

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

Dottorato di ricerca in Lingue, Culture e Società, 23° ciclo

(A.A. 2007/2008 – A.A. 2009/2010)

O reflexo de Calibã no espelho de Próspero:

Estudo sobre a recepção italiana do Cinema Novo (1960-1970)

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA:
LETTERATURE PORTOGHESE E BRASILIANA (L-LIN/o8)

Tesi di dottorato di PAULA REGINA SIEGA – Matricola 955496

Coordinatore del dottorato
Prof.ssa ROSELLA MAMOLI ZORZI

Tutore del dottorando
Prof. VINCENZO ARSILLO

Ao Paulinho, minha estrela, minha rocha.

Abstract

This research deals with the Italian reception of *Cinema Novo*, film movement of remarkable international projection. We have gathered and analyzed critical texts published in Italy, country that was important for European diffusion of the “*cinemanovistas*” films. The analysis of the way Italian critics received and interpreted the movement is also directed to inquire the relationship between European and Latin American cultures, in a period of heated intellectual debate. Using the “aesthetics of reception”, belonging to the literary theories and having in Hans Robert Jauss its main creator, we use the concepts of “aesthetic experience” and “horizon of expectations”, trying to seize the historicity of the meanings attributed to the films. Doing so we intend to individuate the horizon of expectations in which the *Cinema Novo* is received, and its successive changes. In this sense, the research is an opportunity of theoretical experimentation, applying tools of literary analysis to film history.

Key words: cinema, criticism, reception, Brazil, Italy.

Riassunto

Questa ricerca si occupa della ricezione italiana del *Cinema Novo*, movimento cinematografico di considerevole proiezione internazionale. Sono riuniti e analizzati testi critici pubblicati in Italia, paese importante per la diffusione europea dei film “cinemanovisti”. L’analisi dei modi con cui la critica italiana ha ricevuto e interpretato il movimento è volta anche a indagare sui rapporti stabiliti tra cultura europea e cultura latino-americana, in un momento di acceso dibattito intellettuale. Utilizzando l’ “estetica della ricezione”, appartenente al campo delle teorie letterarie e avendo come principale ideatore Hans Robert Jauss, si impiegano i concetti di “esperienza estetica” e “orizzonte di attesa”, cercando di cogliere la storicità dei sensi attribuiti ai film. Si pretende, così, individuare l’orizzonte di attesa nel quale il Cinema Novo si inserisce, e i suoi successivi cambiamenti. In questo senso, la ricerca è un’opportunità di sperimentazione teorica, applicando alla storiografia cinematografica strumenti dell’analisi letteraria.

Parole chiave: cinema, critica, ricezione, Brasile, Italia.

Resumo

Esta pesquisa se ocupa da recepção italiana do Cinema Novo, movimento cinematográfico de considerável projeção internacional. São reunidos e analisados textos críticos publicados na Itália, país importante para a difusão europeia dos filmes cinemanovistas. A análise da maneira em que a crítica italiana recebeu e interpretou o movimento brasileiro é voltada também a indagar sobre as relações entre cultura europeia e cultura latino-americana, em um momento de aceso debate intelectual. Utilizando a “estética da recepção”, pertencente ao campo das teorias literárias e possuindo como principal idealizador Hans Robert Jauss, empregam-se os conceitos de “experiência estética” e “horizonte de expectativas”, buscando captar a historicidade dos sentidos atribuídos aos filmes. Pretende-se, assim, individuar o horizonte de expectativas no qual o Cinema Novo se insere, e suas sucessivas alterações. Neste sentido, a pesquisa é uma oportunidade de experimentação teórica, aplicando à historiografia cinematográfica instrumentos da análise literária.

Palavras-chave: cinema, crítica, recepção, Brasil, Itália.

Sumário

	Página
Apresentação	1
Introdução	2
1- A destinação originária	11
1.1- O espelho da civilização.....	32
1.2- Um sonho na cabeça e as fitas embaixo do braço.....	55
1.3- A moldura do espelho: O contexto do cinema italiano	83
1.3.1- As resenhas do cinema latino-americano.....	87
2- 1960-1964:	
Formação do Cinema Novo pelo discurso crítico	101
3- Alberto Moravia: Reflexões de autor	147
3.1- O rito voluptuoso de <i>Barravento</i>	150
3.2- <i>Deus e o diabo na terra do sol</i> e o engano de Sartre	164
4- Gênova 1965: Terceiro Mundo e Comunidade Mundial	170
4.1- A ética da solidariedade	173
4.2- A estética da violência	180
4.3- A estética da fome.....	193
4.4- Leitura comparada.....	200
5- 1965-1967: Interlúdio	211
6- <i>Tropicci</i> - 1967: Reflexos criativos da recepção	260
7- Fim de década: O horizonte é revolucionário	280
8- 1970: Morte anunciada	357
8.1- A segunda aparição de <i>Antonio das Mortes</i> no horizonte crítico.....	357
8.2- Peões, gringos e intelectuais: O fetiche da revolução no “ <i>spaghetti western</i> ”	365
8.3- Derradeira Acolhida.....	378
8.3.1- Glauber Rocha: Signos antropofágicos.....	406

Consideração final	418
Circulação internacional dos filmes (1960-1970): Prêmios e participações em festivais	421
Elenco dos filmes brasileiros citados por cada nota, artigo, ensaio ou entrevista publicados na Itália e reunidos por esta pesquisa	438
Fontes bibliográficas	484
Fontes audiovisuais	510
Filmografia citada	513
Anexo: Corpus digitalizado (em suporte eletrônico)	527

Apresentação

A descoberta do cinema brasileiro deu-se, para mim, de modo tardio e, paradoxalmente, quando estava fora do Brasil, acumulando na Itália uma experiência de desterro iniciada no fim do século passado, quando as perspectivas europeias de sobrevivência pareciam-me menos dramáticas do que as brasileiras. Não poderia apresentar este trabalho, portanto, sem acenar à condição do migrante e ao contínuo processo de redefinição de identidades (própria e dos outros) que esta comporta.

