

O Cinema Novo no Brasil a partir do enfoque folkmediático¹

Maria Isabel Amphilo²
Universidade Metodista de São Paulo

Resumo

O presente artigo é parte da investigação de projeto pós-doutoral que está em curso, que tem por objetivo pesquisar sobre a contribuição do Cinema Novo brasileiro para a construção de uma identidade nacional. A partir da Folkmidia buscaremos identificar de que maneira o Cinema Novo apropriou-se de elementos da cultura popular para elaborar narrativas que contribuíssem para a dialogia social sobre questões e conflitos vividos na sociedade brasileira. Esta pesquisa parte do conceito da Folkmidia para tratar sobre a apropriação da cultura popular e sua representação simbólica no cinema, com o objetivo de apresentar ao brasileiro uma realidade dura, inspirada no neo-realismo italiano, mas de maneira poética. O *corpus* a ser analisado foi “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1964), como um marco do Cinema Novo na cinematografia nacional.

Palavras-chave:

Folkmidia; Cinema Novo; Cultura Popular; Identidade Cultural, Brasilidade.

1. Introdução

Sob a égide de um cinema de denúncia, o movimento do “Cinema Novo” nasce sob influência modernista/realista, marcado pela “estética da fome”³, pelo cinema autoral, caracterizado pela “denúncia”, como também, com o desafio de se mostrar o “Brasil real”, desconhecido do próprio brasileiro, as realidades desconhecidas, os conflitos sertanejos, como, por exemplo, o “movimento do cangaço e banditismo social” no sertão, coordenado por Virgulino Ferreira, o Lampião, que foi tema de diversos folhetos de cordel, como também, de obras cinematográficas, como o filme “O cangaceiro” (1997).

Cinema Novo deve-se caracterizar hoje, basicamente como aquele cinema que por ser independente, tanto do ponto de vista industrial como estético ou político é o único que pode ser realmente um cinema livre. Creio que o CN

¹ Trabalho apresentado no GP Folkcomunicação, Mídia e Interculturalidade. XVII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Pós-doutoranda em Comunicação, no Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, na Universidade Metodista de São Paulo, Bolsista Capes/PNPD, e-mail: isabelamphilo@hotmail.com.

³ A “estética da fome” foi abordada pelo professor e pesquisador Ismail Xavier (USP), em sua tese de doutorado defendida na FFLCH/USP, em 1979, e publicada, posteriormente, em 1983. Ismail Xavier propôs em sua tese a realização de uma análise histórica e teórica de filmes do cinema novo. Sua análise fazia um paralelo entre Erich Auerbach, que percebeu na sua análise de Hamlet, de William Shakespeare, tensões sociais na Inglaterra de sua época. Ismail Xavier busca incongruências no Brasil do modernismo com a militância política na obra de Glauber Rocha.

não pode ter regras pré-estabelecidas, dogmas a priori e imutáveis desde o ponto de vista estético ou ideológico. A única ideologia possível, a que une a todos, é a da emancipação nacional, visto, é lógico, do ponto de vista cultural e, mais particularmente, do cinema. Mas esta ideologia, em cada um, poderá ter raízes diferentes e ser entendida das mais diversas formas. Essas é que vão colorir as posições particulares dos diversos cineastas do CN. Assim, será um cinema, acima de tudo, de denúncia; e, como tal, não poderá ser nunca um cinema vendido ao espetáculo comercial (no sentido convencional do termo), embora tenha que ser necessariamente um cinema de público, isto é, um cinema popular. (CINEMA, 1962, p. 4-5)

O Cinema Novo emergiu no Brasil, na década de 1950, mais precisamente com a estréia do filme “Rio 40 graus” (1955), sob a direção de Nelson Pereira dos Santos. A década de 1950 foi considerada a “idade de ouro” do cinema brasileiro. Em 1952, o Brasil estava sob o governo de Getúlio Vargas (eleito em 1951 e governou até



Figura 1: Rio, 40 graus (1955)

24/08/1954, quando suicidou-se), que vem com uma proposta de temática da cultura popular e de âmbito rural. No Brasil, havia duas companhias cinematográficas, que acabaram falindo: em São Bernardo do Campo, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1954), que produziu e coproduziu mais de 40 filmes; e, no Rio de Janeiro, a Atlântida Cinematográfica (1941-1962), com a produção de 66 filmes, inspirada no modelo hollywoodiano e mais voltada à “chanchada”⁴. Havia um clamor por mudança no cinema brasileiro, mas que precisava ser de baixo custo, ao mesmo tempo em que pedia um conteúdo mais realista e brasilianista, que abordasse a nossa brasilidade, nossos costumes e nossa cultura. Nesse sentido, o cinema novo vem responder ao clamor social brasileiro, em que capturava a realidade, transcodificava e a transformava em arte. Nesse sentido, os diretores expoentes do Cinema Novo vão privilegiar a brasilidade e suas expressões culturais em suas obras, como: Rio, 40 graus (1955), O pagador de promessas (1962), Os fuzis (1964), Deus o diabo na terra do sol (1964), Vidas Secas (1963), Terra em transe (1967), entre outros que se encontram na lista dos melhores filmes brasileiros, segundo a Abraccine (Associação Brasileira de Críticos de Cinema).

