio da 1ª edição, afirma estar contida ali “a melhor crítica da produção brasileira” daquele momento e “a mais aguda discussão dos temas centrais de nossa estética cinematográfica” (BERNARDET, 2007, p.18) –, o livro provocou então um grande barulho, como atesta Carlos Augusto Calil (Ibid, p. 185). Sua principal tese era a de que o cinema brasileiro seria uma manifestação oriunda e destinada à classe média. O que hoje parece um truísmo, “na época suscitava forte reação entre os cineastas e artistas que dedicavam o melhor de si numa arte revolucionária, que deveria falar em nome do povo ao próprio povo”, afirma Calil (Idem, idem, p. 186).

Este não era a princípio o caso do cineasta baiano. Antes pelo contrário, segundo a avaliação do livro, Glauber, “em função de seus próprios filmes”, era quem então apontava o caminho para o cinema brasileiro. Algo que ocorria desde *Barravento*, quando já se expressava “aspectos essenciais” da sociedade brasileira, mesmo que de forma pouco consciente. Será, no entanto, a partir da análise do personagem Antônio das Mortes que o ensaio construirá sua argumentação fundamental. Sem conseguir “desprender-se de sua condição burguesa”, mas não estando integrado à burguesia propriamente, Antônio das Mortes será, para Bernardet, a personificação da classe média brasileira naquele momento histórico. No livro, ele é colocado em uma linhagem de “bastardos” ao qual pertenceriam outros personagens de filmes brasileiros então recentes, como o Rôni do *A grande feira* (Roberto Pires, 1961), o Valente do *Sol sobre a lama* (Alex Viany, 1963), o Firmino do *Barravento* (Glauber Rocha, 1962) e o Tônio de *Bahia de todos os santos* (Trigueirinho Neto, 1960). No entanto, o personagem de *Deus e o diabo* teria além de uma inadequação de classe comum aos seus antecessores, uma má consciência de inspiração marxista que o associava a uma “parte progressista da classe média”.<sup>79</sup> Contudo, se é ele que dá a Manuel (a personificação do povo, de acordo a análise) “a possibilidade de fazer a guerra, essa não é a

---

<sup>78</sup> Segundo informa Paulo Emílio Sales Gomes, no prefácio à 1ª edição do livro (reproduzida na 2ª edição de 2007, utilizada nesse trabalho), às vésperas da defesa do trabalho “ocorreram os fatos que culminaram na destruição da *antiga* Universidade de Brasília” (BERNARDET, 2007, p.18).

<sup>79</sup> “Essa má consciência não é outra que a de Glauber Rocha, que a minha, que a de todo nós, ou melhor de cada um de nós”, chega a dizer Bernardet então (2007, p.99)

guerra dele”. Ao livrar o vaqueiro da “cegueira” do “misticismo violento” e, em seguida, da cegueira da “violência mística”, Antônio das Mortes não poderá entretanto levá-lo a completar seu caminho à libertação. Em uma derivação automática, Bernardet conclui: “Pensar que a classe média possa fazer toda a revolução popular seria forte demais e até anti-histórico”. No entanto, se caberia ao povo “encontrar suas próprias soluções”, não parecia crível que esse povo conseguiria sozinho “livrar-se de sua alienação” e fazer “toda a revolução”. As questões essenciais pareciam ser então: “Qual seria o papel da classe média progressista? Ligar-se à grande burguesia? Olhar as moscas?”. As respostas que o filme não chegava a abordar, estariam para Bernardet em aberto: “Nada indica que o cinema depois de Antonio das Mortes não mostre que a perspectiva que ele pretende abrir para Manuel seja em realidade uma perspectiva para ele próprio, Antônio das Mortes”, conclui. (ibid, p.96-102).

Numa carta ao crítico enviada de Paris, em 12 de julho de 1967, Glauber demonstra ainda não ter lido o livro. É inclusive a curiosidade sobre o ensaio que o levar a escrever a Bernardet, como confessa de imediato. No entanto, mesmo assim, informa que já o promovia entre críticos franceses: “estudiosos empíricos do cinema brasileiro, vão ter uma base para mexer”. Além de indicar nomes para os quais Bernardet deveria enviar o texto, sugere contactar o crítico e organizador do Festival de Cannes, Pierre Billard, para uma tradução e possível publicação na França. Contudo, a principal motivação da carta era saber a opinião do crítico sobre *Terra em transe*, sobre o qual mantinha a expectativa de ter sido comentado no livro: “Se não deu tempo, te peço para me mandar uma ligeira carta dizendo o que achastes, pois, como você foi das poucas pessoas que leu o roteiro original, tua opinião me interessa muito”, afirma (BENTES, 1997, p.281).

Mais do que o interesse pela avaliação daquele que foi um dos poucos a conhecer o roteiro original do seu novo filme, a expectativa e, poderíamos dizer, o entusiasmo com o livro, que propagandeia mesmo sem ter lido, demonstram existir nesse momento uma grande estima de Glauber pelo trabalho do crítico. Nem sempre fora assim e como veremos tampouco será daí em diante. Se, por volta de 1957 e 1958, anos antes de iniciado o movimento, xingar Jean-Claude Bernardet era uma atitude compartilhada pelos membros do grupo, como lembra Glauber no texto *O cinema novo* de 1962 (2004, p.50), com o passar do tempo, o crítico daria, ao seu ver, “uma virada louca”: “mandou Bergman plantar batatas na Suécia e disse que Rossellini era o começo”, como descreve nesse mesmo artigo. Assim, tornou-se possível até

mesmo para Glauber relacioná-lo entre os criadores do Cinema Novo. É o que ocorre por exemplo já em 1980, quando, mesmo após estabelecidas as diferenças, o cineasta relaciona o artigo *Três filmes* publicado por Bernardet no *Estado de São Paulo*, em 1961, como parte da “Sagrada Trilogia Crítica Original do *Cinema Novo*” (Idem, p. 405)<sup>80</sup>.

Portanto, mesmo que declare, no início da carta de 1967, não conversar nem mesmo ver o crítico há muito, parecem inquestionáveis o apreço e a confiança que Glauber então lhe dedica. De resto, já demonstrado por disponibilizar-lhe o roteiro de *Terra transe* mesmo antes de ter finalizado o filme. Não deve ser menosprezado também a provável influência sobre Glauber dos elogios de Paulo Emílio ao livro, tendo sido inclusive ele o responsável por informar a Glauber o endereço de Bernardet, como consta na primeira linha da carta. Parece portanto uma conversa franca e fraterna que se estabelece nesse momento, no qual, além do livro, Glauber se refere ao *Naves (O Caso dos irmãos Naves*, Person, 1967), roteiro que Bernardet escreve com Luis Sérgio Person, para um filme dirigido por este último, que obteve sucesso de público nesse mesmo ano.<sup>81</sup>

Importa assinalar ainda a retomada de alguns dos pontos abordados na carta/artigo a Alfredo Guevara, que confirmam uma orientação à qual Glauber parece tender nesse momento. Apesar de ressaltar como as únicas boas coisas vistas na sua temporada europeia os filmes que eram então lançados por Bergman, Antonioni, Resnais e Visconti, estes são para ele o “estertor final de um velho cinema”. A ideia de decadência associada aos antigos mestres, com suas tentativas suicidas “pra ser modernos”, serve, mais uma vez, para realçar uma novidade: é chegada a hora “do cinema revolucionário do terceiro mundo”. Dessa constatação, desenvolve um raciocínio que parece remeter as contradições que apareciam então no âmbito da Difilm, como já apontado, vejamos:

Minha ideia agora é que não podemos fazer um cinema revolucionário numa linguagem velha. (...) A boa consciência gerada por uma arte que se diz de esquerda porque comunica usando a velha linguagem é o pior. *Todas as mulheres* comunica. Mas comunica o quê? O otimismo, o moralismo pequeno-burguês, os valores de

<sup>80</sup> Os outros dois são *Uma situação colonial?*, de Paulo Emílio Sales Gomes, e *Coisas nossas*, de Gustavo Dahl, ambos publicados no mesmo no jornal em 1960 e 1961, respectivamente. (ROCHA, 2004, p. 406).

<sup>81</sup> Segundo comentário de Bernardet numa publicação já em 2004 do roteiro original do filme, *O Caso dos irmãos Naves* “não foi muito bem recebido quando de seu lançamento em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em compensação, as reações do público foram excelentes em várias cidades dos estados de São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Mato Grosso. Mario Civelli, o produtor, recebeu telegramas entusiastas de exibidores, que diziam que o filme refletia a vida do interior e que precisavam de mais filmes desse tipo” (BERNARDET, 2004, p. 14-15). Esse comentário apesar de sucinto e deslocado do contexto da nossa discussão pode de certa forma indicar algumas possíveis evoluções para os conflitos surgidos há 50 anos, com essa atenção que Bernardet relembra aqui a uma sugestão dos exibidores.

uma sociedade apodrecida. É um filme conformista, alegre, por isto comunica. Comunica e aliena. Comunica e silencia. Comunica e colabora com o *status*. Toda a esquerda festiva louvou *Todas as mulheres* e ninguém ousou criticar esse terrível aspecto. O mal nos ronda, a mim e a você e aos amigos. Mas temos que gritar. *Terra* para mim foi uma ruptura consciente, parto a fórceps, aborto monstro, qualquer coisa que pudesse ser desastrosamente polêmica, em vários níveis, do político, ao estético (...). A grande chance e opção do cinema novo é justamente esta: incorporar a problemática brasileira num nível de expressão revolucionária e ferir o público. As massas alienadas pela imagem do imperialismo só ouvirão diálogos estilo *Todas as mulheres* ou *Todas as donzelas*. Mas se a ferirmos, em cargas pesadas, ela reage, se bem que em minoria, mas abertura de fronts polêmicos são mais incendiados e duradouros. (...) Você leu o Debray. (ROCHA, 1997, p. 282)