Fora do contexto de origem vive-se em primeira pessoa, no dia-a-dia, toda a problemática que a oposição entre o “si” e o “outro” pode acarretar. Ao mesmo tempo, a permanência em terra estrangeira faz com que os limites entre estas duas entidades tendam progressivamente a atenuar-se, e a consciência deste fato gera não poucas perplexidades. Útil, então, é encarar a ausência e a distância como momentos propícios à reflexão, quer sobre a cultura de origem, quer sobre aquela na qual se engendra o presente. Interpretada deste modo, a desterritorialização transforma-se em ponto de vista privilegiado: sem confinar-se definitivamente dentro ou fora das sociedades às quais se refere, o olhar exercita-se em um contínuo transitar entre elas, em relação a elas, relacionando-as, relativizando-as.

A partir desta ótica apresenta-se esta pesquisa.

Introdução

Em abril de 2004 a Bienal de Veneza resolveu liberar o espaço de seus depósitos doando ao público uma grande quantidade de livros e catálogos de arte por ela produzidos. Armazenados em um velho galpão portuário, entre pilhas de volumes dedicados a Jean Cocteau, Luis Buñuel, René Clair, Pier Paolo Pasolini e outros, constavam alguns exemplares de *Glauber Rocha: Scritti sul cinema*. O livro é uma coletânea de textos do cineasta, organizado por Lino Miccichè e publicado por ocasião da homenagem que a Mostra Internacional de Cinema de Veneza lhe dedicara, em 1986.

Na época em que recolhi o volume, estava ainda realizando a minha tese de mestrado e pesquisava a linguagem televisiva brasileira durante a ditadura militar. O contato com a escrita de Glauber Rocha estimulou-me a assistir a alguns filmes do Cinema Novo. Chamou-me a atenção, então, o fato que a “estética da fome” dos cinemanovistas tivesse encontrado o seu declínio no mesmo período em que se afirmava, enquanto imaginário nacional, a estética do luxo do “padrão Globo de qualidade”. O que não impedira que, fora das nossas fronteiras, aquela linguagem cinematográfica do subdesenvolvimento conquistasse um prestígio que o regime, com a sua “televisão de primeiro mundo”, jamais seria capaz de obter. Na curiosidade suscitada por aquela constatação germinava o tema do atual trabalho, que ganhou uma definição mais clara quando pude ler o estudo de Alexandre Figueirôa sobre a recepção do Cinema Novo na França.

Analisando de que forma a crítica francesa acolheu o Cinema Novo, Figueirôa (2004) abre um importante campo de investigação para as pesquisas interessadas seja na história do nosso cinema, seja nas relações estabelecidas entre intelectuais brasileiros e europeus. Mas se a França foi o lugar privilegiado para a afirmação do grupo do Cinema Novo na Europa (RAMOS,

2004), a Itália foi o seu ponto estratégico de penetração. Pesquisar a recepção italiana do Cinema Novo pareceu-me então um modo de contribuir para o mapeamento da difusão internacional de um movimento cujo grande ponto de força foi, precisamente, a sua projeção externa.

Para a pesquisa das fontes, partimos das referências bibliográficas contidas no citado volume veneziano – sob a voz *Scritti su Glauber Rocha (e il Cinema Novo)* – procedendo à localização das mesmas nas bibliotecas da Itália. Idealmente, o estudo deveria considerar todos os textos publicados no país sobre o movimento durante a fase sua produtiva (1960-1970), mas a localização e o acesso a eles constitui tarefa ainda inviável. Auguramos que futuros estudos em matéria possam preencher eventuais lacunas.

Percebendo que o processo de formação de opinião sobre o Cinema Novo não foi fruto somente do discurso produzido pelos críticos italianos, mas também da divulgação da opinião da crítica estrangeira, bem como do que os autores disseram sobre si e suas obras, o corpus desta pesquisa é formado por três categorias de textos:

1. assinados por críticos italianos;
2. assinados por críticos estrangeiros;
3. assinados por autores brasileiros.

Os únicos critérios para a seleção das notas, artigos, ensaios ou entrevistas veiculados pela imprensa – especializada e não – é que tenham sido publicados na Itália, nas proximidades do arco temporal em que o Cinema Novo fez a sua aparição na Europa. Para a organização do material recolhido, privilegiamos uma perspectiva cronológica que permitisse a identificação das etapas de circulação e divulgação das obras. Em seguida, examinamos o discurso crítico, procurando entender de que modo os filmes foram interpretados: que sentidos lhes foram atribuídos, se estes sentidos correspondiam às intenções dos autores, e como tais sentidos foram modificando-se na medida em que se operava o

processo de renovação geracional vivido pela crítica italiana entre as décadas de 1960 e 1970.