⁴ A chanchada era o espetáculo, ou filme, de caráter burlesco, popular e de humor ingênuo e que referia-se aos filmes dos anos de 1930. A chanchada apresentou 5 fases: 1. As comédias mudas; 2. Os filmes musicais; 3. Os carnavalescos da Atlântida; 4. A chanchada; e 5. As chanchadas B. Nos anos 70, com a liberação sexual, emergiu a pornochanchada.

A gente não vai fazer cinema pra repetir fórmulas. A gente vai fazer isso, principalmente, pra transformar o cinema em muito mais que o cinema. A gente vai tentar através dele transformar uma realidade que nós vivemos. Captar essa realidade, usar a linguagem cinematográfica pra comunicar essa realidade e, de certo modo, fazer um apelo para que o espectador nos ajude a participar dessa mentalidade de mudança. (RODRIGUES, Entrevista)

Além de romper com os padrões técnicos e de temática e roteiro norte-americanos, o cinema novo brasileiro, inspirado no neo-realismo italiano, vai mostrar a cultura brasileira com toda sua originalidade, proporcionando a dialogia no espaço social de temas importantes da realidade sócio-política-econômica do Brasil. Há uma perceptível ruptura em todas as dimensões possíveis e é justamente isso, aliado à comunicabilidade da brasilidade presente nas obras, que conquistava o público. Ou seja, há um aspecto libertador, que rompe a dependência da arte cinematográfica brasileira do forâneo e nasce no ventre brasileiro, como na metáfora em “Macunaíma” (1969), o novo cinema. Glauber Rocha consegue estabelecer uma relação dialógica com o espectador através do fator da identidade cultural, colocando na pauta da sociedade brasileira, os conflitos, a fome devido à seca e o fanatismo religioso existentes no semiárido brasileiro⁵, abandonado pelo governo. Para Stuart Hall (1996, p. 70):

As identidades culturais são pontos de identificação, os pontos instáveis de identificações ou sutura, feitos no interior dos discursos da cultura e história. Não uma essência, mas um posicionamento. Onde haver sempre uma política da identidade, uma política de posição, que não conta com nenhuma garantia absoluta numa “lei de origem” sem problemas, transcendental. (grifo do autor)

Em 1964, a população não tinha acesso à televisão, que popularizou-se no final da década de 1970, e os altos índices de analfabetismo limitam a informação sobre o que acontecia no Brasil, um país de dimensões continentais⁶. Glauber Rocha traz todos os

⁵ O semiárido brasileiro ocupa 841.260,9 km² de área no Nordeste, nas regiões do Agreste e Sertão nordestinos e outros 54.670,4 km² em Minas Gerais e caracteriza-se por apresentar reservas insuficientes de água em seus mananciais. O Polígono das Secas foi criado pela lei de 13 de setembro de 1946, mas foi segundo o Decreto-lei 63.778 (1968) que delegou ao Superintendente da SUDENE a competência de especificar os municípios pertencentes ao Polígono, que compreende uma área de 1.108.434,82 km², correspondentes a 1.348 municípios, distribuídos pelos Estados do Piauí (214), Ceará (180), Rio Grande do Norte (161), Paraíba (223), Pernambuco (145), Alagoas (51), Sergipe (32), Bahia (253) e Minas Gerais (86). (Fonte: Wikipedia. Polígono das Secas. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pol%C3%ADgono_das_secas)

⁶ No ano de 1964 diante do problema do analfabetismo (40% da população acima de 15 anos era analfabeta), dos resultados do censo escolar, os especialistas em educação e dos altos índices de reprovação nas primeiras séries da educação fundamental, o Estado, sob o governo de Humberto Castelo Branco (1964-1967), se viu obrigado a demonstrar sua preocupação com a situação. Para erradicar o analfabetismo foi criado Movimento Brasileiro de Alfabetização – MOBRAF (15/12/1967). Aproveitando-se, em sua didática, no expurgado Método Paulo Freire, o MOBRAF propunha erradicar o analfabetismo no Brasil... não conseguiu. E entre denúncias de corrupção... foi extinto. (Educação. Do populismo ao golpe militar)

olhares do país às questões do semiárido, principalmente à fome, decorrentes dos grandes períodos de seca. Tanto que publica o seu manifesto sobre a “estética da fome”. Esse pensamento de Glauber está alinhado ao pensamento de Luiz Beltrão e Marques de Melo sobre a necessidade de o governo voltar-se ao povo.

O “levar cultura ao povo”, expresso através de algumas das políticas culturais empreendidas no início das atividades do CPC, é revelador na medida em que apresenta cultura e povo como entidades distintas e afastadas, quando não opostas, dá lugar a um novo sentido para a cultura popular, entendida como meio de expressão popular extremamente fecundo, passível – por parte dos estudantes, intelectuais e artistas da classe média – de apreensão e assimilação. (SOUZA, 2003, p. 157)

O objetivo do CPC (Centro Popular de Cultura) de “levar cultura ao povo”, expressa nas políticas culturais, revelava, de certo modo, uma discrepância ao apresentar cultura e povo como entidades dissociadas, que, posteriormente, deu lugar a um novo sentido de cultura popular, considerando-a como meio de expressão popular. O governo estava de costas ao povo e Glauber consegue revolucionar isso. A sociedade clamava pelas transformações políticas e sociais. O governo já não podia hostilizar o povo. A realidade denunciada pelos regionalistas estava restrita aos alfabetizados e àqueles que tinham acesso à literatura na época; mas, agora, em 1964, em pleno governo militar, estava tudo estampado nas telas de cinema do Brasil e do Mundo.

