

*Cinema Novo: a antropofagia como modo de produção  
artístico-cultural – e a condição do artista e intelectual latino  
americano\**

ISABEL REGINA AUGUSTO  
Universidade Federal do Espírito Santo

**Resumo:** Este artigo apresenta as últimas reflexões resultantes de tese que tratou das influências do Neo-realismo italiano no surgimento do Cinema Novo brasileiro, no contexto das relações entre a Europa e a América Latina durante a ascensão do chamado “terceiromundismo”, nas décadas de 1960 e 1970. Estudo que conduziu a uma leitura do Movimento como um passo fundamental do intelectual e artista nacional na direção da sua emancipação do “complexo colonial”, augurada por Glauber Rocha, naquele período, e assim interpretada a seguir, em ótica fanonista, por Adelio Ferrero, corroborado por Ismail Xavier. Analisamos, nesta sede, as características e implicações do modo de produção artístico-cultural operado pelos cinemanovistas e o que este diz sobre os processos e a identidade brasileira, em particular do artista e intelectual, ontem como hoje. A perspectiva adotada é a da História Cultural tendo como base as proposições de Luisa Passerini em torno dos estudos da subjetividade no campo histórico, que entende a mesma, *grosso modo*, como patrimônio herdado e continuamente renovado, num processo em que se entrelaçam criação e repetição.<sup>1</sup>

**Palavras-chave:** Cinema-Novo; Antropofagia cultural; Artista-intelectual; Emancipação.

---

\* Artigo submetido à avaliação em 06 de outubro de 2012 e aprovado para publicação em 07 de maio de 2013.

<sup>1</sup> Originado da tese “Neo-realismo Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960”, defendida junto ao Departamento de História e Civilização do European University Institute - EUI – Firenze-Itália, em 2005, com bolsa CAPES.

**Abstract:** This article presents reflexions resulting from a thesis concerning the influences of the Italian Neorealism at the onset of the Brazilian Cinema Novo, in the context of Europe-Latin America relations during the so-called “third-worldism”, i.e. during the 1960’s and 1970’s. In the aforementioned work, the Movement was considered a milestone for the coming of age of Brazilian artists and intellectuals, in order to overcome, in that period, the “colonial inferiority complex” (as coined by Glauber Rocha), leading to a re-interpretation, on a fanonistic basis, by Adelio Ferrero and Ismail Xavier. We have analyzed the characteristics and entailments of the artistic and cultural outcomes of the Cinema Novo and their relations with the Brazilian identity and processes, especially on the artists and intellectuals, in the past and today. The approach adopted was that of the Cultural History, based on the propositions of Luisa Passerini regarding the studies of subjectivity in the historical field. In this context, Cultural History is considered, *grosso modo*, a continuously renewed heritage in which creation and repetition intertwine.

**Keywords:** Cinema Novo; Cultural Anthropophagy; Artist-Intellectual coming of age.

### **Influências ou influxos que contribuem na formação do Cinema Novo**

**A** firma-se, com razão, que o *hobby* de crítico brasileiro sempre foi buscar influências, de preferência no exterior e em particular nas metrópoles, ou seja, nas cinematografias hegemônicas, e que isto revelava a condição de dependência do intelectual como do artista colonizado. Esta afirmação encerra uma verdade compartilhada por importantes estudiosos da cultura nacional. Trata-se da constante necessidade do aval estrangeiro por parte do intelectual brasileiro, como denunciado por Jean Claude Bernadet (1974 e 1991) e Maria Rita Galvão (1981 e 1983), considerado por Paulo Emílio Salles Gomes (1996) como sinal da sua “inconfidência cultural” e chamado por Glauber Rocha de “complexo colonial” não só no *Manifesto Estético da fome* de 1965 (1963, 1965, 1981 e 1983).

Indica, passados mais de 40 anos, a permanência desta questão colocada pelo fenômeno tratado na tese sobre a contribuição do Neo-

realismo para o surgimento do Cinema Novo (AUGUSTO, 2005) na Itália, as respostas dadas no mesmo ano pelo professor de Literatura Comparada, João Cesar de Castro Rocha (2005) no Brasil, ao buscar explicar os motivos para a onda de fascinação ocorrida nos finais dos anos 1990 e início do Novo Milênio com as produções brasileiras indicadas ao Oscar de melhor *filme estrangeiro*, como observado a partir das indicações de *Central do Brasil*, Walter Sales Junior, 1998 e *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles, 2002.

Segundo João Rocha, tal fascinação se dá por duas razões, sendo a primeira do ponto de vista comercial, simples e legítima, já que tal indicação ao Oscar significa abertura de portas para novos mercados de trabalho. E a outra, “menos risonha”, está justamente na necessidade do aval estrangeiro que revela a atual esquizofrenia da cultura brasileira, pois segundo explica o mesmo autor, de um lado não se abandona a procura do “Brasil profundo” (que corresponde à ideia de uma produção autêntica e realista como a poética cinemanovista), e do outro, eterniza-se a “fórmula Carmem Miranda” (atriz que representa o esteriótipo da brasileira transformada em produto exótico para consumo nos filmes norte-americanos). João Rocha acaba por denunciar que a fim de corresponder às expectativas do mercado estrangeiro, os brasileiros se transformaram em “profissionais da nacionalidade” (*idem*, 2005).