É necessário salientar que o nosso estudo não se ocupou da análise fílmica, preferindo concentrar-se no exame dos textos críticos e nas posições defendidas pelos cineastas em manifestos, artigos ou declarações. Exceções, neste sentido, são feitas ao filme *Tropici*, de Gianni Amico, que, sendo um exemplo de recepção fílmica do Cinema Novo, mereceu a nossa atenção também no nível estético. Nos demais casos, se trata de um trabalho de análise textual, em que o pensamento de críticos e cineastas é examinado fundamentalmente enquanto discurso. O que procuramos fazer é verificar de que modo o Cinema Novo interage com o horizonte de expectativas deste pequeno, mas importante segmento do público ao qual se destinou originariamente – a crítica italiana –, e de que modo nega, altera ou simplesmente confirma tal horizonte. Para isso, tentaremos detectar as linhas que delimitam os campos visuais de autores e críticos, procurando identificar os pontos de vista a partir dos quais são formuladas, de um lado, as criações artísticas e os discursos que o movimento formulou sobre si mesmo, e, de outro, os julgamentos estéticos sobre tais criações no momento de sua aparição internacional, publicados na forma de críticas, notas ou ensaios em periódicos italianos

Como linhas teóricas, nos valem em prevalência do trabalho de três pensadores: Hans-Georg Gadamer, Hans Robert Jauss e Michel Foucault. Do primeiro, utilizamos o conceito de horizonte como campo visual que, em uma situação hermenêutica, é limitado pelos pré-conceitos que carregamos conosco (GADAMER, 2004); do segundo, o conceito de horizonte de expectativas como conjunto de referências que orientam o julgamento crítico no contato com a obra de arte (JAUSS, 1969, 1988, 1989); e, do último, a consciência de que os sujeitos emissores de um discurso vão formando, com a própria fala e a partir da própria percepção, o “objeto” sobre o qual discorrem (FOUCAULT,

1993; 2006; 2006a). De modo complementar, o nosso trabalho se orienta pelos caminhos trilhados por Sergio Buarque de Hollanda, Roberto Schwarz, Frantz Fanon, Alfredo Bosi, Edward Said, Boaventura de Sousa Santos, Tzvetan Todorov e Homi Bhabha, estudiosos que, com diferentes abordagens, procuram identificar as linhas de tensão que compõe as dinâmicas internas ao discurso colonial.

A pesquisa é estruturada a partir de uma reflexão sobre a importância que os conceitos de história e estética vem a assumir nos estudos sobre o Cinema Novo. Deste último focalizamos o problema da recepção, que interpretamos segundo a teoria de Hans Robert Jauss. Valendo-nos de seus conceitos fundamentais, procuramos delinear o processo de interação entre os horizontes de expectativas em que as obras do Cinema Novo foram produzidas e horizonte de expectativas em que as mesmas foram recebidas. Partindo do contexto de origem dos filmes, observamos a importância da ideia de “universalização” para o discurso cinematográfico brasileiro, bem como a questão da colonização econômico-cultural do nosso cinema. Observando que a projeção internacional era um evento constitutivo do projeto cinemanovista, indicamos algumas das expectativas nutridas pelos cineastas em relação ao mercado europeu. Para tanto, fundamental foi o trabalho de Ivana Bentes, *Cartas ao mundo*, no qual é possível encontrar pistas sobre os estados de ânimo, os planos e as apreensões dos autores no momento em que decidiram aventurar-se fora do território nacional. As suas vozes pessoais revelam as estratégias coletivas de penetração na Europa, as reflexões por trás da linguagem dos filmes, o que eles tentavam e o que conseguiam transmitir, as respostas que pretendiam e as que lhes chegavam do público estrangeiro. Para melhor entender este último, procuramos delinear o ambiente em que os filmes são consumidos, realizando uma pequena contextualização do momento cinematográfico vivido pela Itália no início da década de 1960, com especial atenção para as Resenhas do Cinema Latino-Americano (capítulo 1).

Considerando o intervalo 1960-1964 como primeira fase da circulação internacional do Cinema Novo, analisamos o que os críticos italianos escrevem sobre os filmes que então são projetados nos festivais internacionais. Emerge um quadro de relativa marginalidade das obras no campo visual da crítica, bem como o estranhamento estético que produzem nos emissores do discurso. Os comentários reduzem-se a poucas e apressadas anotações, que encontram-se de modo prevalente na revista *Bianco e Nero*. Em geral, quando bem dispostos, os críticos assumem uma posição benevolente e paternalista. Quando não, tendem a ver nos filmes as falsificações grosseiras de “originais” europeus (capítulo 2).

Neste primeiro quadro da recepção italiana, constituem exceção os artigos produzidos por Alberto Moravia sobre *Barravento* e *Deus e o diabo na terra do sol*, considerados pelo intelectual como verdadeiras obras de arte. Na análise dos dois textos, procuramos realizar uma mediação entre o horizonte de expectativas que os filmes carregam consigo e o horizonte das expectativas cinematográficas de Alberto Moravia. O objetivo é identificar os princípios que animam a configuração das obras e seus efeitos sobre a sensibilidade estética e intelectual do ilustre receptor italiano, que concebe o momento da visão de um filme como uma atividade comparável à da escritura de um texto (capítulo 3).

Ano em que Glauber Rocha apresenta em Gênova a sua tese *Cinema Novo e Cinema Mondiale*, matriz da célebre *Uma estética da fome*, 1965 é um marco na recepção internacional do Cinema Novo. Recuperando o texto publicado pela revista *Cinema 60* como *L'estetica della violenza* – em março de 1965 – analisamos a perspectiva anticolonial com a qual o cineasta responde ao horizonte de expectativas do público italiano no momento da veiculação do discurso. Ao descrever o modo em que o cineasta denuncia os limites culturais do auditório europeu, evidenciamos a importância da sua produção textual, que marca a primeira circulação de uma teoria cinematográfica brasileira em campo internacional. Contemporaneamente, indicamos na tese de Gênova e na sua versão publicada no Brasil a condição de um Glauber Rocha receptor de Frantz

Fanon e Josué de Castro (capítulo 4).