2. A originalidade do Cinema Novo estava relacionada à brasilidade

Em 1952 acontecem dois importantes congressos: o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional de Cinema Brasileiro, em que reuniram-se cineastas de várias partes do Brasil e constituiu-se num marco, pois foi um momento de diálogo e troca de ideias e experiências entre os cineastas brasileiros sobre uma nova estética e um cinema independente. Sob influência do neorrealismo italiano e, anos depois, pela *nouvelle vague* francesa, que apesar da perceptível relação, o cinema novo é marcado pelo espírito do tempo brasileiro, de uma época em que se clamava por um cinema que expressasse a realidade brasileira, com toda a sua verdade e cultura; um cinema de menor custo, visto os recursos escassos para o cinema da época. Era um cinema de baixo custo, que mostrava mais a realidade do país, quase que um registro histórico da realidade sócio-cultural brasileira, que apresentava ao Brasil o povo brasileiro.

Rio, 40 graus era um filme popular, mostrava o povo ao povo, suas ideias eram claras e sua linguagem simples dava uma visão do Distrito Federal. Sentia-se pela primeira vez no cinema brasileiro o desprezo pela retórica. O filme foi realizado com um orçamento mínimo e ambientado em cenários naturais: o Maracanã, o Corcovado, as favelas, as praças da cidade, povoada de malandros, soldadinhos, favelados, pivetes e deputados. (SOUZA, 1981)

“Rio, 40 graus” (1955)⁷ sobe o morro do Rio de Janeiro, vai pra rua, e vai mostrar a identidade brasileira começando pelo samba que introduz o filme, “A voz do morro”⁸. Nelson Pereira mostra as crianças pobres que descem o morro pra vender amendoim, a elite que vai à praia de chapéu na cabeça, o jogo de futebol e o samba brasileiro.

A voz do Morro (Zé Keti)

Eu sou o samba
A voz do morro sou eu mesmo sim senhor
Quero mostrar ao mundo que tenho valor
Eu sou o rei dos terreiros
Eu sou o samba
Sou natural daqui do Rio de Janeiro
Sou eu quem levo a alegria
Para milhões de corações brasileiros
Mais um samba, queremos samba
Quem está pedindo é a voz do povo de um país
Pelo samba, vamos cantando
É... pra melodia de um Brasil feliz

“A voz do morro” revela o “Brasil real”, com a sua cultura, sua gente, seu sotaque, sua religiosidade, sua musicalidade; revela a sua brasilidade. O samba tem sua origem nos ritmos africanos, que chegaram ao Brasil no período colonial e escravocrata. As festas e celebrações africanas utilizavam instrumentos de percussão, em que entre vários ritmos de batuques, alegravam aquelas pessoas que estavam distantes de suas famílias e suas culturas. Assim, os africanos foram se aglomerando, através de manifestações culturais e práticas simbólicas, em que o samba remetia à alegria.

Um das possíveis origens, segundo Nei Lopes, seria a etnia quioco, na qual samba significa cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito. Há quem diga que vem do banto *semba*, como o significado de umbigo ou coração. Parecia aplicar-se a danças nupciais de Angola caracterizadas pela umbigada, em

⁷ “Rio, 40 graus” entrou para a lista elaborada pela Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine), em 2015, como um dos 100 melhores filmes brasileiros de todos os tempos.

⁸ “A voz do morro” é uma canção brasileira de um grupo de samba homônimo, da década de 1960, fundado por Zé Keti e alguns integrantes do musical “Rosa de Ouro”, montado por Kléber Santos Herminio Bello de Carvalho, que foi gravada por Jorge Goulart, com arranjo de Radamés Gnattali.

uma espécie de ritual de fertilidade. Na Bahia surge a modalidade samba de roda, em que homens tocam e só as mulheres dançam, uma de cada vez. Há outras versões, menos rígidas, em que um casal ocupa o centro da roda. (ALVITO, 2013, p 80)

Assim, ao trazer o samba para a abertura, Nelson Pereira traz o tom da brasilidade ao filme. Ele afirma com essa canção que “quero mostrar ao mundo que tenho valor”; o valor do Brasil, de sua cultura, sua gente, seus ritmos, sua alegria e suas expressões culturais de um modo geral. O filme exala cheiro de Brasil. O brasileiro se vê nas telas de cinema. Ismail Xavier afirma que a hegemonia cultural do Cinema Novo brasileiro, que durou cerca de vinte anos, chamou a atenção de Lino Micciché, considerado um dos principais historiadores e intérpretes do neo-realismo italiano.