Distribuído pela Difilm, *Todas as mulheres do mundo* (Domingos de Oliveira, 1966) “teria rendido algo entre 11 a 13 vezes o seu custo”<sup>82</sup>, relação ainda hoje inimaginável, segundo Carlos Alberto Mattos (2010, p.29)<sup>83</sup>. Domingos de Oliveira fora assistente de direção nos primeiros filmes de Joaquim Pedro de Andrade, chegando até a atuar em *Couro de gato*, um dos marcos iniciais do movimento. Apesar dessa proximidade, Mattos o classifica, junto a Roberto Farias e Anselmo Duarte, como diretores fronteiros ao Cinema Novo (MATTOS, idem, p.19). Essa fronteira como se sabe incluiu ou excluiu filmes e diretores, de acordo com o seu enunciador e o momento da enunciação. O próprio Glauber chegou a definir *Todas as mulheres do mundo* como um sucesso do Cinema Novo. Porém, ao escrever a Bernardet, este sucesso servia apenas como exemplo de antítese ao seu projeto de indústria cinematográfica. Se a comunicação obtida pelo filme de Domingos implicava em conformismo e alienação, a opção do Cinema Novo, como “expressão revolucionária”, deveria ser “ferir o público”, mesmo que isso o afastasse das massas, restringindo seu alcance

<sup>82</sup> Mattos observa que a imprecisão desses números se deve ao fato de que os “dados estatísticos sobre frequência aos cinemas na década de 60 são parcos e nada oficiais. Só em 1968 o INC anunciava um primeiro esforço no sentido de mapear e quantificar o mercado de cinema no Brasil, assim como o lançamento do ingresso e do borderô padronizados. Até então, os números baseiam-se principalmente nas contas particulares de produtores e distribuidores”. Uma precisão maior só será possível a partir do levantamento feito pelo pesquisador João Carlos Rodrigues para a Ancine, que engloba apenas os lançamentos posteriores a 1970, como justifica Matos (*Filme Cultura*, 2010, p. xx).

<sup>83</sup> Tentar responder a questão “Existem fórmulas para o sucesso de público?” era um dos objetivos do número 52 da Revista *Filme e cultura*, segundo reportagem publicada no site do Centro Técnico Audiovisual (CTAV). A edição traz na capa uma foto do filme *Tropa de Elite 2* (Padilha, 2010), às vésperas do que era então “o maior lançamento de todos os tempos no país”. Na matéria assinada pela comunicação do CTAV, de setembro de 2010, consta ainda uma citação de Gustavo Dahl – então diretor da Revista *Filme e Cultura*. Nela, reafirma a existência de “um grande reconhecimento do cinema internacional, americano, na formação do ethos nacional – na criação de mercados”. Após assinalar a limitação desse debate no país, conclui: “O Brasil não reflete sobre os sucessos, em nenhum nível”. Aparentemente a fase pendular a que Dahl se via na década de 1960, se sedimentou após sua atuação direta no mercado numa opção por perseguir resultados de grande público, buscando uma síntese entre mercado e cultura, já expressa desde a década de 1970.

a uma minoria. Essa contudo poderia ser responsável pela abertura de novos “fronts”. Uma tática que parece associar ao foquismo de Debray, então em voga nos debates sobre a luta armada no continente latino-americano<sup>84</sup>.

Bernardet não tarda a responder. Em uma longa carta enviada, de São Paulo, nove dias após a de Glauber, informa que seu livro ainda não tinha saído. E que nele não havia, como supunha seu interlocutor, referências ao polêmico filme<sup>85</sup> Atendendo então ao que solicitara o amigo escreve o que parece ser seus primeiros comentários sobre o filme, o qual havia assistido tardiamente, devido a uma longa temporada fora de São Paulo, no primeiro semestre daquele ano. (ibid., p. 285)

Apesar de ressaltar uma mudança de impressões após ter assistido ao filme – “o que me pareceu importante na fita me escapou completamente no roteiro”, diz ele –, Bernardet parece ainda preso ao aparato de análise desenvolvido em *Brasil em tempos de cinema* nesses primeiros comentários a *Terra em transe*, escritos para Glauber. O novo que diz ter visto parece no entanto partir do que então já enxergava: “*a impossibilidade de atingir a realidade por parte de um certo tipo de pessoas, de uma certa camada, dentro de certas condições*” (BENTES, 1997, p. 285). Eis mais uma vez, portanto, o problema da classe média: “Dividido, sem ação, Paulo não se enfronta na realidade e toda a sua visão de realidade por isso nos é transmitida por ele e por você (Glauber) através de metáforas”. (Ibid, p. 286)

Nessas metáforas, há outro aspecto que lhe chamara “tremendamente a atenção”. O povo que aparece nos comícios ao redor do político Vieira são, “pela sua movimentação, pelos seus gestos, pelos seus aspectos”, figurantes. No entanto, “quando pessoas desse povo se manifestam”, abandona-se a figuração e o que se vê são os atores (Emanoel Cavalcanti, Telma Reston e Flávio Migliaccio). Bernardet deduz daí um impasse estético e político: “o choque é brutal (...) a partir do momento em que o povo fala, abandonamos o tom da figuração para entrar no tom da metáfora (...) nosso povo é uma imagem que nos fazemos do povo, mas não é o povo”. Para ele, essa opção do filme não era propositada, mas lhe possibilitava uma

<sup>84</sup> Segundo CORDEIRO (2010, p.2), “Inspirado pela revolução cubana e por Che Guevara, Régis Debray (...) transformou-se no principal ideólogo do projeto político da ilha caribenha. Sua teoria do foco, segundo a qual um punhado de homens conduziria uma revolução a partir de focos guerrilheiros espalhados pelo campo, influenciou decisivamente a esquerda latino-americana nos anos posteriores à revolução cubana”.

<sup>85</sup> De fato, *Brasil em tempos de cinema* aborda unicamente o roteiro de *Terra em transe*, mas a este dá considerável destaque. A partir da sua leitura constrói a expectativa de que a personagem mais importante do filme – Paulo Martins – viesse a ser “uma revisão crítica da atitude política” de Antônio das Mortes, em *Deus e o diabo na terra do sol*, visto por ele então como o divisor de águas do cinema nacional (BERNARDET, 2007, p. 151).

provocação: “não se deve ver aí uma manifestação, uma intuição da dificuldade que Paulo Martins tem, que você tem, que eu tenho de atingir o povo” (ROCHA, p. 287). Sendo assim o problema de princípio formal (uma outra solução na qual “os elementos populares” falassem poderia quebrar “a unidade da interpretação”, produzindo um resultado artificial), expressava para ele “o fato de que realmente ainda não vemos no povo uma escolha política viável”. Se de certa forma o argumento pode ser facilmente contestado, como o faz Glauber em uma carta posterior, na qual afirma crer que “Cavalcanti, Flávio M. são todos povo”; por outro lado, possibilita, nesse momento para Bernardet, uma separação mais explícita entre povo e público. Esse último não era o figurante na tela, inatingível; mas o problema a ser enfrentado na poltrona ao lado.

### 3. 4 - O PROBLEMA DO PÚBLICO

Para Bernardet, *Terra em transe* serviu “como nenhuma outra fita para levantar o problema”. Segundo ele, o filme sofria a cada dia a crítica de que, no Brasil de então, não se teria o direito de fazer “filmes herméticos” que falassem a meia dúzia de intelectuais. Ainda mais para alguém como Glauber, que pregava “um cinema popular”. O intelectual que entendeu a fita já saberia o que Glauber tem a dizer, porém o João da Silva “sentado ao lado” nada entendeu. Este aponta Bernardet era o “tal do problema do público” para “os ditos intelectuais” e um dos méritos de *Terra em transe* era tê-lo posto a nu. Dessa polêmica o crítico chega à uma convicção: essa colocação era “uma manifestação de frustração e projeção”. Haveria, “nos meios intelectuais e estudantis” um complexo de culpa por não estarem desenvolvendo atividade política alguma. Por isso, afirma, “se exige do artista que ele faça o que eles não fazem”. (Ibid., p. 288-289)

Um outro ponto que lhe revela a polêmica é denominado como “posição de classe”. Ao que lhe parecia, esses intelectuais sentados ao lado do João da Silva nem sempre entenderam o filme. Poucos viram o que acreditava ser o essencial – “uma crítica à política-cultura através de um de seus principais mecanismos de alienação, a metáfora”. Essa incompreensão viria, para ele, da dificuldade em assimilar uma crítica que lhes era dirigida pelo filme, já que estavam “confortavelmente instalados nas suas ideias”. Ora, dizia então Bernardet, “essa posição da imensa maioria da intelectualidade (inclusive os estudantes) de

esquerda da classe média é uma posição de classe”. Estariam eles se colocando “do ponto de vista da cultura das ideias, como uma classe dominante” que quer ver seus pontos de vista transmitidos e assimilados pelas classes inferiores, enquanto não aceitariam a análise e a crítica de suas próprias ideias.

Essa forma de entendimento do problema do público revelava, para ele, também uma má compreensão do cinema como “comunicação de massa”. É nesse momento que Bernardet passa, de forma mais explícita, a uma defesa do cinema de autor e da sua viabilização econômica. Não por acaso há um retorno à palavra “expressão”. Ao rebater aqueles que dizem ser o cinema comunicação de massas, devendo assim se dirigir às massas, afirma que “nenhum meio de expressão é em si comunicação de massas”, passando a ser comunicação de massas “conforme o uso que é feito dele, os moldes de produção das obras”. Essa “não compreensão do que é cinema” demonstraria também o desconhecimento desse “tal público”: algo que se pensaria vagamente mas que nunca se define, algo que possivelmente seria “o povo”. A partir de uma constatação que já era a de Gustavo Dahl nos artigos escritos pouco antes para a Revista Civilização Brasileira, Bernardet parece chegar, então, a posições um tanto diferentes das do colega da Cinemateca. Ambos entendem então que esse povo não mais frequenta o cinema, sendo o público, “estatisticamente falando”, de classe média. No entanto, se para o articulista da RCB, uma diluição na forma e no conteúdo dos filmes em busca da ampliação desse público seria bem vinda, Bernardet ao contrário parece aqui almejar uma mudança nesse público: “Não vejo como um veículo de formas e ideias poderia se transformar sem que a sociedade se transforme estruturalmente, é a transformação da sociedade que transformará o cinema” (ibid, p. 290).