Ambos filmes citados indicados ao Oscar de melhor filme estrangeiro, de modo particular o último, *Cidade e Deus* (MEIRELLES, 2002), se encaixa à perfeição na classificação de Castro Rocha. De fato este é possuidor de vários aspectos que remetem à proposta neo-realista assimilada pelo Cinema Novo, tendo sido apontadas semelhanças com *Rio, 40 Graus* de Nelson Pereira dos Santos (1955), que também retratava uma favela, e representa o “modelo do Neo-realismo brasileiro”. Por outro lado, uma questão bastante polêmica tal filiação já que embora os atores sejam da comunidade e a história “real”, Meirelles lança mão e se atém ao modelo consagrado dos filmes de ação hollywoodianos, não obstante a estratégia de divulgação do filme tenha habilmente valorizado os aspectos “realistas” ou “o tempero cor local” como afirma João Rocha, para atender ao que o mercado externo demanda do filme brasileiro pós-Cinema Novo.

No entanto, esta referida “verdade” que parece encerrar tal questão merece ser investigada e não pode ser razão para o estudioso da cultura brasileira e latino-americana se acomodar na simples constatação de um problema e muito menos na posição contrária à atitude revelada por tal crítica dependente, negando as referências que, em muitos casos, como no tratado na referida tese, se encontram realmente no exterior, em países que pertencem ao chamado Primeiro Mundo<sup>2</sup>, na *metrópole*. Pelo contrário, pois, por outro lado, é justamente este problema a esconder muitos segredos sobre o ser brasileiro e a sua cultura, o seu lugar no continente americano e no mundo. E, paradoxalmente, justamente a revelar muito da sua perseguida, pretendida, e reivindicada (como no caso tratado em nossa tese) *originalidade*.

Se as condições da realidade que produzem e também retratadas nos filmes neo-realistas como nos cinemanovistas (da primeira fase, conforme

---

<sup>2</sup> Termo cunhado pelo demógrafo francês, Alfred Sauvy, nos anos 1950, como analogia do “terceiro estado” da França Revolucionária. Pressupõe três mundos: o Primeiro mundo capitalista (Europa, EUA, Austrália e Japão), o Segundo Mundo do bloco comunista (o lugar da China dentro desse modelo foi objeto de intenso debate) e o Terceiro Mundo propriamente dito. A noção de Terceiro Mundo adotada surgiu, justamente, da Revolução Cubana, do peronismo na Argentina bem como de movimentos cinematográficos como o Cinema Novo no Brasil. Para Shorhat e Stam, a definição central do termo tem mais a ver com uma prolongada dominação estrutural do que com categorias econômicas, de desenvolvimento, raciais ou geográficas. Para estes, a definição surge de forma lógica da discussão sobre colonialismo e racismo, pois o “Terceiro Mundo” é composto pelas nações e “minorias” colonizadas, neocolonizadas ou descolonizadas cujas desvantagens estruturais foram formadas pelo processo colonial e por uma divisão internacional do trabalho injusta. “A teoria dos três mundos mascara a heterogeneidades, esconde contradições, passa ao largo de diferenças e obscurece semelhanças [...]. No entanto, mesmo sob a atual conjuntura de ‘hegemonias dispersas’ (nas palavras de Arjun APADURAI) a continuidade histórica ou inércia da dominação ocidental continua sendo uma presença poderosa [...]”. Não podemos aprofundar a discussão que o termo requer no espaço restrito deste, mas notamos que a crise terminológica que gira em torno do mesmo, agora encarado como “uma relíquia inconveniente” de um período de maior militância, do período da “euforia terceiromundista”, nosso objeto, solicitava mínimo esclarecimento sobre seu uso. Apesar de todos os problemas, o termo conserva um valor heurístico, conforme os autores citados, como rótulo das chamadas “formações imperializadas” e confere status de maioria a um grupo que constitui três quartos da população mundial (onde está incluída a América Latina). Para estes, o termo possui vantagens na esfera geopolítica e econômica se comparado às expressões alternativas que justificam seu uso (SHOHAT e STAM, 2006, p. 55-56).

nossa proposta de periodização) são semelhantes, embora uma diferença geográfica e de cerca de uma década e meia – logo, espaço-temporal - isto solicitava uma análise do contexto que produziu os dois movimentos em questão e que produziu tais filmes, e neste campo também observando não só os aspectos de ruptura característicos do cinema moderno em todo o mundo (que tem origem no mesmo Neo-realismo como a primeira *vague*, inaugural, do Cinema Moderno), mas também os de continuidade entre o cinema que se fez na Itália do pós-guerra e o cinema que se produziu no Brasil dos anos 1960, assim como sua relação com o cinema que se produziu na América Latina e em particular no Brasil nos anos 1950 [o modelo industrial Vera Cruz e a reação a esta, tendo como modelo o Neo-realismo), que leva a um cinema de ruptura com o cinema nacional resultando no “proto-Cinema Novo”, como o chamou Ismail Xavier (XAVIER, 2001), que poderia inclusive confirmar a persistência da *influência neo-realista na cinematografia brasileira* de fato, ou negá-la.