O período 1965-1967 prepara a grande transformação que ocorreria na crítica italiana a partir de 1968. Além do ecoar da “estética da violência” no discurso dos críticos que se ocupam dos filmes do Cinema Novo, manifestam-se os primeiros sinais da irrupção dos estudos da linguagem no campo cinematográfico. É sobretudo o ponto de vista semiótico a ir modificando a conformação de um discurso crítico que, afastando-se das tradicionais posições ligadas ao realismo e à verossimilhança, passa a relacionar-se diversamente com as inovações cinemanovistas (capítulo 5). A progressiva aceitação do Cinema Novo na Itália emerge também na realização de *Tropici*, documentário que Gianni Amico roda no Brasil, em 1967, patrocinado pela televisão pública italiana. Declarada homenagem ao movimento, o filme interage ativamente com a filmografia cinemanovista, reelaborando de modo criativo as suas influências. Para uma melhor análise da obra, procuramos aplicar o método de mediação entre estética e história proposto pela teoria de Jauss. Praticamente, isto significou refletir tanto sobre a perspectiva histórica que o filme apresenta, como sobre os aspectos formais da sua realização (capítulo 6).

Ano das grandes contestações do movimento estudantil na Europa, 1968 vem a acelerar o processo de renovação crítica italiana. Indicando a grande alteração do horizonte de expectativas do público especializado provocada pelo confronto com as reivindicações juvenis, procuramos perceber de que maneira o Cinema Novo passa a ser interpretado no fim da década de 1960. A circulação nas salas comerciais de filmes quais *Os fuzis* e *Deus e o diabo na terra do sol*, contemporaneamente à aparição nos festivais das últimas produções cinemanovistas, estimulam um processo de revisão crítica das obras, valorizadas agora por aquelas rupturas anteriormente percebidas como “erros”. Ao mesmo tempo, em alguns casos, a extrema politização dos pontos de vista conduz a uma apreciação dos filmes segundo um “voyeurismo revolucionário” que acaba por dobrar o movimento às expectativas guerrilheiras da crítica

militante. É neste período, também, que se afirma um corpo de textos produzidos no Brasil sobre o Cinema Novo e a cultura brasileira, e que vem a compor, juntamente com os filmes, o horizonte de referências do público especializado italiano (capítulo 7).

1970 é o ano do anúncio, em pátria, da morte do Cinema Novo. Na Itália, usufruindo do sucesso no festival de Cannes do ano anterior, *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* é distribuído no circuito comercial. Ao assistir a versão italiana do filme, Glauber Rocha a repudia publicamente, denunciando as alterações voltadas a transformá-lo em um western comercial, gênero então muito flórido no país. Com o objetivo de delinear o horizonte de expectativas no qual os distribuidores tentam incluir o filme, realizamos uma breve incursão no faroeste politizado italiano. A esta categoria pertence o filme *O' Cangaceiro*, de Giovanni Fago, do qual indicamos a absorção paródica dos temas cinemanovistas. Com a progressiva desagregação do Cinema Novo, é sobretudo Glauber Rocha a aglutinar a atenção da crítica, que, todavia, inicia a manifestar certa perplexidade pela direção que o seu trabalho vai tomando. Com os dois longas-metragens que o cineasta realiza naquele ano, a Europa – e a Itália em particular – vem a ser não somente o terreno do “consumo” privilegiado das obras, mas também o de sua produção (opção já tomada por Ruy Guerra com o seu *Sweet hunters*). Ilustrando o fim da parábola do movimento na Itália, delineamos a acolhida de *Der leone have sept cabeças* e *Cabezas cortadas*, dos quais recolhemos também os ecos deixados na imprensa durante os anos de 1971 e 1972.

A pesquisa é concluída por dois elencos. No primeiro, traçamos a circulação internacional dos filmes brasileiros entre os anos 1960 e 1970. No segundo, indicamos quais são os filmes citados por cada nota, artigo, ensaio ou entrevista publicados na Itália. Ambos são realizados com o intuito de colaborar para uma maior documentação historiográfica do cinema brasileiro. Por isso a nossa opção em não restringir a lista das obras somente à filmografia

cinemanovista, mas de estendê-la a todos os filmes brasileiros citados nas publicações italianas e que tenham circulado nos festivais internacionais.

Levando em consideração a dificuldade de rastreamento de material bibliográfico relativo ao nosso cinema, principalmente no caso de fontes situadas fora do Brasil, nos preocupamos em fornecer, em forma de anexo, uma cópia digital do corpus que reunimos para este trabalho. Assim, se pesarão demasiadamente as posições ideológicas às quais a autora não se subtrai, resta o intenso trabalho de pesquisa de fontes, de levantamento bibliográfico e de sistematização das informações arquivadas, que poderão ser úteis a futuros pesquisadores. Consultando o anexo, o leitor notará que alguns dos textos não foram reproduzidos integralmente, apresentando somente o trecho em que os filmes brasileiros são citados. Esclarecemos que esta falha deve-se ao fato deste trabalho ter sido realizado sem o apoio de agências fomentadoras, e que nem sempre a pesquisadora teve abundância de recursos próprios. Portanto, quando um texto do anexo estiver incompleto, entenda-se, muito sucintamente, que faltou dinheiro para o xerox.