Parecendo reprovar a tese da diluição, Bernardet parece ecoar a pedagogia da agressão, defendida por Glauber. Ao contrário de *Terra em transe*, que considera então bastante difícil, *Deus e o diabo*, *Vidas Secas* e *Os fuzis* não apresentavam, para ele, maiores dificuldades de entendimento e, no entanto, sofreram igual desprezo desse público. O que acontece, avalia, “é que o público não quer saber de certos assuntos, ou melhor, de determinado enfoque de certos assuntos. E isso não é um problema especificamente cinematográfico”. Tratava-se do que nomeava como a “não-politização da classe média”. Além disso, diz ele, reencontram-se a propósito de *Terra* outros chavões: o filme em nada contribuiria para “a consolidação da base econômica do cinema brasileiro” e não iria se pagar.

A isto responde, curiosamente, por meio de um diálogo com um oponente imaginário. Para este, defende, então, o direito da pessoa “que quer expressar alguma coisa”, arriscar milhões e dívidas para fazer um filme. Do seu fictício interlocutor, vislumbra o riso irônico que vê ressurgir no seu próprio argumento o mito do artista romântico. E parece ser, de fato, conclui. (Ibid., p. 291)

Há na carta ainda uma curiosa justificativa para a existência de filmes como *Terra em transe* que de certa forma reflete um senso comum nos discursos em defesa de vanguardas artísticas. Bernardet diz acreditar que “o problema da metáfora e a linguagem de *Terra* terão influências sobre outras fitas, de menor gabarito, e será um dos modos de *Terra* chegar ao público”. Finalmente, diz ele, “a fita ficou 4 semanas no Windsor e deu 32 milhões, o que não é tão mau<sup>86</sup>. Mesmo porque às vezes a que assistiu tivera mesmo a impressão de que “uma grande parte da fita não passara despercebida ao público: as caricaturas de figuras políticas, os comícios. Isso não há ninguém que tenha entrado no Windsor e que não tenha entendido”. Mesmo que o “público” não entendesse o que considerava essencial, era algo a comemorar. Embora nos pareça um dos documentos limítrofes em sua trajetória, é evidente que aí uma pedagogia intelectual de classe média ainda “rondava” a avaliação crítica de Bernardet.

Duas outras cartas, bem mais curtas do que as anteriores, completam à troca de correspondência entre Glauber e Bernardet nesse ano de 1967. Na coletânea, organizada pela pesquisadora Ivana Bentes, não há mais qualquer registro dessa forma de comunicação entre realizador e crítico. Apesar de ser publicada na coletânea, após a última carta de Bernardet, a de Glauber, sem data, provavelmente antecede a esta. Nela, Glauber começa antecipando a brevidade do texto, com uma justificativa da ausência de uma máquina. Em seguida, agradece o envio da carta e se diz “totalmente de acordo com ela”. Contudo, não é o que parece. Há para ele nesse momento uma derrocada do “realismo socialista” e mesmo nos países do leste europeu (Tchecoslováquia, Polônia, etc) “os filmes de ambições culturais encontram as mesmas dificuldades de público”. Onde estaria então “a raiz do problema em sociedades que já foram transformadas?”, questiona. Aponta então o que parece ser seu horizonte mais imediato. Em Cuba, haveria um estímulo à vanguarda, “a fim de que não se repetia o erro do realismo socialista”, afirma. Sobre o povo, que parecia “uma noção romântica, liberal, típica

---

<sup>86</sup> A título de comparação, os número que apresenta do *O caso dos irmãos Naves* lançado neste mesmo ano é de uma bilheteira de 90 milhões em São Paulo. O Filme foi um dos grandes sucessos, como ele mesmo indica na carta.

do século XIX”, diferente do proletário – povo organizado – apenas imitava Brecht, que várias vezes “pôs o povo em questão”. Ao afirmar que para ele os atores que interpretaram figuras populares no filme eram também povo, completa se dizendo “classe média rural”, que se criou com camponeses, tendo portanto vivência profunda com o povo. Após dizer que esperava a esculhambação do amigo, é direto: “Terra em transe não metafórico. É um filme realista (...) soa metafórico, mas na medida em que toda obra de arte é uma metáfora”. Reafirma então como único interesse uma “Estética Agressiva”. Esta porém, como se a assimilar o comentário do crítico, não é mais dirigida ao público unicamente, como na primeira carta, mas ao “gosto da classe média”. *Todas as mulheres do mundo* permanece em questão (“comunica o quê?”). Por fim, se os filmes continuam a serem feitos é por que, “bem ou mal”, se pagam. Apesar da ambiguidade de todo o texto, a carta termina com inquestionável tom fraternal. Confessa ainda não ter visto *Os Naves*, e fala do seu interesse pelos projetos do crítico com Person e os que ele poderá realizar como diretor no futuro. Por fim, a partir de um menção Godard a quem atribui a afirmação de que toda atividade cinematográfica é fazer cinema, declara: “você vem fazendo cinema há muito tempo (e excelente!!!)” (ROCHA, p. 301-303).

A última carta de Bernardet publicada na coletânea é de 25 de outubro de 1967. Já na primeira linha informa que, como forma de diálogo, enviava, junto à carta, artigos que remeteu a jornal e revista de São Paulo. Um deles é sobre *Todas as mulheres do mundo*, escrito para a “nova revista de cinema e teatro” do Tusp (Teatro Universitário de São Paulo). Em seu próprio nome e no da revista, anuncia então o interesse por “levantar polêmica em torno dos *Mulheres*” e pede para isso, caso seu interlocutor ache “interessante”, uma manifestação sobre o filme ou sobre o artigo, podendo até mesmo ser uma nota. (ibid, p.295-296)

### 3.5 - Enfim, um autor para a indústria

O artigo sobre *Todas as mulheres do mundo*, ao qual Bernardet se refere nas cartas, tem o provocativo título “Um autor de cinema brasileiro se identificou com seu público, ou vamos todas a praia”. Publicado originalmente no primeiro número da revista *aParte*<sup>87</sup>, como

<sup>87</sup> Segundo a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão, a revista “não sobreviveu a dois números e foi vítima da repressão, em inquérito aberto pela Polícia Federal (...) onde muitos de seus integrantes foram obrigados a

o crítico havia anunciado na carta, o texto foi republicado na coletânea *Trajatória crítica* (BERNARDET, 2011, pp. 255-264), sendo um dos trabalhos que seu autor identifica como continuidade do método desenvolvido em *Brasil em tempos de cinema*. O tom provocativo permanece para além do título e é muito responsável por certa ambiguidade que perpassa todo o texto. Mesmo mais recentemente o artigo é capaz de suscitar avaliações discrepantes. Em “As contas do nacional-popular”, Carlos Alberto Mattos chega a citar o trecho em que Bernardet aponta um “encontro autor-espectadores harmonioso”, como um exemplo da proeza conseguida pelo filme “de atingir verticalmente distintas faixas de público sem desagradar à crítica” (MATTOS, 2010, p.18). Já Autran, relaciona o artigo entre as “reações mais virulentas do ponto de vista político”. Citando outro trecho do mesmo artigo, o pesquisador assinala a contradição vista por Bernardet no “projeto industrialista” que com o sucesso do filme “tomara forma dentro do Cinema Novo”. O artigo de Bernardet seria para ele fundamentalmente uma crítica ao filme por sua renúncia à ideologia nacional-popular esquerdista, aceitando “tacitamente a ideologia dominante, esposada e defendida pelo público de classe média” (AUTRAN, 2008, p.87). De fato, acreditamos que ambos possam ter razão. O artigo parece apostar nessa ambiguidade e polêmica em um momento de transição da trajetória crítica do pesquisador. Ambiguidade, de resto, presente na contradição da própria ideia de indústria de autor. Não à toa parece esta a premissa de que parte o artigo. Para Bernardet, estaríamos diante do estouro de um fenômeno novo no “cinema novo”, embora também não houvesse “casos semelhantes na história do cinema brasileiro”:

Domingos de Oliveira é um autor, ou seja, um cineasta que não fez o seu filme com a precípua intenção de ganhar dinheiro e para isso lança mão de esquemas que deverão agradar ao público; mas, ao contrário, um cineasta que se projeta na sua obra, que expõe as suas ideias, que diz ao público o que pensa a respeito de uma série de problemas abordados no filme. Uma característica essencial do “cinema novo” é que o autor se coloca contra os espectadores; as ideias do autor e as ideias dos espectadores são em geral diametralmente opostas; o autor quer abalar os espectadores e estes não querem saber do autor; o encontro autor-espectadores é um conflito: esta é a forma de diálogo proposta pelo cineasta. O fenômeno extraordinário que se verifica com Domingos de Oliveira é que não só o autor não pensa diametralmente oposto aos espectadores, mas ainda estes se encontram no autor; o autor é um prolongamento da comunidade, a qual vê na obra um mundo imaginário

---

depor. Por causa de seu título, a repressão inferiu que era órgão da *Ação Popular* (organização política ligada à esquerda católica), o que não era, mas tinha laços com outras organizações, como se viu pelos acontecimentos subsequentes”. Além de Bernardet, participaram desses dois números da revista nomes ligados ao campo cultural e político como Augusto Boal, Gabriel Cohn, José Celso Martinez Correa, Zulmira Ribeiro Tavares e a própria Walnice Nogueira Galvão. Ainda, segundo ela, a “grande discussão que atravessa tanto os textos locais quanto os estrangeiros é a da militância política” (GALVÃO, 2014, s/p).