Relevante é que devemos procurar analisar o que os artistas brasileiros fizeram deste modelo importado e “como” o fizeram, como se deu a “apropriação” e as *transformações* que operaram, ou seja, como se deu a *assimilação* do Neo-realismo no Brasil, enfim. O crítico e estudioso Jean Claude Bernadet já apontava na Mostra pesarese de 1974, o quanto a questão pode encerrar segredos sobre os processos culturais brasileiros, além do específico caso cinematográfico. E descobrimos que este processo, do qual o Cinema Novo é o resultado e a continuação, fala de uma cultura colonizada e da luta de libertação da mesma por parte de intelectuais e artistas nacionais. Que no mesmo momento ocorreu não só no Brasil, mas de forma ampla envolveu vários países latino-americanos, com destaque também para Cuba e Argentina, Chile e Bolívia, além do Brasil.

Pois a análise empreendida que permitiu a descoberta e confirmação da influência, ou melhor, da persistência dos influxos neo-realistas no Cinema Novo nos levou, por sua vez, a uma leitura do Movimento brasileiro como resultado deste processo, identificando a manifestação de um modo de produção cultural que tem base no chamado “pensamento antropofágico”.

Entretanto, assim como foi constatada com nossa análise a permanência de influxos neo-realistas nos quatro filmes de três autores cinemanovistas da primeira fase do Movimento, 1960-1964, do mesmo modo verificamos que isto não se deu como um simples processo de colagem passiva de um modelo, pois como reivindicavam os próprios cineastas-autores, com base no pensamento “antropofágico”, que buscaram no movimento modernista de 1922 (na proposta de uma “poesia pau-Brasil”, ou seja, uma poesia de exportação no lugar da importação de uma consciência “enlatada”, de Oswald de Andrade), revendo-o e adaptando ao seu tempo, àqueles “novos tempos” de ruptura da força jovem dos anos 1960.

Pois a “*vague*” brasileira, ou seja, o Cinema Novo, possui dinâmicas próprias, embora faça parte de um fenômeno maior do cinema moderno que, portanto, trabalha no eixo da ruptura. O que se torna claro quando o analisamos com base na afirmação do estudioso Lino Micciché, citando G. Scalia, ao falar do fenômeno da “apropriação” do Neo-realismo por parte do mercado comercial italiano [(mas não somente deste e também das *vagues* pelo mundo, em particular na América Latina como demonstra Guy Hennebelle (1978)], que a busca da ruptura com o modelo do qual efetivamente se origina, pois do qual de qualquer modo se apropria, “não é somente típico de qualquer movimento de vanguarda –entendido como comunicação da negação da comunicação existente’ - mas será característica comum a todas as ‘*nouvelles vagues*’ dos anos 1960 (MICCICHÉ, 1999, p. xvii)”. Como afirma este estudioso, a começar pela mais famosa delas, isto é, a *Nouvelle Vague* francesa, argumentando na defesa de uma ideia que inclusive o que nossa tese pôde comprovar, ou seja, como “muita *praxis* formal e muitas premissas teóricas de concreta ascendência neo-realista fazem estreita e indissolúvelmente parte do ‘*nuovo cinema*’ dos anos 1960, seja mesmo misturando-se, intrecruzando-se e fundindo-se, em uma dinâmica única no conjunto, com dinâmicas parciais de diversas origens (MICCICHÉ, 1999, p. xv)”.

De acordo com Lino Micciché, nos países “em via de desenvolvimento” do Segundo e, principalmente, do Terceiro Mundo, a componente dinâmica claramente dominante é justamente a *italiana* ou neo-

realista, sendo sobretudo as instrumentações de origem, e principalmente “aquela ‘ética da estética’ que do Neo-realismo é fundamento irrenunciável e primário, as mais consonantes a fazer aparecer na grande tela do cinema ‘mais realidade’” (MICCICHÉ, 1999, p. xv). O que se verifica, destaca o estudioso italiano, nos lugares do mundo onde os governos impuseram à cinematografia a oclusão da realidade, uma contínua fuga do real e do seu potencial explosivo. Como era o caso do Brasil do período. Cujas reação é justamente um movimento de *arte como resistência*, conforme nossa tese, e cuja expressão é a “poética do visível” como este estudioso denominou aquela neo-realista.

### **A continuidade da ruptura – ou – a permanência da mudança**

Analisar os influxos neo-realistas no Cinema Novo brasileiro é observar a continuidade no tempo de um movimento renovador - de ruptura - o Neo-realismo – como “ondas” – sendo uma delas o Cinema Novo. Por isso, a "continuidade da ruptura", pois neste caso o que permanece é a mudança, ou melhor, é a permanência da idéia de *transformação*, de um movimento cinematográfico renovador. Uma contribuição para “o capítulo que faltava” à História do Cinema Moderno, aquele sugerido por Lino Micciché em “Sul Neorealismo oggi” (1999, p. xiv-xv).