O crítico italiano vê no Cinema Novo uma sagacidade que, segundo ele, faltou ao movimento italiano: a capacidade de encontrar estratégias de produção e formas políticas de sustentação que lhe permitiram atravessar uma sucessão de conjunturas em princípio duramente adversas. Todos sabemos que Nelson Pereira tem um lugar-chave nessa lição de longevidade, rara no cinema mundial. (XAVIER, 1981, p. 18, Prefácio)

Mariarosaria Fabris ressalta que é preciso demonstrar que há duas fases do neo-realismo italiano, nesse diálogo com o cinema brasileiro:

(...) é possível distinguir dois momentos: um em que é relativamente fácil apontar alguns estilemas e coincidências temáticas; outro, em que o neo-realismo deixa de ser um ponto de referência obrigatório. (FABRIS, 1981, p. 20)

Isso porque, conforme a autora, é possível estabelecer um diálogo entre o cinema novo brasileiro e o neo-realismo italiano em sua primeira fase, pois a segunda fase desse movimento abre-se a novos gêneros cinematográficos, como as comédias sentimentais produzidas na Itália, que embora tratassem dos mesmos temas do neo-realismo, abordavam de maneira menos polêmica e mais otimista. (Fabris, 1981, p. 20) Na Itália, o auge do cinema neo-realista aconteceu entre os anos de 1945, com “Roma, Cidade aberta”, e já em 1948 começa-se a perceber o seu declínio, visto que nenhuma obra alcançou sucesso de bilheteria. Ou seja, o neo-realismo perdia sua força na Itália devido ao governo conservador, em que estabeleceu-se uma repressão política e ideológica no país, que interferiu na indústria cinematográfica, alterando, assim, as temáticas e gêneros cinematográficos produzidos, privilegiando produções norte-americanas e, consequentemente, com a estética hollywoodiana.

O desinteresse progressivo dos espectadores nos dá, segundo Vittorio Spinazzola, “a medida exata da falência da operação neo-realista em seu aspecto programático mais ambicioso e delicado: a vontade de levar a uma mudança radical nas relações entre cinema e público”, inventando uma nova linguagem cinematográfica que o grande público pudesse entender e por meio da qual adquirir uma maior consciência social e cultural. Em resumo, à evolução da democracia política no país deveria corresponder uma democratização do espetáculo cinematográfico, o que não aconteceu. (FABRIS, 1981, p. 34)

A ideia que se defendia era de uma ruptura com o cinema hollywoodiano e a realização de um cinema voltado à realidade brasileira, com produção brasileira e uma linguagem cinematográfica mais livre dos padrões impostos na época, e voltados à temática e pela “estética da fome”, pelo cinema autoral e pelos regionalistas, como também, com o desafio de se mostrar o “Brasil real”, desconhecido do próprio brasileiro, as realidades desconhecidas, os conflitos sertanejos, como, por exemplo, o “movimento do cangaço e banditismo social” no sertão, coordenado por Virgulino Ferreira, o Lampião, que foi tema de diversos folhetos de cordel, como também, de obras cinematográficas. Emerge daí uma nova maneira de fazer cinema. Glauber Rocha⁹ emitiu uma frase marcante para essa fase, afirmando que o cinema se faz “com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, que marca a cinematografia brasileira com sua obra: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964). Glauber Rocha resgata a tradição do cordel em sua obra e a apresenta através do personagem do cantador, que dialoga com o espectador através dos seus versos. Segundo Monzani (2006):

Glauber trabalhou nesses roteiros entre 1959 e 1963, preocupado com a criação de uma estética cinematográfica e de uma mensagem política que fossem verdadeiramente revolucionárias.

Numa tentativa de resgatar os principais precursores e realizadores do Cinema Novo decidimos elencar os principais cineastas do movimento e suas principais obras: Cacá Diégues (1940), com 33 filmes em sua filmografia, marca o início do cinema novo com *Cinco Vezes Favela* (1962) e *Ganga Zumba* (1964), que significa “Grande

⁹ **Glauber Rocha** nasceu em 14/03/1939, em Vitória da Conquista/BA, e foi considerado um expoente do Cinema Novo. Premio da Critica (FIPRESCI): *Terra em Transe* (1967), Melhor Diretor: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1968), Melhor curta-metragem: *Di-Cavalcanti* (1977). Leopardo de Ouro do Festival Internacional de Cinema de Locarno (1967). Com a instalação da Comissão da Verdade, em 2014, descobriu-se, através de um relatório produzido pela Aeronáutica, que o governo militar pretendia matar Glauber Rocha, que se encontrava exilado, em Portugal, por considera-lo líder da esquerda brasileira e seguiam monitorando-o através de entrevistas, publicações e atividades, em que ele expedia críticas ao governo militar e a repressão, além de citar torturas, massacre de indígenas e execuções.