<http://www.teoriaedebate.org.br/index.php?q=materias/cultura/tusp-teatro-estudantil-e-resistencia&page=0,1>

que cristaliza suas ideias, sentimentos, aspirações. (...) Domingos é a voz pela qual fala extensa parcela da classe média que acorreu às salas e deu à fita uma renda excepcional para o cinema brasileiro. (BERNARDET, 2011, p.255)

Momento de inflexão do articulista, sem dúvida, o texto parece confirmar também a intenção de estender a um fórum mais amplo a conversa iniciada nas correspondências com Glauber Rocha. Os termos utilizados pelo cineasta aparecem como contraponto a “harmonia” conquistada por *Todas as mulheres*, numa contenda a qual o crítico demonstra querer mediar. Portanto, a esse aparente elogio inicial de uma harmoniosa conquista de mercado, irá contrapor que o “conflito autor-espectador não prejudicou o desenvolvimento ideológico e estético do 'cinema novo'. Ao contrário, afirma, “o cinema novo tem neste conflito uma das características básicas e necessárias, sem a qual não teria sido o que foi e não seria o que é”. A partir desse conflito, seria possível avaliar “sua função social e a orientação estética”. Temos então uma primeira reviravolta de avaliação no texto: “o autor que está de acordo com a grande maioria do público tem determinada função social, não é porém um intelectual necessário”<sup>88</sup>. Contudo, reconhece, sua atitude será benéfica à “situação econômica do cinema brasileiro, ou melhor, sobre a situação econômica do “cinema novo”. É possível assinalar aqui a retomada do diálogo com Glauber, como numa tréplica a segunda carta do realizador baiano em que este defende que os filmes se pagam porque continuam a serem feitos. O filme de Domingos superaria essa modéstia de produção e apontaria para um modelo de afirmação industrial. Nessa espécie de tréplica, diz Bernardet: “Quando muito os filmes se pagavam, mas dificilmente chegavam a dar lucros, o que não impediu, aliás, que os cineastas continuassem a fazer seus filmes. Mas impediu que “o cinema novo” se consolidasse numa base industrial e se expandisse economicamente”. Eis então a questão colocada: “Resta saber se era desejável e se era possível sem que se abdicasse do compromisso fundamental do 'cinema novo' em relação ao público: opor-se a ele” (BERNARDET, 2011, p. 256).

O esforço de tentar contemporizar a questão abraçando um ponto de vista que era do cineasta baiano parece mais nítido ao ser colocar o que chama um “mito”: a “comunicação”. De certa forma recuperando alguns dos pontos do debate percorrido nas cartas, como a “confusão” dos que defendem as conquistas da “indústria de massas”, acusa uma degradação

---

<sup>88</sup> Há uma nota já na primeira edição do artigo, na revista *Aparte*, na qual o crítico parece ainda sustentar a proposta do conflito, não necessariamente como concebida na década de 1960. Diz a nota: “O que não implica que o conflito deva ser mantido nos mesmos termos que foi proposto pelo cinema novo.

no debate naquele momento semelhante ao que denunciava Glauber: “Se originalmente, os cineastas colocavam o problema de como comunicar o que eles tinham a comunicar; o debate se degradou a tal ponto que hoje pouco se pergunta o que comunicar” (ibid., 257).

Contudo, *Todas as mulheres do mundo* parecia deixar o problema mais complexo. Para começar, apesar de “comunicar” não era uma fita “fácil, vulgar ou mal-realizada” como eram vistos os filmes de Mazzaroppi, exemplifica. Ao contrário, parecia moderna, numa linguagem “não-anterior à 'nouvelle vague'” e era desprovida de falhas técnicas gritantes. Não havia portanto como negar-lhe aplausos. Entretanto, a discussão não parava ai, assinala. Coloca, então, *ipsis litteris* a questão de Glauber: *Todas as Mulheres do Mundo* “comunica o que?”. A pergunta parecia-lhe, então, de difícil resposta, mas era imprescindível que desde então se começasse a repondê-la. Como já propunha na última carta a Glauber, em que mencionara sua intenção de levantar a polêmica em torno do filme, defende que essa resposta nasça de um debate, de uma polêmica. A partir de então, Bernardet se propõe a produzir notas para esse debate tanto mais brilhantes quanto lembramos das limitações já mencionadas, que restringiam à análise a memória do crítico. A abordagem dessa análise de certa forma extrapola a proposta deste trabalho. Contudo, retemos aqui dois pontos, que mesmo sem podermos desenvolvê-los, parecem cruciais. O primeiro e talvez principal deles é o de que “*Todas as mulheres do mundo* não se desenvolve num mundo estruturado e necessário mas ao contrário num mundo onde imperam o acaso e a coincidência”. Diz mais: “Grande parte do charme do filme vem daí”. Segundo, o filme fala de uma liberdade abstrata e ahistórica, que não possibilitaria a opção. De resto, neste ponto, retomaria “um tema angustiado que varre o cinema brasileiro de *Vidas secas* a *Terra em transe*. A essa angústia que poderia levar ao suicídio, tema recorrente no filme, segundo aponta, contrapõe-se como resposta a “harmonia encontrada no seio da família”. Não haveria por que, portanto, “não gostar de *Todas as mulheres do mundo*”. O filme ofereceria, assim, “tudo aquilo que o 'cinema novo' insistiu em negar”. Portanto, conclui: “é com um cinema irracional, a-problemático (...), que o Brasil poderá erguer um indústria e um comércio cinematográfico”. A conclusão com certeza reforça a avaliação do Autran sobre a virulência do artigo com relação ao posicionamento político do filme. Já nas últimas linhas do texto, Bernardet menciona o filme *Opinião pública* (Jabor, 1967), preterido no festival de Brasília no qual concorrera com o filme de Domingos, o grande vencedor daquela edição. A fita de Arnaldo Jabor explicava onde estavam “as raízes do sucesso de

*Todas as mulheres do mundo*”, finaliza.

Em um outro artigo lançado no segundo e último número da revista *aParte* parece haver um novo *round* da discussão. O filme em questão é, dessa vez, *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967). A questão é mais uma vez “fazer filmes que ao mesmo tempo sejam críticos e seduzam o grande público. “Qual a fórmula?” Parece ser a pergunta. Leon Hirszman teve a coragem de tentar respondê-la, elogia o crítico. Esse talvez seja o único elogio. A forma esquemática de compor o filme em duas partes, a segunda desmistificando a empatia com o público construída na primeira parece-lhe então um retumbante fracasso. E o público também parece ter achado o mesmo. O filme padecia de uma “grande hesitação, profunda indecisão em relação ao que o cineasta deve apresentar ao público e à posição que deve assumir diante do cinema e de si mesmo”. A mesma hesitação ele identifica em *El justiceiro* (Nelson Pereira dos Santos, 1967), que, no entanto, seria de muito melhor qualidade, tendo Nelson vivido essa inibição “mais conscientemente que os autores de *Garota de Ipanema*”. Afirma, ainda, diante “dessas duas fitas, um *Todas as mulheres do mundo* se afirma com indiscutível superioridade. Ao contrário dos outros realizadores, Domingos de Oliveira não demonstrava receio nem inibição, fazia o que queria “e isso é um valor positivo”. (ibidem, ibidem, 267-268). Vale notar aqui, como no trecho citado, que Bernardet em alguns momentos refere-se a “autores” no caso de *Garotas de Ipanema*. Sem mencionar Glauber até então, parecia ser a este que se referia, já que o diretor é co-roteirista do filme de Hirszman. O problema aparece então da seguinte maneira:

há incompatibilidade entre o público e um cinema realmente crítico cuja perspectiva, na América Latina, será forçosamente política. Então trata-se de saber – se se pretende conquistar o público, consolidar economicamente o cinema brasileiro, abrir mercado interno e externo. Se essa for a finalidade, as preocupações críticas não são fundamentais. É uma decisão a se tomar. Desde que tomada, o cineasta deverá deixar de lado a sua inibição e trabalhar em função de seus fins. *Garota de Ipanema* seria mais positivo se fosse um filme seguro, se fosse deliberada e corajosamente uma comédia musical. (...) Mas é pouco provável que encontremos uma justificativa política e cultural ao assumir tal atitude. Tanto mais que a tese segundo a qual fitas simplesmente comerciais viriam a conquistar o público e dar base econômica ao cinema para que, em seguida, o público possa aceitar filmes políticos – ou como alguns querem, filmes “difíceis”, “de arte” - é ingênua ou desonesta (BERNARDET, 2011, p. 269)

Já não parece haver, portanto, uma saída única ou até mesmo uma opção mais louvável. Porém parece ser necessário optar. Seria uma perda de tempo fazer filmes que deixam de ser críticos sem ser tão comerciais. *Garota de Ipanema* era o exemplo dessa

indecisão, que fez o filme ser ao mesmo tempo uma nulidade cultural e um fracasso comercial, avalia. De certa forma, retoma ainda o foquismo defendido por Glauber: “É errôneo pensar que são inúteis filmes que atingem um público relativamente restrito, mas que tenham a possibilidade de entrar em violenta polêmica com problemas essenciais da sociedade brasileira e latino-americana”. Por outro lado, seria um erro também buscar conciliar a resolução da situação econômica do cinema brasileiro e seu problema cultural: “O coquetel Glauber Rocha-Mazzaroppi não tem futuro”, conclui. Se o coquetel indústria de autor de Glauber-Hirszman fracassara, Domingos de Oliveira teria feito a síntese perfeita?