Por sua vez, estudar o fenômeno Cinema Novo na perspectiva adotada em nossa tese, portanto o *processo de assimilação* cultural que está em sua origem, de caráter definido como "antropofágico", estamos colhendo também informações sobre a cultura brasileira, sobre seu modo de produção, portanto observação no campo da identidade nacional. Como aliás foi o caso do Cinema Novo, como por exemplo enfatizado por Adélio Ferrero (1975, 29) corroborado por Ismael Xavier entre outros (2001). Tal caminho nos conduziu ao estudo antropológico do brasileiro, aquele *sujeito* ao qual nada lhe pertence e, paradoxalmente, ao mesmo tempo nada lhe é alheio, que constrói sua identidade na multiplicidade. Um tema que, aliás fez parte de uma experiência interrompida ou “inacabada” conforme Raquel Gerber

(1991), e que está voltando à ordem do dia, com o retorno da democracia no Brasil após o hiato democrático de cerca de 20 anos.

É Bernadet a recordar que "*niente ci è allieno, dal momento che tutto lo è*", traduzindo, por sua vez, o crítico e historiador do cinema brasileiro, Paulo Emilio Salles Gomes. Como depois escreverá o antropólogo Darcy Ribeiro (1996): o brasileiro é aquele que não é mais o branco europeu, nem é mais índio, mas tampouco negro. Mas sim alguma coisa nova, fruto dessa mistura e interação entre as três “raças” e culturas. Onde destacamos bem mais a “interação” justamente<sup>3</sup>.

E podemos andar ainda antes, justamente, em torno da Semana de Arte Moderna de 1922 em São Paulo, como reivindicavam os próprios cinemanovistas liderados por Glauber Rocha<sup>4</sup>. Que tem como referência Oswald de Andrade (1890-1945) e seu “Manifesto Primitivista” de 18 de março de 1924 no *Correio da Manhã* do Rio de Janeiro o [que pede uma poesia de exportação no lugar daquela importada da Europa, lançando o Movimento “Pau Brasil” (também o título de uma coletânea de versos que O. de Andrade dedica a Blaise Cendrars que esteve no Brasil 1925)], assim como principalmente o mais famoso dos seus textos, o “Manifesto Antropofágico”, lançado por Oswald de Andrade e Raul Bopp em 1928, que reivindicava a essência profunda do Modernismo, naquele momento já difuso entre os jovens intelectuais brasileiros, mas com uma posição radical: a libertação de toda a herança européia, com o retorno da primitiva “devoração” como único modo para não acabar na “armadilha burguesa”<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Não é possível atender no breve espaço deste à discussão da problemática que despertam as palavras “mestiçagem” ou “transculturação”, cuja complexidade exige um artigo específico em espaço próprio.

<sup>4</sup> Glauber Rocha, “Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 1969”. In: *Revolução do cinema novo*, p. 118-122, *op. cit.*; e Glauber Rocha em entrevista a Michel Ciment in *Positif* 1967, idem *op. cit.*, p. 78-95; idem Sylvie Pierre. In: *op. cit.*, p. 138-147. Ver nota nº 658 capítulo 5 e nota nº 842 cap. 6 da referida tese de que trata este artigo, de 2005.

<sup>5</sup> Em 1928 também ocorre o lançamento de *Macunaíma. O herói sem nenhum caráter*, de outro modernista, Mário de Andrade, que fora escrito em 1926, no qual são indagados e recuperados numa feliz síntese línguas e tradições populares. E que foi transformado em filme com o título homônimo por Joaquim Pedro de Andrade em 1969, na fase tropicalista do Cinema Novo.



Tampouco a antropofagia nos é alheia. De acordo com os registros: o alemão Hans Staden (AGUIAR, 2000) teria escapado de ser comido pelos índios brasileiros porque chorou, sendo possível relatar depois o fato, e assim nos dando não só o registro, mas também uma explicação da função desta prática em termos culturais: os índios comem, ou melhor, se alimentam da coragem e da força do bravo guerreiro vencido. E já que os índios não comem carne de covarde, o alemão foi salvo. Este episódio nos informa que algumas tribos nativas de terras brasileiras eram antropófagas. Mas segundo esta narração, tudo nos indica que esta não era uma prática gratuita de violência, pois os nativos possuíam uma explicação lógica e bem construída. Que mostra que o faziam porque comendo a carne dos bravos guerreiros se alimentavam e tomavam a força, a coragem e a bravura desses. Aqui não está apenas a explicação da sorte de Staden.

Em entrevista a Michel Ciment, na Revista *Positif* de 1967, por exemplo, Glauber Rocha confirma e explica ao falar de *Terra em Transe*: “tomar as lições dos mestres, mas invertendo o conteúdo e a forma: isto é *antropofagia estética*” (G. ROCHA 1981, p. 92). Nesta entrevista, o líder do Movimento brasileiro, depois latino-americano, e posteriormente “tricontinental”, pois “terceiro-mundista”, aborda diversos aspectos importantes de nossa reflexão e do Cinema Novo. Ele cita como exemplo o filme-projeto na época *Como era gostoso o meu francês* de Nelson Pereira dos Santos (realizado em 1970- lançado em 1972) e, comenta como é divertido o título do filme em francês (G. ROCHA, 1981, p. 94-95) - “*Comme il était bon mon petit français*” -, no qual o diretor utiliza a narração de um jovem soldado francês que, durante as invasões francesas no Brasil, foi preso pelos índios; ele lhes ensina o francês e também a técnica de guerra. “Ele recebe uma mulher de presente, depois os índios antropófagos querem comê-lo, porque o respeitam” (idem).