Tendo este trabalho sido realizado no Itália, assistir aos filmes cinemanovistas teria sido empresa árdua, não fosse a sua prodigiosa difusão em rede através do sistema *peer to peer*. Com o objetivo de salientar a importância de tais plataformas de comunicação para a pesquisa acadêmica, optamos por citar as fontes audiovisuais das quais extraímos falas, fotogramas ou sequências, informando sobre seus meios de distribuição.

Enfim, para concluir esta introdução, citamos uma afirmação de Glauber Rocha que, a nosso ver, nos exime de fornecer justificativas sobre a pertinência deste tipo de pesquisa. Comentando a grande contribuição de Arnaldo Carrilho para a difusão internacional do Cinema Novo, o cineasta reivindicou:

Muito se escreveu sobre o *cinema novo* no Mundo. Quando é que o Itamaraty vai mandar seus adidos culturais para pesquisarem tudo o que se escreveu sobre o *cinema novo*, pra que se tenha nos arquivos do Barão do

Rio Branco o fruto do trabalho deste grande diplomata que é Arnaldo Carrilho? (ROCHA, 2004, p. 458).

Mesmo sem nos concentrar sobre a figura do diplomata – cuja comunicação na mesa redonda sobre o Cinema Novo, em Gênova (1965), é disponível no anexo – acreditamos estar colaborando, através deste trabalho, para a realização do projeto visionário de Glauber Rocha. Ao localizar, reunir, analisar e disponibilizar textos produzidos na Itália sobre o movimento, tentamos restituir algumas peças do amplo mosaico da projeção não só do cinema, mas da cultura brasileira no mundo.

Capítulo 1

A destinação originária

Eravamo partiti dal fatto che una situazione ermeneutica è definita dai pregiudizi che in essa portiamo con noi. Essi costituiscono un orizzonte, l'orizzonte del nostro presente, in quanto rappresentano i limiti oltre i quali noi non siamo in grado di guardare.¹

HANS-GEORG GADAMER

Constituído por um conjunto de filmes realizados entre 1960 e 1970, aproximadamente, o Cinema Novo foi um movimento intelectual que procurou comunicar não somente um tipo de concepção estética, mas também uma tomada de posição do artista frente à sua realidade, motivado pelo desejo de influir nos caminhos históricos da nação. Para os estudiosos interessados em indagar ou elucidar a trajetória desta intensa fase de representação cinematográfica do Brasil, “estética” e “história” apresentam-se assim como dois conceitos fundamentais.

Enquanto obras de arte cinematográfica, os filmes cinemanovistas nos colocam diante de representações do mundo que são, em si, possibilidade de conhecimento estético. Um conhecimento que se dá enquanto experiência sensorial de uma verdade sobre o mundo, ou seja, enquanto tomada de contato com a obra artística e, através desta, com as interpretações que os artistas fizeram do próprio universo. Além disso, enquanto bens culturais, os filmes são também fontes de conhecimento histórico, pois nos devolvem imagens efetivas do passado (paisagens, populações, costumes ou falas documentados pelos

¹ «Tínhamos partido do fato que uma situação hermenêutica é definida pelos preconceitos que nesta portamos conosco. Estes constituem um horizonte, o horizonte do nosso presente, enquanto representam os limites além dos quais não temos condições de ver».

aparelhos de gravação), cuja seleção e organização nos permitem desvendar os pontos de vista a partir dos quais foram realizados.

Como observa Sheila Schvarzman (1994), no ato de refletir, recompor ou agir sobre a história, os filmes atribuem sentidos ao tempo que fazem próprios, informando-nos sobre as concepções de mundo que apresentam. Do mesmo modo, toda vez em que nos debruçamos sobre eles na tentativa de pensar, analisar ou recompô-los a partir de uma perspectiva – situada no amplo leque que nos fornecem as abordagens estéticas, políticas, sociológicas, históricas, etc. – somos nós a atribuir-lhes sentidos que refletem a nossa concepção de mundo. E o fato que o Cinema Novo continue a suscitar o nosso interesse e a colocar-nos diante de novas problemáticas, evidencia a vitalidade do ligame que suas obras mantêm com o presente, manifestando o sentido que ainda fazem dentro da nossa história. Embora o ciclo criativo do movimento tenha esgotado a própria atividade produtiva, circunscrita a um número mais ou menos definido de filmes, é na medida em que os nossos modelos de análise continuam a renovar-se, que o seu papel histórico e seu valor estético vão sendo redefinidos. É enquanto discurso, portanto que o Cinema Novo se renova, pois ao continuarmos a falar, escrever, ler e discutir sobre suas obras, autores e propostas artísticas, mantemos viva a nossa capacidade de percebê-lo como elemento constitutivo do nosso horizonte histórico. Mas mais do que documentações fílmicas de determinada fase do nosso passado, os filmes cinemanovistas são o resultado de experimentações formais que, em seus exemplos mais elevados, foram capazes de transformar as condições da percepção estética de uma época, inaugurando novos cânones de expressão cinematográfica que, por sua vez, exigiram novos modelos de interpretação crítica. Nos diversos períodos e contextos em que foi assimilado, o movimento construiu e foi objeto da construção de múltiplas trajetórias hermenêuticas, constituindo-se diversamente de vez em vez que sobre ele formulou-se um determinado tipo de fala (pessoal, crítica, analítica, criativa, etc.). E isto porque, citamos Foucault (2006), o discurso não é um estatuto puramente ideal,

mas apresenta-se como prática caracterizada por particulares formas de encadeamento e sucessão que carregam consigo os limites das próprias historicidades. Embora sejam vitais para a compreensão do alcance das propostas estéticas e ideológicas atuadas pelos filmes do Cinema Novo, nem todas as etapas deste complexo processo de significação encontram-se suficientemente esclarecidas. Preferindo concentrar-se nos momentos de produção dos filmes (as intenções dos autores) ou da conformação das obras (as análises formais), as pesquisas cinematográficas raramente se interrogam sobre o momento da sua interação com o público, que não necessariamente se reduz à fórmula “vanguarda x mercado”.¹