### 3. 6 - De volta à distribuição: sobre o fim da Difilm

Glauber não parece responder à polêmica. Pelo menos, não da forma proposta por Bernardet. Sobre os artigos dedicados a *Todas as mulheres* e *Garota de Ipanema* não nos foi possível medir o impacto que podem ter causado então. A brevidade da revista em que foram publicados nos leva a crer que tenha sido reduzido. Uma reavaliação recente como as de Autran e a de Mattos possivelmente foram suscitadas por sua republicação na coletânea *Trajatória crítica*, já em 1978, e, mais possivelmente na segunda edição, revista e ampliada, de *Cinema brasileiro: propostas para uma história* (2009). Não é certo também que Glauber os tenha lido, apesar de provável, ao menos o primeiro que estaria anexado a segunda carta, como menciona Bernardet. Quanto a *Brasil em tempo de cinema*, suas avaliações são esparsas, mas contundentes. Uma das primeiras está registrada já no final do longo depoimento a Zuenir Ventura, intitulado *O cinema novo e a aventura da criação*<sup>89</sup> (ROCHA, 2003, pp 127-150). Já nesse momento sua contrariedade ao texto é exposta com certa violência, mas restringe-se a discordar que houvesse uma busca por prestígio da cultural oficial, risco que Bernardet apontava nos curtas-metragens dos jovens diretores ligados aos movimento. Estranhamente, a observação dessa tendência nos primeiros curtas de Gustavo Dahl ou David Neves já havia sido publicada no artigo *Que cinema vocês querem?*

<sup>89</sup> O texto consta na coletânea *Revolução do Cinema Novo* com a data de 1968 (ROCHA, 2003, pp 127-150). Não há porém informações sobre o veículo no qual foi originalmente publicada. Contudo, uma parte do texto em que fala sobre o percurso de Roberto Farias de *Assalto ao trem pagador* a Roberto Carlos em ritmo de aventura é a mesma reproduzida no artigo de *Hablemos Cine* de 1969, mencionado anteriormente. O título *O cinema novo e a aventura da criação* é o mesmo do longa-metragem e da série sobre o movimento, dirigidos por Erik Rocha, em 2016.

(BERNARDET, 2011, pp. 217-222), de 1966, ao qual Glauber faz referência na primeira das cartas enviadas ao crítico em 1967, demonstrando certa concordância com seu teor (ROCHA, 1997, p.282). De resto, em nenhum dos comentários que nos deparamos nessa pesquisa a objeção pareceu muito clara. Não nos parece no todo absurda a hipótese de que foram estes artigos os reais motivadores da ira que manifestada posteriormente<sup>90</sup>.

O depoimento a Ventura não deixa de ser, no entanto, a sua forma de publicizar a polêmica. O texto longo e denso, mas com uma exposição bastante clara, principalmente se comparado aos seus lisérgicos discursos da década de 1970, retoma o debate sobre a comunicação no cinema a partir da linguagem estrutural do cinema americano, construído ao longo do século XX. No entanto, colocados os entraves do debate, resume a questão com uma espécie de profissão de fé: “Enquanto se discute muito o problema da comunicação, o *cinema novo* discute o problema da criação”. O que resume também como um esforço anormal do público, acostumado ao cinema americano, “a estabelecer um diálogo com um cineasta que faz, de sua parte, um esforço anormal para falar com o público... em outra linguagem” (ROCHA, 2003, p. 131).

Contudo, retoma-se aqui o velho problema o qual já concentrava parte da discussão feita em *Revisão crítica do cinema brasileiro*: “o segredo do negócio é a distribuição”. Refaz então toda avaliação já presente nesse primeiro livre sobre as causas da desdita da Vera Cruz e dos martírios sofridos pelos produtores independentes que convergiam para um único vilão: o distribuidor. Aqui mais uma vez parece concordar e até mesmo repetir o que fala Bernardet em *Brasil em tempo de cinema* quanto aos limites da distribuição. Não pode fazer o milagre

<sup>90</sup> Quatro anos mais tarde, em 1971, fora portanto do recorte dessa pesquisa, outra avaliação é feita, com muita mais violência. Glauber, se dizendo doente, escreve a Alfredo Guevara de Santiago do Chile. Desde o início, revela a intenção de que o texto seja publicado. De preferência, em português (“as traduções me apavoram”). O que pretende então, diz, é “detalhar aspectos complicados do assunto 'cinema novo' no Brasil”. A intenção manifesta responder ataques da direita e, principalmente, da esquerda ao cinema novo, que erroneamente, afirma, não teriam sido respondidas. Relaciona então uma linhagem do que considera ataques da esquerda ao movimento, que remontam do CPC na gestão Carlos Estevam a um dos diretores de *La hora de los hornos*, Fernando Solanas. O pivô no entanto era um artigo de Pedro Domenico, em *Cine Cubano*, que, segundo ele, teria origens em “informações falsas fornecidas pela Cinemateca do Rio de Janeiro e pela Escola de Comunicação de São Paulo”. Como exemplo do ataque promovido por estes últimos, cita “o livro de Jean-Claude Bernardet, *Brasil em tempos de cinema*. Este afirma era falso, porque “tentava reduzir a um fenômeno contestatório de classe média uma revolução cultural que tinha retirado o Brasil da inexistência cinematográfica”. Para ele, no entanto, a origem desse ataque era mais uma vez o bairrismo dos realizadores paulistas contra o movimento dos cineastas do Rio e da Bahia, “que levava um crítico inteligente como Bernardet a nos trair da forma mais amigável possível. (BENTES, 1997, p.405). Desde então, as referências refletem quando não um certo ressentimento ou desconfiança com relação ao crítico, atitude que mesmo amenizada com passar dos anos chegará até o ano de 1980, quando em um artigo intitulado Roberto Pires, convoca Bernardet a fazer uma autocrítica (ROCHA, 2003, p. 465).

de um mau filme agradar ao público ou um bom filme ser compreendido pelo público, mas, “através de uma programação hábil e persistente, de uma fiscalização eficaz, fazer um filme circular e recuperar todo seu capital, com lucros” (ibid., 134).

Conta, então, sua versão de origem: “Luiz Carlos Barreto, em 1964, percebeu o fenômeno e teve dificuldades para convencer aos diretores-produtores do *cinema novo* de que a imposição de uma linguagem original só poderia se fazer através do controle direto do mercado” (ibidem, ibidem, 135). O argumento era de que “para modificar os conceitos morais e artísticos do público” era necessário um longo prazo. Enquanto isso “deveriam ser alimentados por uma estrutura de distribuição autossuficiente que distribuísse organicamente o mesmo tipo de produto”. Eis o surgimento da Difilm, narra: “distribuidora de filmes brasileiros de *cinema novo*” que concorreria, segundo ele, “em pés de igualdade, com as outras distribuidoras brasileiras de filmes comerciais de imitação”. Comemorava, então, o sucesso da empreitada. Segundo ele, “a receptividade do público aos filmes subiu 40%” desde 1964, sustentando ainda que “qualquer filme do cinema novo tem apenas no Rio, mediante uma distribuição eficiente, uma média de cinquenta a cem mil espectadores”. Haveria então quinze filmes em distribuição e mais dez para ser lançado em 1968. Um lucro que, “sem grande esforço”, era de 10 a 15% sobre a renda bruta, contabilizava (ibidem, ibidem, p. 136).

Como vimos, no entanto, esse lucro, se havia, advinha dos filmes que “comunicavam”. Além de *Todas as mulheres e Todas as donzelas*, *Roberto Carlos em ritmo aventura*, ao que tudo indica, foram os responsáveis pelos maiores rendimentos da empresa até então. Se filmes como *Menino do Engenho* e mesmo *A grande cidade* também proporcionaram bilheterias acima da média, *O desafio*, *O bravo guerreiro* e *Capitu*, produções que, de uma forma ou de outra, se aproximavam mais desse ideário de criação defendido como marca do cinema novo por Glauber, parecem ter sido fracassos retumbantes, provocando consideráveis prejuízos à empresa. Sem falar de *Garota de Ipanema*, definido por muitos como um desastre em todos os aspectos. Como já mencionamos, esse desequilíbrio entre o que dava retorno e o que consumia os recursos da Difilm foram os principais motivadores da saída de Farias e de seu irmão Rivanides. Uma trama de desfecho que se não nos foi possível elucidar por completo, os fragmentos de narrativa encontrados compõem um mosaico de restos e rastros, aberto a recomeços, como parece sugerir Didi-Huberman.

Um desses primeiros fragmentos de narrativa sobre a Difilm foram registrados na

autobiografia de Paulo César Saraceni. A esta, muitas pesquisas parecem ter recorrido, incluindo a de maior referência o verbete da Enciclopédia Brasileira, como já observamos. A versão de Saraceni é sem dúvida uma das mais detalhadas. Um dos indiscutíveis membros do chamado núcleo do cinema novo. É talvez um dos que mais incorporasse a figura do autor, mimetizada ao velho cinema europeu, como distinguiria Glauber Rocha. Não por acaso, ao escrever sua autobiografia, recuperou várias das críticas feitas aos seus filmes por periodistas brasileiros ou europeus. Uma delas a de Rogério Sganzerla sobre *O desafio* destaca como um das que mais o alegrou, por ter percebido seu pensamento mais secreto. No texto, diz-se que o filme “é o verdadeiro cinema-de-invenção, o mais moderno já feito no Brasil, descendente de Lumière, Rossellini, Godard e o cinema verdade” (SGANZERLA in SARACENI, 1993, p. 209).

Portanto, não é de se estranhar que parta dele uma narrativa mais intensa dos conflitos na distribuidora, que remete desde o lançamento do *O desafio* (1965)<sup>91</sup>, até o momento da cisão de contrato, quando seu filme *Capitu* (1968) está em distribuição. Se não há precisão de data, a narrativa que tende a ser cronológica na autobiografia de Saraceni coloca o “fim da Difilm”, um parágrafo depois de registrar a assinatura do AI-5 por Costa e Silva. No entanto, ao voltar da Europa em ebulição pelos movimentos estudantis, algo que se estende por todo o segundo semestre de 1968, já diz encontrar a Difilm devagar: “com todo mundo querendo debandar”. Segundo ele, foi resolvido por 9 a 2 passar a cota dos outros dez para as mãos de Luis Carlos Barreto, contra o seu voto e o de Joaquim Pedro de Andrade.

Roberto e Rivanides Faria tinham ganho muito dinheiro com os filmes de Roberto Carlos. Marcos Faria, depois do fracasso do filme do Leon, queria fazer dois filmes de cangaço com Eduardo Coutinho. Leon Hirszman, endividado, seguia Marcos. Glauber queria fazer *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e morar na Europa. Cacá Diegues e Zelito Viana iam atrás dele. Walter Lima Júnior ficou com Luis Carlos Barreto que ira produzir *Brasil ano 2000* (idem, p. 243).