O próprio Glauber Rocha, que foi muito amigo do pai fundador do Cinema Novo, quem opina que com este filme Nelson Pereira quer fazer um comentário sobre as relações entre colonizadores e colonizados e sobre

intercâmbios culturais, e explicava na entrevista ao crítico francês em 1967<sup>6</sup>, isto é, no auge do reconhecimento internacional do Movimento, que “se a antropofagia não existe mais no Brasil como tal, há um espírito filosófico que se chama *antropofágico*”. De modo semelhante como sublinha Jean-Claude Bernadet (1974, p. 197-202) ao tratar do Cinema Novo, e também o caminho que descobrimos ao analisar a assimilação do Neo-realismo ocorrida no Brasil, que está justamente as origens do Cinema Novo, feita de apropriação, incorporação, mas também de negação, de transformação e criação. E na qual prevalecem os aspectos criativos sobre os repetitivos.

Analisar o fenômeno de assimilação cultural que está na base do Cinema Novo é observar a antropofagia como forma de produção de um artista-intelectual colonizado. Dado que esta é a forma que assume sua luta pela liberação do peso da cultura colônial. O que não é apenas uma justificativa para a reivindicação de “originalidade” cara a todo artista. Pois que o fenômeno é de fato possível no país exatamente porque ao brasileiro tudo lhe é alieno e tudo lhe pertence, como assinalou Paulo Emilio. O artista neste caso se apropria da linguagem - idéias, técnicas, temas, estilos - que lhe parecem positivos e os transforma, conservando partes, retirando outras, somando novas e produzindo algo original e cada vez mais distante do modelo de origem.

Como o índio canibal, que antropofagicamente se alimentava simbolicamente das boas qualidades do bravo guerreiro, o artista cineasta cinemanovista se alimenta do que admira no modelo de inspiração, neo-realista neste caso, mas para instrumentalizá-lo e produzir algo que possui características do original e, paradoxalmente, ao mesmo tempo, por outro lado também rompe com o mesmo, e o supera, transformando-o em algo “novo”. Como afirma a historiadora Luisa Passerini (2003, p. 11-22), ao falar da “intersubjetividade acumulada”, do patrominônio compartilhado no

---

<sup>6</sup> Corresponde ao ano no qual Glauber Rocha escreve o manifesto “*Cineasta Tricontinental*” e lança o filme *Terra em transe*, quando o Cinema Novo se torna a proposta de modelo de cinema para o Terceiro Mundo. Recordar-se que *Terra em Transe* segue a tendência inaugurada por *O desafio* de Paulo César Saraceni, que tem as sementes da fase “tropicalista” deste Movimento cinematográfico.

tempo e no espaço, de fato, aquilo que se herda não pode ser reivindicado se não for submetido ou passar por um processo de renovação, transformação. Onde se entrecruzam os elementos criativos e os repetitivos.

Certamente o que nos permite concluir que na verdade a grande conquista do Cinema Novo esteja no campo da *luta de libertação do intelectual colonizado*. Pois de fato o Movimento não conseguiu alcançar a ampliação do público popular como almejava o projeto inaugural, questão fonte de acirrado e perene debate, embora por sua vez tenha promovido a “descoberta do Brasil” dando uma face ao país, criando um rico imaginário nacional, sendo esta feita por si só uma conquista inestimável, a sua grande conquista.

Entretanto, a nossa reflexão, ou seja, a análise empreendida em nossa tese, do ponto de vista como Movimento artístico, nos mostra que além de promover a descoberta antropológica do país, ou melhor, ao cumprir tarefa de uma busca identitária nacional, o seu maior mérito foi justamente levar às últimas conseqüências e com êxito a proposta “modernista oswaldiana” de antropofagia cultural como caminho da libertação do intelectual - artista colonizado, brasileiro, latino-americano e “tricontinental”. Dado que o cineasta recebe ou busca influências externas como internas, mas as assimila antropofagicamente de modo que deixa de ser mero *objeto* de influência, se transformando em *sujeito* de sua arte.

Como uma resposta a Glauber Rocha no seu primeiro livro em 1963, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* e, posteriormente em *Revolução do Cinema Novo* (1981) no qual recordava seu artigo que lançava o Cinema Novo em 1961 nas páginas do *Suplemento Cultural do Jornal do Brasil* (no qual comentava o Festival de Santa Margherita Ligure que representa o lançamento internacional do Movimento), e estimulava como líder a realização de mais filmes por parte dos jovens cinemanovistas com vistas a conquistar os festivais internacionais como aquele da *Columbianus*, como bases de apoio (justamente como estratégia instrumentalizando também o costume brasileiro de valorizar o aval externo), onde, augurava em conclusão o líder

cinemanovista: "*através desse festival, nossos filmes, se forem bons, serão curados do complexo colonial*" (G. ROCHA, 1981, p. 104)<sup>7</sup>.