Senhor”, contou a história de Zumbi dos Palmares, que foi um grande líder dos escravos; Glauber Rocha (1939-1981) tem uma filmografia de 17 filmes, sendo que: Deus e o diabo na terra do sol (1964) e Terra em Transe (1967) foram verdadeiros marcos na cinematografia brasileira, solidificando o movimento cinematovista; Joaquim Pedro de Andrade (1932-1988) elaborou uma filmografia de 15 obras, sendo Macunaíma (1969) sua grande contribuição para o cinema novo; Leon Hirszman (1937-1987) com 16 obras em sua filmografia, colaborou com Cinco vezes favela (1962), entre outras obras importantes; Nelson Pereira dos Santos (1928) foi o grande fomentador e precursor do movimento cinematovista, trabalhando em 27 obras cinematográficas, sendo que “Rio, 40 graus” (1955) destaca-se em sua filmografia, além de “Vidas Secas (1963), um clássico da literatura e do cinema brasileiro, que, ao lado de “Deus e o diabo”, torna-se uma das principais obras que marcam o cinema brasileiro e fortalecem o movimento do cinema novo; Roberto Santos (1928-1987) com uma filmografia de 12 obras, destaca-se por “O grande momento” (1958); Roberto Pires (1934-2001) com uma filmografia de 17 filmes, destaca-se na produção de Barravento (1962); Rogério Sganzerla (1946-2004) tem uma filmografia de 27 obras e, dentre elas, destaca-se “O bandido da luz vermelha” (1968); Ruy Guerra (1931) cineasta moçambicano, com uma filmografia de 29 obras, destacou-se, dentre outras obras importantes, “Os fuzis” (1964), como diretor e roteirista; Olney São Paulo (1936-1978) com 15 filmes em sua filmografia, destacou-se com “O grito da terra” (1964) e Paulo César Saraceni (1932-2012) com 17 obras cinematográficas, em que se destaca “A casa assassinada” (1970). Há, porém, ainda alguns diretores, que produziram obras importantes, mas que não se prenderam à proposta estética-ideológica do Cinema Novo, como: Roberto Farias (1932) com 13 obras em sua filmografia, destacando-se com Assalto ao trem pagador (1962) e Alex Vianny (1918-1992), com 10 obras em sua filmografia, trabalhou em obras importantes, como ator em “Cinco vezes favela” (1962) além de escrever “O processo do Cinema Novo”, obra de referência para a compreensão deste movimento. Essa foi uma geração de jovens cineastas que queriam revolucionar o cinema, que queriam fazer a diferença. E fizeram. Sob a direção de Nelson Pereira dos Santos, considerado como aquele que abriu o caminho do Cinema Novo brasileiro, “Rio, 40 graus” (1955) seria a obra inspiradora para o movimento estético e cultural do Cinema Novo, tendo Glauber Rocha no elenco.¹⁰

¹⁰ Decidimos por não elaborar um gráfico, pois aqui não se trata de quantidade, mas da qualidade de obras

Emerge daí uma nova maneira de fazer cinema, com uma proposta de cinema engajado nas ideias do “movimento nacionalista brasileiro”. O cinema de autor foi marcado pela atitude inconformista diante da máquina industrial da época, que os “cinematovistas” abominavam, pois havia uma “ridicularização e estigmatização do cotidiano popular” (SOUZA, 2003, p. 139). Era o engajamento da arte intervindo na produção artística. Para Glauber Rocha (*apud* RAMOS, 1987, p. 346), *Rio, 40 graus* (1955) foi o mais importante filme da história do cinema brasileiro. Porém, houve um momento em que os cineastas tomaram a posição, em unanimidade, de negação de uma arte revolucionária.

A princípio, a intenção da maioria dos cineastas era despertar no seu público, grande parte de classe média, a compaixão e misericórdia que emanava da representação de um povo sofrido e oprimido por uma burguesia que se mostrava fútil e insensível, a exemplo de seu precursor: *Rio 40 graus*. (SOUZA, 2003, p. 143)

Assim, qualquer tentativa de dirigismo político, ideológico e estético era rejeitada pelos cineastas Carlos Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman e Glauber Rocha. (SOUZA, 2003, p. 137). Porém, era clara a polaridade exposta pelos cineastas entre o povo e a burguesia. Era o movimento do “cinema novo”, que abordaremos na investigação.

3. A brasilidade como distinção

O Cinema Novo distingue-se da *Nouvelle Vague*, justamente, quando mostra o coração do Brasil. “(...) o bom cinema descobre a sua linguagem no momento em que descobre o real; em síntese, tem o “sentimento do mundo” e o cristaliza numa forma” (XAVIER, Prefácio, p. 21). Então, ele mostra a cultura brasileira, os costumes, o *habitus* do brasileiro, sua maneira de pensar e seu comportamento. Sua maneira de ver o mundo. O Cinema Novo brasileiro distingue-se pela sensibilidade e pela liberdade, tanto de roteiro, de temática, quanto de técnica, com a câmera na mão, no cenário brasileiro, com toda dureza, como “Os fuzis”, de Ruy Guerra, e em “Vidas secas”, de Nelson Pereira. Com liberdade de câmera. A brasilidade está fortemente presente com toda a sua linguagem regional, o modo de ser brasileiro, com a verdade “nua e crua”.

cinematográficas que romperam com paradigmas estabelecidos e fomentaram uma nova cinematografia brasileira.

“Deus e o Diabo na terra do sol”¹¹, que foi elaborado antes do golpe militar, mas foi lançado depois do golpe, é de valor inestimável para a cinematografia brasileira. Há uma ruptura com o cinema industrial, que conquistou a juventude e a intelectualidade brasileira.