Sobrava-lhe a preocupação de ficar a distribuição do *Capitu* nas mãos de Barreto. A solidariedade atribuída a Joaquim Pedro de Andrade não explicita uma rede de desentendimentos que parecia já começar a minar a amizade que unia o grupo. No entanto,

<sup>91</sup> Paulo César Saraceni aponta um descontentamento com a distribuidora já no pré-lançamento do seu filme *O desafio*, no final de 1965. Segundo sua versão, haveria o medo do grupo e da empresa em se vincular a um filme considerado “marginal e irresponsável”, que parecia afrontar a ditadura logo após o golpe de 1964 (SARACENI, 1993, pp. 200-201). O filme, que no catálogo virtual da Cinemateca Brasileira tem registrado como distribuidoras a Difilm e a Distribuidora de Filmes Urânio Ltda, foi segundo Saraceni efetivamente lançado em São Paulo “por Rudá de Andrade e estudantes de comunicação: “colando cartazes e faixas nas ruas, fazendo debates na porta do cinema, mídia nos jornais etc.” Nada mais próprio como narrativa a quem sempre esteve próxima à ideia de cultura cinematográfica.

afirma ainda que Barreto não concretizou o distrato, dividindo desigualmente lucros e prejuízos. Muitos são os desentendimentos como o que Diegues narra em sua autobiografia, envolvendo a indicação do seu filme, *Os herdeiros* (1969), para a mostra principal e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) para a mostra paralela do festival de Veneza daquele ano. Novos núcleos se formam enquanto outros se desfazem. Aproximações esperadas como as de Saraceni com Sganzerla e Julio Bressane. Os laços que parecem manter unidos Glauber e Diegues. A aproximação futura entre Dahl e Farias, que redundara em uma reformulação do oxímoro indústria do autor.

### 3.4. AS TRÊS FASES

É possível verificar uma história do Cinema Novo subdivida em três fases já em textos contemporâneos do movimento. Pode-se tomar como exemplo uma das críticas publicadas no *Jornal do Brasil*, por ocasião do lançamento do filme *Macunaíma* de Joaquim Pedro de Andrade, em 1969. Segundo o texto, a primeira fase do Cinema Novo fora deflagrada com *Rio, 40 graus* e coroada com *Vidas Secas* (ambos de Nelson Pereira dos Santos); *Deus e o diabo na terra do sol* teria iniciado a segunda fase, caracterizada pelo aprofundamento e pela ampliação das pesquisas de linguagem, desaguando no “estonteante vale-tudo” que o cronista identificava como sendo a terceira fase do movimento. “À falta de melhor expressão”, ele a classificava “provisoriamente” de “antropofágica-tropicalista”. O principal representante dessa fase era *Macunaíma*, o filme posto em questão. (*Jornal do Brasil*, 7/11/1969).

Essa subdivisão em três fases com caracterizações e delimitações diversas será também adotada em boa parte da historiografia acadêmica elaborada nas décadas seguintes. Figueirôa, por exemplo, em 2004, ainda recorre a semelhante método. Antes destaca que esta subdivisão já fora sugerida por Fernão Ramos, no texto que compõe a clássica coletânea *História do cinema brasileiro* que o próprio pesquisador organizou (1987, pp. 347-348). Ramos promove esse “reagrupamento” para reunir “as obras”, observando “discursos ideológicos” e traços “estruturais comuns”. O método, justifica Figueirôa, parece “útil para mostrar como os elementos do discurso ideológico do Cinema Novo se articulavam com o momento histórico” (2004, p.33). Entres estes, dois são sempre destacados: o golpe de 1964 e o golpe dentro do golpe – como ficou conhecido o Ato Institucional nº5, decretado em 13 de

dezembro de 1968.

Xavier também utiliza ordenamento semelhante ao fazer “apontamentos de um percurso” do que chama “Cinema Brasileiro Moderno”. Haveria para ele um primeiro momento do Cinema Novo em que se “desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora”. Este projeto só parecia possível porque ainda persistia “o nacional-populismo” como perspectiva de alternativa política real. Eram, portanto, os anos que antecederam ao golpe. Também assinala que com a mudança do poder político, o Cinema Novo passa à oposição e tem de criar novas estratégias de resistência, passando a considerar imperativos do mercado como solução para sua continuidade. Ao mesmo tempo, faz-se a autocrítica da ilusão anterior de uma proximidade entre intelectuais e classes populares, em filmes como *O desafio*, *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968), *Fome de Amor* (Nelson Pereira dos Santos, 1968) e *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1969). O filme de Glauber abriria caminhos para o Tropicalismo. Movimento, que por sua vez, contribuíra duplamente com a emergência do Cinema Marginal e com “a busca cinemanovista de uma linguagem comunicativa”, dentro ainda “dos postulados do cinema de autor” (XAVIER, 2001, pp.27-35).

Não é um objetivo discutir aqui a pertinência e os critérios dessa periodização, que, de resto, tem demonstrado sua operacionalidade, como bem observa Figueirôa. Interessa observar porém o ajuste dessa ordenação ao momento histórico mais geral do país. Algo que Bernardet apontava como inexistente na periodização criada por Paulo Emílio em *Panorama do cinema brasileiro: 1896-1966*<sup>92</sup>. Até então parecia haver um grande distanciamento entre a história social e a história cinematográfica do país o que teria levado Paulo Emílio a desvincular “totalmente a sua periodização de uma prévia ordenação da história brasileira do século XX”, mesmo a contragosto, como nos leva a crer Bernardet (2008, p. 45). O próprio *Panorama* de Paulo Emílio parecia ter também como objetivo comprovar para um público leigo a existência de uma produção cinematográfica brasileira, capaz de constituir uma

---

<sup>92</sup> O texto foi publicado originalmente em 1966 por encomenda da Editora Expressão e Cultura. O objetivo era integrar, juntamente com fotografias, um álbum a ser distribuído como brinde e vendido em livrarias. A justificativa seria a data comemorativa dos 70 anos de cinema brasileiro. Na verdade, o ano de 1966 marcava o início das atividades de exibição no país, embora fosse a atividade de produção a baliza da periodização utilizado em todo o texto, como aponta Bernardet. (2008, p. 46-47). Um versão estabelecida por Maria Rita Galvão e Bernardet a partir de três fontes: (1) original revisto pelo autor, (2) *70 anos de cinema brasileiro* (álbum, iconografia e legendas de Adhemar Gonzaga; Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966) e (3) *Panorama do cinema brasileiro* (mimeografado, Curso de Cinema da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1970), foi reproduzido em *Uma situação colonial?*, coletânea organizada por Carlos Augusto Calil (2016, pp. 119-166)

história já septuagenária. É possível inclusive aproximar esse esforço de historicização à militância em defesa da produção cinematográfica nacional, verificável em alguns dos seus artigos para o jornal *O Estado de São Paulo*, do início da década de 1960. Tratava-se de alertar seus leitores, aqueles relacionados a uma elite econômica e política, sobre a importância da criação de uma indústria de cinema nacional, tentando superar uma mentalidade importadora com relação ao setor, que identificava existir então<sup>93</sup>. Na segunda metade da década de 1960, esse reconhecimento já fora conquistado. Como já mencionado, a criação do INC demonstrou que a “ditadura nascente” estava disposta a “assumir e administrar de forma centralizada” o campo cinematográfico. Portanto, não parece inadequado que uma periodização do Cinema Novo ou do Cinema Moderno – seguindo a abordagem mais abrangente de Xavier – possa ter como referência o golpe ou mesmo o Ato Institucional nº5. As características hipertróficas que a ditadura assumiu progressivamente ao longo dos anos 60 e no início dos anos 70 corroboram para isso, como aponta Ortiz (1983, p.52).

Portanto, não parece forçada a utilização de marcos maiores como o golpe de 1964 e o AI-5. Pode-se inclusive elencar, como se fez, a criação da Difilm entre as consequências do golpe. Da mesma forma, o término do contrato entre seus sócios pode ser visto sob a influência da sensação de terra arrasada pós-AI-5. Se não são disparatadas tais relações, por outro lado, parece-nos próprio dizer ainda que o início e o fim da Difilm podem também contribuir com essa delimitação. Se aproveitamos aqui a ideia síntese “indústria do autor” como condutor dessa história, parece próprio dizer também que a criação da Difilm foi uma das tentativas mais claras de sua materialização e o fim do contrato entre os sócios da empresa um primeiro reconhecimento dos limites de tal formulação. Não queremos desta forma limitar o Cinema Novo ao par indústria-autor. Se assim fosse, excluiríamos uma infinidade de outros temas que não estão a este par diretamente relacionados, como a questão da identidade nacional ou mesmo a aposta que então se chegou a fazer do cinema como instrumento de construção de um projeto político revolucionário.

---

<sup>93</sup> Alguns desses artigos escritos para o *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de São Paulo* foram abordados no primeiro capítulo dessa dissertação.