Adelio Ferrero (1975, p. 28), por exemplo, confirmando a observação de Ismail Xavier (2002), de que este fenômeno dos anos 1960 no Brasil foi interpretado numa ótica fanonista, afirma que na leitura da crítica europeia (feita naqueles anos 1970) dos filmes cinemanovistas acompanhava-se o modelo de uma figura de intelectual revolucionário da qual se hipostatizava o “terceiro período” da conhecida periodização de Frantz Fanon (1966, p. 160-161), “do ‘processo liberatório do intelectual colonizado’ (ou seja, o da ‘literatura de luta, literatura revolucionária, literatura nacional’), como se a primeira fase (‘o período da assimilação integral se encontrarão na literatura de colonizados, parnasianos, simbolistas, surrealistas’) e a segunda (‘período da angústia, do desconforto, experiência de morte, experiência também de náusea’), fossem já consumadas, fundidas e absolvidas em uma reconquistada identidade revolucionária<sup>8</sup>”. Um problema, o da identidade nacional, como indicava este autor em acordo entre outros com Ismail Xavier, e como verificado e confirmado em nossa pesquisa, está no centro do Cinema Novo. E que, como protagonista, trata da figura do intelectual colonizado e realiza um grande e importante *passo* na sua luta de libertação.

Isto é o que constatamos ao analisar quatro filmes de três autores cinemanovistas da primeira fase do Movimento, conforme a periodização proposta, quando as ligações e os traços da *matriz* neo-realista são ainda razoavelmente perceptíveis: *Barravento*, *Vidas secas*, *Porto das caixas* e *O desafio*. Dentre estes, é impressionante a carga neo-realista de *Barravento*, melhor dizendo do neo-realismo viscontiano, sem dúvida a maior surpresa revelada pela análise comparada, seguida de perto por *Porto das Caixas* e *O desafio* de Paulo César Saraceni, mas também encontrada em *Vidas secas*.

---

<sup>7</sup> Grifo nosso.

<sup>8</sup> Cfr. AUGUSTO, 2005, “Debate cinemanovista”, p. 358-365, Capítulo 7.

## Originalidade – repetição e criação

A predominância dos caracteres criativos sobre os repetitivos no modo de produção cultural brasileiro manifestado com o Cinema Novo, como acenado, pode ser visto à luz das reflexões da estudiosa Luisa Passerini acerca dos estudos da subjetividade no campo histórico. Pois com o Cinema Novo, na apropriação de um modelo de “*cinema do subdesenvolvimento*” qual o Neo-realismo, por sua vez, se manifesta uma tentativa válida e fecunda, semeada na Semana de Arte Moderna de 1922 e adaptada àqueles novos tempos dos 1960, que revela a tentativa do intelectual brasileiro (modelo para a América Latina e depois “tricontinental”) de liberação do peso da cultura colonial (*idem*, 2005).

A historiadora Luisa Passerini (2003, p. 11-12) na introdução de “*memória e utopia – o primato dell’intersoggettività*”, ao falar dos últimos avanços e mudanças no debate internacional da subjetividade como categoria conceitual para as disciplinas histórico-sociais; destaca a validade “do esquema que havia apresentado como base para o estudo da questão do sujeito dentro da perspectiva histórica” [...]. Tal esquema que prevê três áreas de significado da subjetividade em âmbito histórico, que segundo a mesma devem ser reconhecidos e estudados.

As áreas de significados da subjetividade no âmbito histórico segundo tal esquema, como dito, são três: a primeira diz respeito a quais são e como se explicita a capacidade de decisão dos sujeitos históricos, onde encontramos os sujeitos individuais mas também coletivos; a segunda diz respeito ao seu caráter de patrimônio herdado e continuamente renovado, que a autora chamou de “*subjetividade acumulada*”; e a terceira área de significado diz respeito à subjetividade dos historiadores e a intersubjetividade.

Interessa de modo particular em nosso estudo a primeira e, principalmente, a segunda área de significado do esquema de Passerini, ou seja, aquela relativa aos sujeitos históricos como também aquela da “*subjetividade acumulada*”. Pois que acreditamos são bastante úteis para refletir sobre o nosso caso, ou seja, o revelado pela nossa pesquisa, qual o do

modo de produção cultural do qual fala o Movimento Cinema Novo brasileiro, a partir da observação dos quatro casos estudados nesta sede, e que o caracteriza. Na primeira área, observa-se as relações entre subjetividade coletiva e individual, como ocorre no âmbito de um movimento cultural em nosso caso e a maneira como os seres humanos se fazem sujeito da história; e na segunda, a subjetividade compartilhada através dos tempos e do espaço, no campo da identidade e do imaginário, também campo de reflexão a que leva o nosso estudo.

Quanto aos estudos no primeiro campo, Luisa Passerini (2003, p. 11-13) sublinha como nestes “geralmente a historiografia reservou particular atenção aos comportamentos considerados imitativos ou induzidos, por exemplo, na relação entre as classes altas e baixas, no lugar de estudar os entrelaçamentos de autonomia, de liberdade e condicionamento, mas também de consciência e de semiconsciência, que dão origem a itinerários coletivos e individuais, a estratégias e práticas de variadas naturezas”.