Figura 2: Deus e o diabo na terra do sol (1964)

Nesse sentido, o diferencial decisivo, no aporte de Glauber a esse ideário vindo dos anos 50, será a intensidade e a natureza de seu compromisso estético, sua maior atenção à análise do estilo e à invenção de uma linguagem ajustada à carência de recursos. (XAVIER, Prefácio, p. 10)

Havia uma paixão pela cultura “*exotic brazilian*”, por parte dos franceses, conforme afirma Rogério Costa Rodrigues (Entrevista). Glauber Rocha, que era baiano, mostra o nordeste com muita realidade. Para Glauber, o cinema precisaria cumprir com sua vocação como “experiência estética e forma de conhecimento”, o que Joaquim Pedro de Andrade concorda com “o de que o cinema-verdade não é um tipo de cinema, passível de se resolver numa questão técnica do documentário: é todo um cinema de autor que é cinema-verdade” (XAVIER, Prefácio, p. 16). O cinema novo encara as questões sociais de frente, na sua forma mais crua, e estabelece um diálogo com o espectador. A dialogia proposta por Glauber Rocha e, pelos diretores do cinema novo, é algo importante. As ideias que orientam o pensamento de Glauber, num momento de criação, em se falando do cinema de autor, como abordados na “política dos autores” pelos críticos da *Cahiers du Cinéma*, em que “o autor estava definido na *mise-en-*

¹¹ **FICHA TÉCNICA:** Ficção, longa-metragem, 35mm, preto e branco. Rio de Janeiro, 1964, 3.400 metros, 125 minutos; Companhia produtora: Copacabana Filmes; Distribuição: Copacabana Filmes; Lançamento: 10 de julho de 1964, Rio de Janeiro (Caruso, Bruni-Flamengo e Ópera); Produtor: Luiz Augusto Mendes; Produtores associados: Jarbas Barbosa, Glauber Rocha; Diretor de produção: Agnaldo Azevedo; Diretor: Glauber Rocha; Assistentes de direção: Paulo Gil Soares, Walter Lima Jr.; Argumentista: Glauber Rocha; Roteiristas: Glauber Rocha, Walter Lima Jr.; Diálogos: Glauber Rocha, Paulo Gil Soares; Direção de fotografia e câmera: Waldemar Lima; Cenógrafo e Figurinista: Paulo Gil Soares; Letreiros: Lygia Pape; Gravuras: Calasans Neto; Cartaz: Rogério Duarte; Música: Villa-Lobos; Canções: Sérgio Ricardo (melodia), Glauber Rocha (letra); Violão e voz: Sérgio Ricardo; Continuidade: Walter Lima Jr.; Locações: Monte Santo, Feira de Santana, Salvador, Canché (Cocorobó), Canudos (BA); Prêmios: Prêmio da Crítica Mexicana - Festival Internacional de Acapulco, México, 1964; Grande Prêmio Festival de Cinema Livre, Itália, 1964; Náíade de Ouro - Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Troféu Saci/ Melhor Ator Coadjuvante: Maurício do Valle, 1965; Grande Prêmio Latino Americano - I Festival Internacional de Mar del Plata, Argentina, 1966. Elenco: Geraldo Del Rey - Manuel; Yoná Magalhães - Rosa; Maurício do Valle - Antonio das Mortes; Othon Bastos - Corisco; Lídio Silva - Sebastião; Sônia dos Humildes - Dadá; Marrom - Cego Julio; Antônio Pinto - Coronel; João Gama - Padre; Milton Roda - Coronel Moraes; Roque; Moradores de Monte Santo.

scène”, revelam-se na teatralidade de Glauber, por exemplo, na cena em que Corisco rodopia e ali mostra a sua resistência e força.

Tudo se origina ou desemboca aí, na *mise-en-scène*, como tudo se compõe a partir da observação dos fragmentos de filmes. Estes, na sua maioria, são reconhecidos em seus defeitos mas explodem em momentos geniais de autoria como na direção das sequências iniciais de *Rio, Zona Norte* em torno da figura do sambista Espírito. (XAVIER, Prefácio, p. 17)

A teatralidade de Glauber Rocha foi recebida com entusiasmo no Festival de Cannes. A *mise-en-scène* em “Deus e o diabo” é apresentada com muita verdade e de maneira poética, ao mesmo tempo, contando uma história brasileira, revelando problemas socioeconômicos do país, mas ao mesmo tempo com toda a sua força.

4. O Cinema Novo a partir do enfoque folkmediático

A Folkmidia, que estuda os métodos de apropriação dos meios de comunicação, pelos conteúdos da cultura popular, emerge a partir da percepção de pesquisadores da Folkcomunicação, como Marques de Melo (2003), Roberto Benjamin (2000) e Joseph Luyten (2002), em relação à apropriação dos meios de comunicação por elementos representativos da cultura popular e do folclore, realizando o processo de transcodificação midiática, como também, apropriando-se de fenômenos da cultura popular e reelaborando-os para apresentá-los como produto da indústria cultural, como abordamos em “A indústria cultural e a folkmidia” (AMPHILO, 2002).

A partir dos pressupostos da Folkmídia vemos a riqueza do trabalho realizado pelo movimento cinematovista brasileiro, no sentido de resgatar a cultura popular brasileira, bem como suas práticas culturais e suas representações simbólicas do imaginário popular e transformá-los em arte cinematográfica, de maneira tão real e ao mesmo tempo poética e teatral, que encantou o mundo do cinema, considerando que vários filmes venceram importantes festivais de cinema.