As análises interessadas no campo da recepção revelam a própria importância sobretudo se considerarmos que é primordialmente enquanto receptores da cultura cinematográfica – através da frequência de cineclubes, da leitura das revistas especializadas e do exercício da crítica– que os cinemanovistas entreveem a possibilidade de atuar na elaboração dos filmes. De fato, como pontuam Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni (1967, p. 430-431), no período em que «a ‘nouvelle vague’ derrubava na França as barreiras existentes entre o amador de cinema e o fazedor de cinema, entre o crítico e o realizador», a geração do Cinema Novo sai dos «limites da crítica e do cineclubismo» para «ingressar no campo da realização».² Evidenciando a porosidade das barreiras existentes entre criação e recepção, a afirmação dos cineastas permite a compreensão do fenômeno cinematográfico enquanto complexo processo de interação entre autor, obra e público, onde o último não possui obrigatoriamente uma conotação mercadológica, e onde a segunda,

¹ Nos referimos, aqui, à proposição de Fernando Mascarello no artigo *O dragão da cosmética da fome contra o grande público*, em que analisa as relações entre público e filme a partir da fórmula que o autor indica ser criada por Ismail Xavier.

² Para maior clareza na redação, esta pesquisa opta pelo uso de aspas angulares (« ») para citações e aspas curvas (“ ”) para ressaltar termos ou expressões.

quando “artística”, não se esgota necessariamente em uma conformação elitista. Como observa Nietzsche (2002), Sófocles e Ésquilo foram autores que contaram com um grande favor popular, demonstrando que nem sempre é possível falar de incompatibilidade entre obra de arte e grande público.

Deslocando o foco de atenção da obra à sua leitura, as teorias da recepção privilegiam a relação estabelecida entre sujeito produtor e sujeito consumidor. Focadas nesta mediação primordial, procuram conjugar os modos de análise clássicos, preservando a exigência histórica de colocação da obra dentro de uma sequência de eventos, sem com isso excluir as considerações ligadas à sua estrutura formal. História e estética evidenciam-se, assim, como momentos inseparáveis do discurso analítico: o processo de interpretação de um determinado “texto”¹ implica a atribuição de um valor que se relaciona com as experiências estéticas do fruidor, com o seu “horizonte” cultural. O “significado” atribuído a uma obra, portanto, não é considerado como entidade estática, mas percebido enquanto evento que se modifica juntamente com o processo histórico em que é engendrado. É por ser atuada no momento de convergência entre leitor e texto, que a produção do “senso” de uma obra é interpretada como fruto de uma dúlice atividade, já que o processo de significação é estimulado pelo autor, mas resulta também das características subjetivas do leitor (ISER, 1989). E isto porque cada fruidor, conforme observa Umberto Eco (2006, p. 34), reage a uma obra de arte de forma particular, pois carrega consigo uma *«una determinata cultura, gusti, propensioni, pregiudizi personali, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale»*.²

¹ Por texto, entendemos também a obra de arte, enquanto “textura” de elementos estéticos com os quais interage o fruidor.

² «uma determinada cultura, gostos, propensões, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se dá segundo uma determinada perspectiva individual».

Receptor especializado, o crítico é parte ativa do circuito de difusão cinematográfica, podendo ser capaz de influenciar as opiniões do espectador comum. Expressando formalmente o próprio parecer sobre o filme ao qual assiste, o crítico transforma-a em informação acessível ao público na forma de ensaio, artigo, nota ou recensão, publicados normalmente em periódicos. Sem possuir um título para a qual sejam necessários estudos ou qualificações específicas, a sua condição profissional é conferida pela revista ou quotidiano no qual trabalha, e a autoridade de que dispõe junto aos leitores é quase sempre derivante da experiência acumulada em campo. A sua prática discursiva é normalmente circunscrita a um conjunto de textos que se dividem, basicamente, em duas categorias: a crítica especializada – presente nas revistas cinematográficas e de cunho analítico – e a crítica quotidiana, voltada à orientação ao consumo e que se encontra em jornais, semanários ou televisão (BISONI, 2006). O estilo e argumentação de um artigo são diferentes para as duas categorias, já que a revista especializa pressupõe um leitor mais competente do que o da crítica quotidiana (PEZZOTTA, 2007). Como para todo receptor, a interpretação de um filme por parte do crítico implica em um julgamento estético, vinculado por sua vez a um conjunto de referências preliminares (artísticas, históricas, sociais, formais, epistemológicas, etc.) sobre as quais se baseiam as suas condições perceptivas. Adotando a terminologia proposta por Hans-Robert Jauss (1969; 1988; 1989; 1989a), chamaremos este conjunto de referências prévias como “horizonte de expectativas” e, para melhor esclarecer o conceito, faremos alguns acenos à “estética da recepção”, teoria na qual se origina.