Acreditamos que a partir desta idéia podemos situar o percurso do movimento Cinema Novo, pois não podemos observá-lo senão como fruto da tomada de consciência de “intelectual colonizado” que se faz no interior de um itinerário coletivo, de um grupo, de uma *geração*, que fez um movimento cultural renovador. Embora tendo surgido principalmente a partir de um modelo externo e vindo de outra metrópole (ainda que no cinema a metrópole por excelência seja Hollywood, as cinematografias europeias - em particular francesa, alemã e italiana - não são absolutamente periféricas, subdesenvolvidas como a brasileira, mas o que não era o caso particular do cinema do pós-guerra italiano – como *arte de resistência*-) e que foi justamente este o modelo seguido por praticamente todas as ondas de insurreições nacionais da cinematografia mundial nos anos 1960, como observou Hennebelle (1978) em acordo com Lino Micciché (1999 etc.) e, ainda, Gilles Deleuze (1997) entre outros. E como visto também apontou Lino Micciché (idem 1999), um fenômeno que tomou formas diferentes nos diversos casos, sendo uma vertente àquela do Terceiro Mundo, entre estas, uma das mais importantes constitui o próprio Cinema Novo.

A segunda área de significado da subjetividade evidenciada por Passerini, por sua vez, de modo particular pode nos ajudar a compreender a forma de produção cultural operada pelos integrantes do Movimento cinemanovista. Esta que denominou “subjetividade acumulada” e que, segundo explica a estudiosa, tem origem nas representações coletivas de Emile Durkheim, nas mentalidades dos “Annales”, da memória coletiva de Maurice Halbwachs e trata-se do campo da *identidade* e do *imaginário*, como forma de subjetividade compartilhada através dos tempos e dos espaços.

As afirmações desta autora sobre a “subjetividade acumulada”, feitas conforme explica, em razão das críticas de reificação dirigidas ao conceitos de “mentalidade e representação”, também nos ajudam a refletir sobre o caso brasileiro – o modo de produção antropofágica do cineasta cinemanovista como *intelectual colonizado em luta pela sua libertação*. Como já acenado anteriormente, nos diz Luisa Passerini (2005, p. 11-13): “aquilo que se herda não pode ser reivindicado se não é submetido também a inovações, e neste processo o elemento criativo se cruza inevitavelmente com aquele repetitivo, se bem que um dos dois prevaleça em cada diferente caso, podendo um transmutar no outro”.

Pois no Cinema Novo o artista elabora antropofagicamente os diversos influxos herdados – no espaço e no tempo - processo no qual prevalece o e caráter criativo de acordo com nossa observação, de modo geral e desde o princípio, ainda que em sua primeira fase possamos observar, como visto no conjunto de quatro filmes estudados, uma certa prevalência do caráter repetitivo – como os vestígios do modelo imitado. Mas que no conjunto, como um todo, desde o início até o fim (1º, 2º e 3º períodos do percurso do Movimento) no processo de assimilação operado pelo Cinema Novo há uma prevalência dos aspectos criativos sobre os imitativos, num entrecruzamento que se processa e se transforma, tornando-se sempre mais original, inegavelmente “brasileiro”. Como observava Renés Gardies (1974, p. 41-94) sobre os filmes de Glauber Rocha, por exemplo, e que julgamos válida observação estendida ao conjunto da obra cinemanovista a partir dos casos analisados na referida tese (AUGUSTO, 2005).

Jean Claude Bernadet (1974) discute, útil para nós, a concepção problemática de "*influência*". Onde encontramos origem da nossa idéia da *antropofagia* como modo de produção artística como uma marca brasileira manifestada pelo cinema dos anos 1960, aceitando as proposições dos próprios cinemanovistas, para explicar o caso da *vague* brasileira. Onde a influência nem sempre é negada e, às vezes, até mesmo quando é reivindicada, é contemporaneamente quase cancelada pela carga criativa daquele que deveria ser o "objeto de influência", ou seja, o cineasta latino-americano no caso. Desse modo, ainda que certamente não tenha alcançado o terceiro período ou estágio de Frantz Fanon, conforme advertiu Adélio Ferreira em 1975, com o Cinema Novo o intelectual colonizado dá um *passo* importante em direção à sua transformação de "objeto de influência" a *sujeito* de sua arte.

Entretanto, deve-se assinalar que, de fato, válida a advertência de Ferrero, por exemplo, este importante *passo* não é garantia de conquista da almejada emancipação com o fim do "complexo colonial" do intelectual brasileiro e, por extensão, latino-americano. Já que a brasileira é uma cinematografia periférica e dependente, que luta para manter uma continuidade, pois cuja trajetória sempre foi feita de surtos e ciclos, com exceção justamente de alguns momentos como os da *Belle Epoque* e o do Cinema Novo, como evidenciou tão bem Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p. 98). Afinal a sua inserção como cinematografia subdesenvolvida significa uma série de conseqüências que dificultam o alcance de uma verdadeira emancipação do artista.