A principal distinção entre o cinema novo brasileiro e a *nouvelle vague* é a brasilidade revelada, por exemplo, em “Deus e o diabo”. Nessa perspectiva, através de vários elementos representativos da cultura brasileira, com a presença de mitos populares e a simultânea tarefa da revolução social, marca o movimento do Cinema Novo brasileiro, com personagens históricos representados, como Antonio Conselheiro, Antonio das Mortes e o Lampião, tão presentes no imaginário popular, ou seja, são revelados vários “brasis”. O país é apresentado pelos diretores do Cinema Novo sem

pudores, com toda a sua diversidade cultural, mas também, com os problemas e suas contradições socioeconômicas. Ganga Zumba (1964), de Cacá Diegues, resgata a cultura afro-brasileira, com os mitos africanos, que foi algo inovador para a época. Era a essência brasileira revelada com a linguagem brasileira, desvinculada do padrão norte-americano, com o estilo de vida e visão de mundo, com cenários da vida brasileira com a sua linguagem brasileira regional, a vida do brasileiro, com todos os seus problemas, conflitos e revoltas, principalmente, pela fome e a miséria, mas também, com as manifestações da cultura popular, a religiosidade popular, a cantoria popular, a literatura de cordel.

“Deus e o diabo” vai de Canudos ao Cangaço; é um marco na cinematografia brasileira. Filmado entre 1963 e 1964, de gênero drama, dirigido por Glauber Rocha e produzido pela Copacabana Filmes, ele tem a perspectiva de denúncia da realidade sertaneja no coração do Brasil e trata da exploração latifundiária, num espírito de engajamento político. É um filme



Figura 3: Resgate do personagem histórico, Antonio Conselheiro.

brasileiro, com a ideologia brasileira, com todos os problemas socioeconômicos do Brasil. Inspirado na literatura de cordel nordestina, o filme se passa no cenário semiárido do sertão nordestino da década de 1960, mostrando de forma poética a realidade sertaneja já tratada pelos autores regionalistas brasileiros, como: Euclides da Cunha (1866-1909), em “Os sertões” (1902), que trata da Guerra de Canudos (1896-1897), citada por Antonio das Mortes; Graciliano Ramos (1892-1953) com “Vidas Secas” (1938); José Lins do Rego (1901-1957), que tratou do ciclo da cana-de-açúcar, destacando-se “Menino de engenho” (1932); Guimarães Rosa (1908-1967), com “Grande sertão: veredas” (1956); foi uma literatura inspiradora para Glauber Rocha, que é baiano e decidiu libertar-se dos padrões cinematográficos da época e lançou-se com toda intensidade nesse universo sertanejo, com todas as suas questões e conflitos dos pequenos produtores com os grandes latifundiários e coronéis, a violência e a fome ignorados pelos governantes do país, os conflitos com o beato Antonio Conselheiro e o

movimento do cangaço e banditismo social, que alastrou-se pelo sertão, pela atuação de Lampião seu bando, cujo braço direito “Corisco” foi representado na obra por Cristiano.

O filme conta a saga de um casal sertanejo, Rosa e Manuel, que é um pequeno produtor rural explorado pelo latifundiário, que ao se dar conta de que era explorado, assassina o patrão e foge. Na fuga com Rosa, sua esposa, o roteiro se desenvolve contando com personagens fictícios, porém, alguns personagens tem fundo histórico, como o beato Sebastião, como um novo Antonio Conselheiro; e Corisco, que traz com toda força e representatividade, o cangaço e banditismo social, em suas cenas de invasão das casas, com estupro da personagem numa teatralidade brechtiana. Manuel se dá conta de que vive ali um processo de exploração do capitalismo feudal. Mas, o cometer o crime, sente-se culpado e aí inicia-se o processo de busca pelo perdão do crime ao procurar o beato Sebastião e o segue. Até que Rosa, como adjuvante nesse processo, vai quebrar o ciclo de alienação com o assassinato do beato Sebastião e segue com ele ao cangaço, onde ele é rebatizado com o nome de Satanás. É Antonio das Mortes que vem destruir esse processo de alienação. “Aqui só existe a lei do governo e a lei da bala. Eu nunca resolvi eleição com voto”, diz o coronel. O cego aparece em momento em que é preciso trazer lucidez às personagens, como um guia à direção a seguir. O roteiro desenvolve-se numa fuga interminável, em que os personagens estão sempre em movimento em busca de paz, de remissão do pecado do crime de Manuel.

Glauber expressa um cinema experimental, sendo que alguns atores são profissionais, mas outros atores são locais e figurantes do contexto. A câmera participa das cenas. É uma proposta estética regionalista. A cena em que o beato prega ao povo, que é preciso mostrar aos donos da terra o poder do santo. O beato prega que o “sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”, que “o homem rico vai ficar pobre no inferno e o pobre vai ficar rico ao lado de Deus”. Quando Manuel se entrega a Deus com a sua coragem o beato louva a “nosso Senhor Jesus Cristo”, num momento de arrependimento e de mudança de atitude de vida, ao som de Villa-Lobos. Logo, ouve-se tiros e pessoas são surradas pelo beato e coagidas a se ajoelharem. Ao som dos bacamarteiros, que é uma tradição popular, em que os homens atiram pra cima anunciando a procissão, segue-se a cena em que fiéis sobem as escadas da igreja de joelhos, pagando suas penitências e promessas feitas a Deus, ao som de cantos populares da religiosidade popular: “Ave, Ave, Ave-maria.”. O universo da cultura popular está presente em toda a obra e percebe-se determinados elementos importantes, como o cantador de repentes,

que participa da feira, apresentando a tradição local, e regional, presentes nos personagens, além dos personagens históricos representados: Antonio Conselheiro e Corisco.