## CONCLUSÃO

O projeto que apresentamos ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF, em 2014, como requisito para o ingresso no curso de Mestrado, recorria à análise de uma cena do filme do Grupo Dziga Vertov, de 1969, para tentar construir sua questão. A análise encontra-se no artigo do professor Mateus Araújo Silva (2007, p. 36-63)<sup>94</sup> – Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro – e refere-se à cena do filme que conta com a participação do diretor brasileiro. A cena, para Silva, é um “diálogo de surdos”, que tem, de um lado, Glauber, representando a si mesmo, “crucificado”, entre o caminho do cinema de aventura e o do terceiro mundo e, do outro, a vacilante Isabel (espécie de alter ego de Godard, segundo a análise), ambos numa encruzilhada. Um encontro “disfórico”, ressalta o pesquisador, em que cada um fala a sua língua (ela o francês, ele o português), “tendendo a ignorar o outro”. Uma outra personagem está presente nesta cena, em off. É uma voz feminina, que se dirige unicamente a Isabel/Godard, comentando seus descaminhos. Estaria aí representado o codiretor do filme, Jean-Pierre Gorin, que, na sequência, cobra coerência de seu parceiro Godard/Isabel. O que aí se encenava, conclui Silva, era “o fracasso de Godard em ir buscar no cinema do terceiro mundo uma fonte de inspiração e um método válido para um cinema político” (SILVA, 2007). O artigo retoma ainda as conhecidas alusões de Glauber aos bastidores, nas quais afirma, valorizando a cena, ter contrariado a proposição feita por Godard de destruição do cinema: “Eu não concordo. Vocês, na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica...” Glauber coloca a questão a partir da dicotomia revolução x revisionismo, recorrente no filme e no debate político de então: “Godard sustenta que nós no Brasil estamos na situação ideal para fazer um cinema revolucionário, e ao invés disso, fazemos ainda um cinema revisionista, isto é, dando importância ao drama, ao desenvolvimento do espetáculo, em suma”. E retruca: “Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental”. Na conclusão de seu artigo, Silva sugere um outro olhar para o que Gorin

---

<sup>94</sup> Uma versão atualizada deste texto foi publicada no Catálogo da Mostra Jean-Luc Godard, no Centro Cultural Banco do Brasil em 2015. ARAÚJO, Mateus. Jean-Luc Godard e Glauber Rocha: um diálogo a meio caminho. In.: PUPPO, E. e ARAÚJO, M. Godard. Inteiro ou o mundo em pedaços. São Paulo: Heco Produções, 2015.

denominou como “impossibilidade de encontro”. Lembra que a sequência da encruzilhada parece ter inaugurado e antecipado o período desconstrutivista do cinema de Glauber. Refere-se mesmo a “uma verdadeira fecundação mútua”, que é mais evidente no caso de Glauber, que realizaria logo em seguida *O Leão de sete cabeças* e *Cabeças cortadas*, radicalizando uma desconstrução formal já existente desde *Pátio*.

A partir dessa análise realizada por Silva, a proposta era discutir a dicotomia, colocada em cena, entre um “cinema de aventura” - voltado para uma “desconstrução” da técnica narrativa – e outro que parecia não se negar a utilizar de técnicas ou elementos que pudessem contribuir para a ampliação de seu público potencial. Pensava-se, então, em abordar a questão nos anos 1970 estabelecendo paralelos nesse debate entre críticos franceses e realizadores brasileiros. Como em outros projetos, sobrava ambição e pecava-se por falta de precisão e de delimitação quanto ao objeto e à abordagem. No entanto, já se demonstrava o interesse pelo que, a grosso modo, pode ser definido como uma tensão entre os termos “comunicação” e “expressão” para determinados grupos de realizadores de filmes, entre os anos 1960 e 1970.

Já em nosso primeiro encontro, ainda casual, o orientador dessa dissertação, o professor Rafael de Luna, indicou, a partir da leitura desse projeto inicial, três estudos que foram, de fato, fundamentais para esse trabalho. A tese de doutorado do professor Fabián Núñez (2009) sobre o *Nuevo Cine Latinoamericano* e os livros dos professores Alexandre Figueirôa (2004) e Jean-Claude Bernardet (1994), que, com enfoques diferentes, levantam questões a respeito da relação de realizadores brasileiros com a crítica francesa. Além de suscitem outros caminhos para a pesquisa, esses textos me puseram em alerta à minha deficiência de leitura quanto a uma bibliografia relativamente recente sobre o cinema brasileiro desse período e mesmo a alguns textos que já são clássicos. Mais: era necessário dar atenção a novos recortes de estudo, que ampliavam, por exemplo, o entendimento do contexto relativo ao surgimento do chamado “cinema moderno” no Brasil. De certa forma, é o reconhecimento desta carência literária que promove uma primeira mudança de enfoque, proveniente desse contato com uma produção historiográfica mais densa realizada pelos estudos de cinema no âmbito universitário. Nesse momento, então, parecia ser necessário buscar compreender melhor os caminhos que levaram ao impasse encenado nessa encruzilhada do *Vento do Leste*, retroagindo a discussão a um momento imediatamente anterior que coincidia com a emergência do Cinema Novo. Está claro que ainda persistia um

raciocínio etapista.

A disciplina Historiografia do cinema e audiovisual, ministrada pelo professor Rafael de Luna no Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFF, no primeiro semestre de 2016, possibilitou outro encontro fundamental. Os textos discutidos em sala de aula apresentavam o resultado do esforço de pesquisadores vinculados a universidades inglesas e americanas, que desde meados dos anos 1970, quando disciplinas abordando o audiovisual começaram a se difundir no meio acadêmico, buscavam rever as formas então dominantes de produção do discurso histórico sobre o cinema. A crítica dirigia-se a uma historiografia feita até então, majoritariamente, por pesquisadores sem vínculos com instituições universitárias e que, em geral, nem sequer tinham formação acadêmica em história, muito menos em história do cinema. Eram amadores, que se nutriam do seu entusiasmo pelo tema para compensar a ausência de estudos formais. Não era de se estranhar, portanto, a predominância nessa produção histórica de recortes que privilegiavam os filmes e seus realizadores. Um caso exemplar era a famosa obra do jornalista francês Georges Sadoul sobre a história do cinema mundial.

No Brasil, essa discussão ganhou peso com a publicação da *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (Bernardet, 1995), que apontava situação semelhante no contexto local e os riscos do que lhe parecia uma aliança ideológica entre realizadores e historiadores para a construção do discurso histórico<sup>95</sup>. As consequências não diferiam muito das que eram denunciadas no contexto americano e europeu. Além de uma imprecisão nos recortes, havia um privilégio a histórias relativas ao setor de produção em detrimento de outras como, por exemplo, a dos setores de distribuição e de exibição.

Talvez hoje seja possível já um tanto distante do contexto dessas críticas iniciais perceber nelas uma acidez decorrente da necessidade de afirmação da universidade como um campo de produção da história do cinema. Entre ingleses e americanos, parecia se tratar ainda de marcar diferença à hegemonia da crítica francesa na produção intelectual nessa área, vigente ao menos desde à década de 1950. No entanto, a análise parecia pertinente e sua longevidade e influência parecem atestar isso. Não à toa, Gauthier (2012, s/p) arrisca dizer que a história acadêmica do cinema seria o paradigma dominante dos últimos quarenta anos

---

<sup>95</sup> A trajetória de Bernardet inclusive oferece possibilidade para observar esses momentos de uma produção de discurso alinhado ao ambiente cinematográfico e um mais afinado à sistematização acadêmica, como o próprio aponta (2011, p. 244).

da historiografia do cinema.

Os reflexos desse debate na produção dessa dissertação não são poucos. Um dos mais evidentes talvez seja o espaço reduzido que o termo “autor” ocupou no decorrer da discussão. Essa relativa ausência responde, de certa forma, à constatação de que ainda é desproporcional a quantidade de estudos sobre autoria e correlatos em detrimento de um sem-número de outros recortes. O próprio recorte do Cinema Novo ou mesmo do cinema moderno, como indicava o projeto inicial, já pesava sobre a proposta.<sup>96</sup> Contudo, essa opção decorrente da herança afetiva proveniente não só dos filmes, mas também do contato com essa produção sobre a história do cinema brasileiro a qual Bernardet denunciava, não ofuscava algumas evidências. A necessidade de criar novos recortes é uma delas.

Outro ponto desse debate com reflexos nesta dissertação só ganhou relevo após um novo encontro. A partir das discussões ocorridas no exame de qualificação, o professor Rafael de Luna me apresentou a imagens de um folder da Mapa Filmes<sup>97</sup>. O material destinava-se a responsáveis pela programação de salas de exibição. Tratava-se da divulgação da própria empresa, que se expandira para o setor de distribuição, e de dois dos seus filmes. A Mapa promovia, segundo o material, “uma verdadeira revolução do espetáculo no cinema brasileiro (...), realizando uma série de filmes em cores de alta qualidade técnica e artística”. As “películas”, garante o texto, são “populares” e poderiam ser apresentadas com a certeza de “filas de sucesso”. Mais: anunciava que todos os “gêneros populares seriam filmados na programação da Mapa Filmes”.

Os filmes que se tentava vender eram *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) e *Máscara da traição* (Roberto Pires, 1969). O primeiro era apresentado como “um moderno filme de cangaço, com dinamismo, violência e impacto para superar as fitas de aventuras norte-americanas e/ou italianas”. Trazia de volta as telas “Antonio das Mortes, terrível 'matador de cangaceiros'”, personagem “tão impressionante quanto os heróis do 'western' americano”. De *Máscara da traição*, destacava-se o elenco com “as grandes vedetes da televisão e do cinema” Tarcísio Meira, Glória Menezes e Cláudio Marzo. A beleza do cenário da Guanabara “na superprodução policial em cores” também era

---

<sup>96</sup> Apesar de desconhecer a maioria dos textos e autores do que ficou conhecido como *Nova História do Cinema*, o ensaio de Bernardet já me era familiar, devido à passagem, como aluno, em outros momentos pelo Departamento de Cinema e Vídeo da UFF e pelo próprio PPGCOM.

<sup>97</sup> Esse material também consta na pasta sobre a Difilm na Cinemateca do MAM.

um chamariz. O material anuncia ainda duas produções futuras: De médico e louco cada um tem um pouco, que uniria “um escritor genial”, Machado de Assis, a “um diretor genial”, Nelson Pereira dos Santos<sup>98</sup>. E, por fim, anunciava-se um filme “pra frente”, dirigido especialmente ao público jovem: ‘Os mutantes e a guitarra’<sup>99</sup>.

A polêmica com relação a *Roberto Carlos em ritmo de aventura* (Farias, 1968) foi tratada no corpo desse trabalho. Em uma das entrevistas citadas, Farias parece mesmo relacionar o lançamento do musical pela Difilm ao afastamento de Glauber Rocha da empresa. Teria resolvido se dedicar a Mapa com Zelito Viana. O folder de apresentação da Mapa aos exibidores, no entanto, não demonstra uma recusa objetiva das estratégias de Farias. Em textos que não se destinavam ao conhecimento público em sua origem, Glauber poderia assumir motivações não tão nobres para as suas realizações. Ao escrever para Carlos Diegues após a premiação como diretor pelo *O dragão da maldade* em Cannes, dizia ter feito “um filme de estrutura comercial, com o objetivo de ganhar dinheiro”. Comemorava, ainda, o que lhe parecia uma boa vendagem do filme para exibição europeia e desdenhava os elogios recebidos no Festival. No Brasil, no entanto, a sorte não parece ter sido a mesma. Em uma das críticas sobre o filme publicadas no *Jornal do Brasil*, em 1969, o crítico Ely Azeredo é mordaz: “Uma grande oportunidade de diálogo do cinema com o público foi aproveitada justamente para o contrário”<sup>100</sup>.