Pois se é verdade que antes do Cinema Novo geralmente o artista e o intelectual brasileiro (colonizado) buscava apenas copiar o modelo hollywoodiano e a crítica igualmente dependente julgava as produções nacionais segundo o aval estrangeiro, após o Cinema Novo, no qual o cineasta brasileiro avançando um *passo* no caminho de sua libertação do pêso colonial, tendo criado um imaginário cinematográfico para o país e promovido a "descoberta do Brasil profundo", por sua vez pode experimentar a "esquizofrenia cultural", indicada por João Chaves, como visto. Justamente, quando segundo denuncia este autor, muitas vezes o artista



se faz “profissional da nacionalidade” ao se equilibrar perigosamente entre a “descoberta do Brasil profundo”, com uma estética realista herdeira do Cinema Novo, dando assim um “*plus de realidade*” como um novo valor agregado ao produto, e respondendo às novas expectativas do mercado externo ao produto brasileiro pós-Cinema Novo, mas ao mesmo tempo também mesclando alguns requisitos do esteriótipo, como por exemplo, “envolvendo-o” pela fórmula estética da narrativa hollywoodiana, para justamente se adequar e atender às demandas de um mercado globalizado. O que esconde um grave problema, dado que toda forma porta conteúdo, que equivale dizer que não existe uma estética sem ética, ou, ainda, que toda estética corresponde a uma ética. E neste caso, trata-se de duas estéticas em oposição.

O que desemboca no problema da denunciada “cosmética da fome” batizada e polemizada pela estudiosa e crítica Ivana Bentes no início dos anos 2000, quando após o avanço conquistado nas décadas aqui tomadas em análise, 1960-1970, ao *renovar* a herança da *estética da fome*, como conhecido o realismo cinemanovista, o artista-intelectual brasileiro se equilibra perigosamente entre o local e o global, criando um produto híbrido, declinando, por vezes, das questões como autonomia e autoria criativa. Desta forma, negando o que há pouco mais de 40 anos era a meta perseguida por artistas e intelectuais, de modo especial no Brasil e América Latina.

## Referências

- AGUIAR, Luis Antônio. *Hans Staden: viagens e aventuras no Brasil – Adaptação do livro de Hans Staden publicado em 1557*. São Paulo, Melhoramentos, 2000.
- BERNADET, Jean-Claude. *Vicissitudini Ideologiche del neorealismo in Brasile, Il neorealismo e la critica – materiali per una bibliografia* – quaderno informativo n. 57 – 10<sup>o</sup> Mostra Internazionale Del Nuovo Cinema, p. 197-202, Pesaro, Itália, 12/19 setembro 1974.

- BERNADET, Jean Claude. *Cinema Brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *L'Immagine Tempo*. Milano: Ubulibri, 1997.
- FANON, Frantz. *I dannati della terra*. Torino: Einaudi, 1966.
- GARDIÉS, René. “Glauber Rocha: política, mito, linguagem”. In: *Glauber Rocha*. São Paulo: Paz e Terra, Brsail, 1974.
- FERRERO, Adélio. “La conquista dell’identità”. *Revista Cinema e Cinema*. Itália, 1975.
- GALVÃO, Maria Rita e J.C. BERNADET. *Cinema: Repercussões em caixa de eco ideológica – As idéias de nacional e popular no pensamento cinematográfico brasileiro*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e Cinema – O caso da Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/Embrafilme, 1981.
- MICCICHÉ, Lino. “Sul Neorealismo Oggi”, p. IX-XXIII, prefácio à terceira edição; e “Per una verifica del neorealismo” introdução à segunda edição (p. 7-28). In: MICCICHÉ, Lino (org.). *Il neorealismo cinematografico italiano*. Venezia, Marsilio Editori, 1999.
- MICCICHÈ, Lino. *Rocha: saggi e invettive sul nuovo cinema*. S.L. ERI/RAI , 1986.
- MICCICHÈ, Lino. “Un cineasta tricontinentale”, e “Glauber Rocha e la Rivoluzione del Cinema Novo”. In: MICCICHÈ, Lino (org.). *Glauber Rocha: scritti sul cinema*. Venezia, Edizione La Biennale di Venezia – Arsenale editoriale, 1986.
- MICCICHÈ, Lino. “Ordine e dolore precoce”. In: *De Sica: Sciuscià*. In: *Filmologia e filologia: Studi sul cinema italiano*. Venezia: Marsilio Editori, 2002.
- MICCICHÈ, Lino. “De Santis e il verossimile”. Prefácio a *Non c’è pace tra gli ulivi – Um neo-realismo postmoderno*. ZAGARRIO, Vito. (org.). Quaderni della Cineteca, Edizione SNC- Fondazione Scuola Nazionale di Cinema & Associazione Giuseppe De Santis, 375 páginas, ilustrado, Roma, 2002.
- MICCICHÈ, Lino. Teorias y poéticas sul nuevo cine. In: AA.VV. *Historia general del cine*, vol. XI, Madrid: Ed. Catedra, 1995.

- PASSERINI, Luisa. *Memoria e utopia – il primato dell’intersoggettività*, Introdução. Torino: Bollati Boringhieri, 2003, p. 11-22.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*. Campinas-SP: Papirus, 1996.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ROCHA, João Cesar de Castro. “Os profissionais da nacionalidade”. *Folha de São Paulo*, 16 de janeiro de 2005.
- ROCHA, Glauber. “Entrevista a M. Ciment. *Positif 1967*”. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1983.
- ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- SALLES GOMES, Paulo Emilio. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- XAVIER, Ismail. *O cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- XAVIER, Ismail, BERNADET, Jean-Claude, PEREIRA, Miguel. “O Cinema Novo depois do golpe”. In: *O Desafio do cinema: a política do Estado e a Política dos Autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.