Considerações finais

O movimento do Cinema Novo é de uma importância singular para a Folkmídia, visto que transforma em arte o universo simbólico da cultura popular, contando histórias através dos seus personagens, algumas vezes meio estereotipados, mas outras vezes, muito sensíveis à realidade e ao contexto sócio-cultural brasileiro, revelando realidades desconhecidas, principalmente os filmes da década de 1950 a 1970, período em que o país viveu o movimento com mais intensidade, com produções cinematográficas que romperam paradigmas da sétima arte.

O Cinema Novo revela vários “brasis”, com toda a sua verdade, sua brasilidade, sua essência brasileira, com a maneira de pensar e ver o mundo do brasileiro. A brasilidade, enquanto um sistema de representações da cultura brasileira, é apresentada através das representações simbólicas. A dimensão simbólica de “Deus e o diabo” é revelada através do imaginário popular: “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão, o homem não pode ser escravo do homem” diz o beato Sebastião. A cultura popular está presente na obra através de representações simbólicas da cultura popular, que dialogam com o espectador. O caráter de engajamento político-ideológico de Glauber Rocha não agradou o governo militar e, por isso, exilou-se em Portugal. Mas, o grande legado de Glauber Rocha e o Cinema Novo ao Brasil é a brasilidade com toda a sua verdade, sua ideologia, seus conflitos e problemáticas sociais estampadas nas telas de cinema do Brasil e do mundo. A alta comunibilidade de “Deus e o diabo” está, justamente, na identidade cultural, na transmissão de uma verdade com que apresenta a realidade brasileira, com toda a sua brasilidade, suas práticas culturais e representações simbólicas, através da teatralidade e da poética da imagem, na arte cinematográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVITO, Marcos. Samba. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Ano 9. nº 97. Outubro, 2013.
- AMPHILO, Maria Isabel. A indústria cultural e a folkmídia. Revista Internacional de Folkcomunicação (on-line), v.1, n.2, 2003. Disponível em: <http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/492>. Acesso em 10/07/2017.

- ABRACCINE lança “100 melhores filmes brasileiros” no Festival de Gramado. 04/09/2016. Disponível em: <https://abraccine.org/2016/09/04/abraccine-lanca-100-melhores-filmes-brasileiros-no-festival-de-gramado/>. Acesso em 10/07/2017.
- ARAÚJO, Vicente de Paula. A bela época do cinema brasileiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.
- DEBS, Sylvie. Cinema e literatura no Brasil. Os mitos do sertão: emergência de uma identidade nacional. Trad. De Sylvia Nemer. Fortaleza: Interarte, 2007.
- DEUS e o diabo na terra do sol. Tempo Glauber. Disponível em: http://www.tempoglauber.com.br/f_deus.html. Acesso em 10/07/2017.
- DIAS, Tiago. Documento emitido pela Aeronáutica em 1971 determinava a morte de Glauber Rocha, avalia Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. UOL, São Paulo, 16/08/2014. Disponível em: <https://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2014/08/16/comissao-da-verdade-revela-que-militares-queriam-matar-glauber-rocha.htm>. Acesso em: 10/07/2017.
- EDUCAÇÃO. Do populismo ao golpe militar. 01/07/2014. Disponível em: <https://dopopulismoaogolpe.wordpress.com/2014/07/01/a-educacao-durante-o-regime-militar-1964-1985/>. Acesso em 10/07/2017.
- FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista? São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- FIGUEIREDO, Jimi. Cinema Novo e outros cinemas. Entrevista de Rogério Costa Rodrigues. ILB (Instituto Legislativo Brasileiro).
- GLAUBER de Andrade Rocha. Wikipedia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Glauber_Rocha. Acesso em 10/07/2017.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 11ª edição, 2006.
- IANNI, Octavio. Sociologia e sociedade no Brasil. São Paulo: Ed. Alfa-Omega, 1975.
- JOHNSON, Randal & STAM, Robert. Brazilian cinema. New York: Columbia university Press, 1982.
- MONZANI, Josette. Gênese de Deus e o diabo na terra do sol. Ed. Annablume/Fapesp, 2006.
- NAGIB, L. O cinema da retomada - Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo, Editora 34, 2002.
- RAMOS, José Mário Ortiz. Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60/70). São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1983.
- ROCHA, Glauber. Deus e o diabo na terra do sol. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1965.
- ROCHA, Erik. Cinema novo. Documentário. 2016.
- SOUZA, Carlos Roberto de. A fascinante aventura do cinema brasileiro. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 1981.
- SOUZA, Miliandre Garcia. Cinema Novo: a cultura popular revisitada. História: Questões & Debates, nº 38, Ed. UFPR, 2003
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In.: FABRIS, Mariarosaria. Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista? São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- XAVIER, Ismail. SertãoMar. Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- XAVIER, Ismail. Alegorias do subdesenvolvimento. Cinema novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail. Prefácio. In.: ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.