Tendo como ponto de partida a Escola de Constança na Alemanha da década de 1960 e formulada predominantemente por Jauss, a estética da recepção surge no âmbito dos estudos literários e filológicos como reação aos tradicionais modelos de análise marxista e formalista (ou extrínseca e intrínseca; diacrônica e sincrônica), propondo um caminho de mediação entre história e forma. Retomando alguns conceitos propostos por Hans-Georg

Gadamer¹ e ocupando o campo da leitura de uma obra, Jaus trabalha com as ideias de experiência estética e de horizonte de expectativas, identificando em ambos os agentes de formação do sentido de um determinado texto ou evento artístico. A sua proposta é a de focalizar a historicidade de tal sentido, ocupando-se do momento em que o mesmo se realiza, ou seja, o da interação do receptor com a obra. Tal interação é considerada como um processo de apropriação e troca recíprocas, onde a obra age sobre o receptor, mas é também objeto da sua reação. O receptor, afirma Jauss (1988, p. 136) pode «*consumare l'opera o accoglierla criticamente, può ammirarla o rifiutarla, godere della sua forma, interpretare il suo senso, riprendere una interpretazione già riconosciuta o tentarne una nuova*», podendo, inclusive «*rispondere a un'opera anche col crearne egli stesso una nuova*».²

À estética da recepção aderiram vários pensadores que progressivamente foram transformando-a em uma teoria da comunicação estética, estendendo-a à análise de todo evento artístico onde cooperem estas três instâncias fundamentais: autor, obra e público (JAUSS, 1989).

Como dito, os conceitos de experiência estética e de horizonte de expectativas são centrais no pensamento jaussiano. Pelo primeiro, entende-se o momento em que o receptor entra em contato com a obra artística; o segundo, em vez, indica o conjunto de conhecimentos que precedem a experiência

¹ Jauss refaz-se sobretudo à ideia de experiência estética e da temporalidade histórica em que esta se inscreve, e à de horizonte – «*Un orizzonte non è un confine fisso, ma qualcosa che cammina con noi e che invita a un ulteriore procedere. [...]. Tutto ciò che è dato come ente è dato nel mondo, e porta perciò con sé l'orizzonte del mondo*» (GADAMER, 2004, p. 291) – assim como à de fusão de horizontes – processo de compreensão que Gadamer entende como um processo de fusão do horizonte do presente com o do passado (p. 356) – e que Jauss transforma na ideia do processo de recepção como fusão do horizonte de expectativas do autor com o do seu público, através da experiência estética. Para uma análise mais completa do uso que Jauss faz da teoria gadameriana, ver Holub (1989).

² «consumir a obra ou acolhê-la criticamente, pode admirá-la ou recusá-la, apreciar a sua forma, interpretar o seu sentido, retomar uma interpretação já reconhecida ou tentar uma nova»; «responder a uma obra criando ele mesmo uma nova».

estética e que constituem a premissa que orienta o julgamento crítico. Em medida maior ou menor, o horizonte de expectativas do receptor é sempre compartilhado pelo autor, que o inscreve nas estruturas formais e temáticas da sua obra. Por sua vez, esta pode aproximar-se do horizonte comum a determinada época ou ambiente, confirmando as expectativas estabelecidas pelas precedentes experiências estéticas dos receptores, ou, ao contrário, afastar-se dele para propor um novo ponto de vista. Com base na delimitação de um horizonte comum, é possível verificar a eficácia estética de uma obra, que atinge o um nível de excelência naquelas que evocam as expectativas do receptor para depois destruí-las passo a passo, em um processo tanto crítico quanto originador de novos efeitos poéticos (JAUSS, 1969).

Com o intento de verificar o valor artístico e a posição que a obra assume dentro de uma época ou sociedade, Jauss (1969) propõe o conceito de “distância estética”, que serve a indicar a dimensão do percurso realizado pela obra em relação aos critérios perceptivos da época em que comparece pela primeira vez. Na medida em que diminui a distância entre o horizonte de expectativas do público e a obra, ou seja, na medida em que ao espectador são solicitadas as costumeiras reações estabelecidas pelos códigos artísticos dominantes, a obra possui características ordinárias ou de puro entretenimento: sem propor nenhuma mudança de horizonte, esta se adequa perfeitamente às expectativas do receptor, conformando-se às suas habituais experiências estéticas. Neste caso, trata-se de uma obra medíocre que, em uma definição semelhante à dada por Adorno e Horkheimer (1966) à indústria cultural, limita-se a assemelhar-se às demais, adequando-se perfeitamente ao estilo dominante. Se, ao contrário, a obra se afasta deste horizonte, negando as expectativas do público ou ultrapassando-as, pode então inaugurar novos modos de percepção artística que, por sua vez, podem tornar-se dominantes, como no caso das obras “clássicas” da história da arte (JAUSS, 1969).

Existem trabalhos artísticos, porém, que no momento da sua primeira

circulação rompem tão radicalmente com o horizonte de expectativas de uma época, antecipando novas perspectivas que se afirmarão somente mais tarde, que podem ser apreciadas somente aos poucos ou em modo tardio. Neste caso, a resistência que a expectativa do público oponha a uma obra “nova” pode ser tão grande a ponto de ser necessário um longo processo de recepção para resgatar o que era inesperado e incompreensível para o horizonte originário (JAUSS, 1969, p. 85). É no momento em que a análise crítica coloca o problema dos fatores históricos que motivam e comprovam a real inovação de um determinado contexto artístico, que o “novo” na obra de arte passa a ser considerado não somente enquanto categoria estética, mas também enquanto evento histórico, já que constitui um “marco” temporal que faz com que o público como “coisas do passado” as obras que o precederam.¹ O alcance das inovações formais da obra pode ser percebido, então, quando se verifica o modo em que a mesma foi capaz ou não de modificar a perspectiva com a qual se olha para os cânones que a precedem: *«la forza del nuovo canone estetico può essere mostrata da fatto che il pubblico senta come antiquate quelle che erano state opere di successo e rifiuti il suo favore»* (JAUSS, 1969, p. 64).²