Novos recortes sem dúvida poderão surgir na pesquisa histórica sobre o cinema e o audiovisual a partir de uma atenção a outros tipos de fontes que complementem informações adquiridas a partir de fontes mais tradicionais, como os relatos orais ou escritos. As possibilidades de análise oferecidas por materiais como esses não chegaram a ser exploradas de forma satisfatória nesse trabalho, mas comprovaram ser de fato estimulantes para trazer novas questões até mesmo a abordagens que já pareciam esgotadas.

Por fim, recorreremos, em uma tradução livre, à fala de Philippe Gauthier na Conferência da *Society for Cinema and Media Studie de Montreal*, em 2012. O pesquisador,

<sup>98</sup> Nelson Pereira dos Santos realizará, de fato, *Azyllo muito louco*, baseado em *O alienista*, conto de Machado de Assis. No entanto, na Filmografia da Cinemateca Brasileira, a Mapa Filmes não consta nem entre as empresas associadas à produção, nem como distribuidora do filmes. As companhias produtoras informadas na Filmografia são: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias; Difilm - Distribuição e Produção de Filmes Brasileiros Ltda. Já a distribuição ficará a cargo da Ipanema Filmes

<sup>99</sup> Não foram encontradas referências sobre a execução desse projeto.

<sup>100</sup> Essa crítica também foi republicada na coletânea “*Olhar crítico 50 anos de cinema brasileiro*” (AZEREDO, 2009, p. 257-259).

por sua vez, se remete a Michel Certau, para afirmar que

A pesquisa histórica é sempre o produto de um lugar social de produção que impõe restrições sobre o trabalho. Alguém, ao escrever a história – em um artigo, livro, dissertação ou comunicação numa conferência – raramente faz isso por pura curiosidade intelectual ou mera paixão acadêmica. Em geral, produzimos porque somos parte de um ou mais de um lugar específico, cujo requisito devemos conhecer. Há sempre um contrato escondido atrás de um texto (...) O espaço em que os historiadores produzem seu discurso, portanto, tem uma influência decisiva sobre o tipo de pesquisa realizada, os problemas identificados, e as interpretações formuladas.

Ele se referia primordialmente a um espaço que hoje está sob forte ameaça, entre nós, a universidade. O desenvolvimento da pesquisa sobre o cinema e o audiovisual, e de tudo o mais, pode ser estancado não por suas próprias dificuldades intrínsecas, mas por esse novo golpe que nos demanda descobrir formas de a ele resistir.

## BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Hedme. Gustavo Dahl: Um olhar sobre juventude e formação. *Revista Anagrama: Revista Científica Interdisciplinar da Graduação*, São Paulo: USP, Ano 10. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/108971>> Acesso em: 25 set. 2017

AMÂNCIO, Tunico. Artes e manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981). 2ªed. Niterói: EdUFF, 2011.

AUGUSTO, Sérgio. Crime de amor. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 1º set.1965. Cinema, s/p.

AZEREDO, Ely. Crime de amor (1). *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1965, s/~p..

AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: critico e historiador*. Sao Paulo/Rio de Janeiro: Perspectiva/Petrobras, 2003.

\_\_\_\_\_. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. *Revista Famecos*. Porto Alegre, nº 36, agosto de 2008.

\_\_\_\_\_. Gustavo Dahl: ideário de uma trajetória no cinema brasileiro. In.: *Rebeca - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 1, n.1, jan-jun, 2012

\_\_\_\_\_. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2004. 288 f. Tese (Doutorado em Multimeios). Instituto de Artes, Universidade de Campinas, Campinas, SP. 2004.

BARBOSA, Jarbas. *Jarbas Barbosa: 30 anos de Cinema Novo*. Entrevistado por Silvia Oroz. Rio de Janeiro: Imprensa da Cidade / RIOFILME, 1993.

BENTES, Ivana (Org.). *Cartas ao mundo /Glauber Rocha*. Sao Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.

\_\_\_\_\_. *Cinema brasileiro: propostas para uma história* . São Paulo: Cia de Bolso, 2009.

\_\_\_\_\_. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995.

\_\_\_\_\_. *O autor no cinema: a política dos autores, França, Brasil, anos 50 e 60*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Trajatória crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica (As ideias de “nacional” e “popular” no pensamento cinematográfico brasileiro)*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

COSTA, Flávio Moreira da et alli. *Cinema moderno, cinema novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro, Editor, 1966.

CARVALHO Júlia Machado; PEREIRA Miguel Serpa. A presença do estado no cineam: o caso da CAIC. Rio de Janeiro: PU , 2007. Disponível em <[http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2007/resumos/COM/julia\\_machado\\_de\\_carvalho.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/resumos/COM/julia_machado_de_carvalho.pdf)>  
Acesso em: 25 de set. 2017

CRIME de amor, *O globo*, Rio de Janeiro, 31 ago. 1965. Cinema, s/p.

DAHL, Gustavo. *Algo de novo entre nos*. In.: ROSA, Cayo Cândido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática*. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 174-177.

\_\_\_\_\_. *Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais*. In.: ROSA, Cayo Cândido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática*. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 131-141.

\_\_\_\_\_. *O Cinema Novo e seu público*. In.: ROSA, Cayo Cândido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática*. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 142-152.

\_\_\_\_\_. *Uma arte em busca da verdade humana: evolução e problemas do argumento cinematográfico*. In.: ROSA, Cayo Cândido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática*. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 119-130.

DAHL, Gustavo; DIEGUES, Carlos; NEVES, David; SARACEN, Paulo César; VIANY, Alex. *Vitória do Cinema Novo: Gênova, 1965*. In.: ROSA, Cayo Cândido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: Discurso e prática*. 2016. 177 p. Dissertação (Mestrado em História Social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016. p. 96-118.

DIEGUES, Carlos. *Vida de cinema. Antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

FILMOGRAFIA BRASILEIRA. Cinemateca Brasileira. A Filmografia Brasileira (FB)

reúne, organiza e disponibiliza informações sobre toda a produção audiovisual produzida no país desde 1897 até os dias atuais. Disponível em: <<http://www.cinemateca.gov.br/pagina/filmografia-brasileira>> Acesso em: 25 set. 2017

FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema Novo. A onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

FONSECA, Pedro C. D. Desenvolvimentismo a construção do conceito. *Texto para discussão*. Brasília: Rio de Janeiro: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada – Ipea, julho, 2015. Disponível em: <[http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td\\_2103.pdf](http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/TDs/td_2103.pdf)> Acesso em: 17 ago. 2017.

GALVÃO, Maria Rita. *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente*. Cadernos da Cinemateca, São Paulo, nº 4, 1980.

GATTI, André. DIFILM. In: RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). *Enciclopédia do cinema brasileiro*. 3. ed. ampl. e atual. São Paulo: Editora Senac São Paulo; São Paulo: Edições Sesc SP, 2000. 836 p.

GAUTHIER, Philippe. *The 1978 Brighton Congress and ‘Traditional Film History’ as Founding Myths of the ‘New Film History’*. Artigo apresentado na Conferência da Society for Cinema and Media Studies (SCMS), em 2012

GOMES, Paulo Emílio. *Uma situação colonial?*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

JOHNSON, Randal. *The film industry in Brasil: culture and state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 1987. Disponível em: <<http://digital.library.pitt.edu/cgi-bin/t/text/text-idx?idno=31735057894150;view=toc;c=pittpress>> Acesso em: 25 set. 2017.

JUNIOR, Arlindo Ribechi. A crítica cultural do jovem Glauber Rocha no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil: impasses e estratégias adotadas na chegada ao Rio de Janeiro. *Contracampo*, Niterói: UFF. Nº 23, 2011. Disponível em: <<http://www.contracampo.uff.br/index.php/revista/article/view/154>> Acesso em: 25 set. 2016.

MARIE, Michel. *A Nouvelle Vague e Godard*. Campinas: Papyrus Editora, 2011.

MATTOS, Carlos Alberto. As contas do nacional-popular. *Filme e Cultura*. Rio de Janeiro: CTAV, nº 52, 2010. Disponível em: <<http://hmg.revista.cultura.gov.br/filme-cultura/filme-cultura-n-52>> Acesso em: 25 set. 2017

MELO, Luis Alberto Rocha. *Cinema independente”: produção, distribuição e exibição no Rio de Janeiro (1948-1954)*. 2011. 425 f. Tese (Doutorado em Comunicação), Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2011.

NUÑEZ, Fabián. *O que é o Nuevo Cine Latino-Americano? O cinema moderno na*

*América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. 2009. 656 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Instituto de Arte e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2009.

PINTO, Pedro Plaza. *Paulo Emílio e a emergência do cinema novo. Débito, prudência e desajuste no com Glauber Rocha e David Neves*. 2008. 168 f. Tese (Doutorado em Comunicação) Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008

RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais (Anos 50/60/70)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo. Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

RUIZ, Adilson José. A imagem da Vera Cruz nos livros. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*. Programa de Pós Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. v. 19, nº 17. jun. 2002.

SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo*. Minha viagem. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993

SILVA; Hadija Chalupe; NETO, Símplicio. (org) *Os múltiplos lugares de Roberto Farias*. Rio de Janeiro: Jurubeba Produções, 2012.

SILVA, Matheus Araújo. “Godard, Glauber e o Vento do leste: alegoria de um (des)encontro”. *Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, 2007. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/277>> Acesso em: 25 set. 2017.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo, Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In.: ROCHA, Glauber. In.: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.