A nosso ver, os conceitos aqui ilustrados nos fornecem válidos instrumentos para a análise que buscamos realizar. A pertinência da inclusão do horizonte da recepção no campo de interesse da pesquisa cinematográfica foi indicada já pelo estudioso Alcides Freire Ramos (2006, p. 1),³ em artigo

¹ É o caso, por exemplo, da semana da arte moderna de 1922, que apresentam uma série de inovações estéticas que modificam a percepção do passado artístico do país.

² «a força do novo cânone estético pode ser mostrada pelo fato que o público sinta como antiquadas aquelas que tinham sido obras de sucesso e as desaprove».

³ «As relações existentes entre o cinema e a história trazem muitas dificuldades de definição e análise. A principal delas diz respeito à necessidade de discutir não somente o modo como um determinado filme (documentário ou ficção) foi concebido (o que remeteria para um possível projeto do diretor) ou o que ele pretendeu dizer (mensagem explícita/implícita), mas fundamentalmente como esta obra cinematográfica foi consumida/apropriada/recebida por seu respectivo público. Deste ponto de vista, apresentam-se as seguintes questões: como verificar historicamente o papel desempenhado por um filme? Quais parâmetros devem ser utilizados

que aponta para a insuficiência das análises estruturalistas na compreensão do papel histórico de um filme e que, no Brasil, têm sido preponderantes na formação dos sentidos atribuídos ao Cinema Novo, sobretudo às obras de Glauber Rocha. Ao descrever os efeitos de *Terra em transe* sobre os setores da produção cultural (crítico, literário, cinematográfico, musical e teatral), Ramos toca em um quesito vital para a compreensão do alcance histórico de uma obra cinematográfica: a necessidade de identificar a relação estabelecida entre a mesma e seus destinatários, bem como a de seus efeitos sobre os mesmos. De fato, é a partir das reações dos últimos que podemos verificar a eficácia das estratégias comunicativas utilizadas pelos autores. Como observa Gadamer (2006), o “ser” da obra de arte é o seu “ser” representação, e o ato de representar é sempre um representar “para” alguém, evento este que constitui a destinação originária de todo evento artístico. Deslocar o nosso ponto de vista, transferindo-o das análises formais ao momento da recepção da obra apresenta-se, precisamente, como um modo de focalizar esta destinação que, no caso do Cinema Novo, é também internacional.

para caracterizá-lo historicamente? As análises internas (temáticas e de linguagem) seriam suficientes?» (RAMOS, 2006, p. 1).

Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam a sua diferença?

SILVIANO SANTIAGO, 1978



São Paulo Sociedade Anônima - LUÍS SERGIO PERSON, 1965

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro.

PAULO EMÍLIO SALES GOMES, 1973



Documentário - ROGÉRIO SGANZERLA, 1966

O Brasil, um país culturalmente novo quanto a sua breve história (4 séculos e meio), formado pela convergência de três civilizações distintas (a europeia, a negra e a indo-americana), teve necessidade de um longo período de assentamento para poder realizar o processo de formação de uma cultura original.

CARLOS DIEGUES, 1965



Macunaíma - JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, 1969

Fome e doenças que são os únicos companheiros constantes da solidão forçada do homem brasileiro. Do homem perdido na selva amazônica. Esquecido nos infundos canaviais do Nordeste e nos sombrios cacauais da Bahia. Atolado nas terras paludosas do Estado do Rio. Degradado nas montanhas bociosas de Minas Gerais e nos pantanais de Mato Grosso. Nas zonas desconhecidas dos limites territoriais. Do homem perdido na imensidade da terra brasileira.

JOSUÉ DE CASTRO, 1946



Maioria absoluta - LEON HIRSZMAN, 1964

O meu país, querido Guevara, è desesperador
por causa de sua imensa extensão e de seus
erros.

GLAUBER ROCHA, 1962



Vidas secas - NELSON PEREIRA DOS SANTOS, 1963

A civilização avançará nos sertões impelida por essa implacável “força motriz da História” que Gumpowicz, maior do que Hobbes, lobrigou, num lance genial, no esmagamento inevitável das raças fracas pelas raças fortes.

EUCLIDES DA CUNHA, 1901



O dragão da maldade contra o santo guerreiro - GLAUBER ROCHA, 1969

1.1 O espelho da civilização

*Parce qu'il est une négation systématisée de l'autre, une décision forcenée de refuser à l'autre tout attribut d'humanité, le colonialisme accule le peuple dominé à se poser constamment la question: "Qui suis-je en réalité?"*¹

FRANTZ FANON

Para o intelectual brasileiro, o problema da identidade cultural do Brasil, bem como o da originalidade das suas representações artísticas, constitui um problema crucial ao longo da história do nosso pensamento. No processo de autorrepresentação da nação, enquanto as elites locais se limitam a cultivar uma imagem idílica da pátria, vendo em si mesmas o prolongamento das europeias, a questão não chega a ser colocada. A sociedade brasileira é vivida então como implantação da “civilização” europeia nos trópicos, em um mecanismo que Darcy Ribeiro define como “atualização histórica”, e que pode ser entendido como o transplante na colônia dos modelos econômicos, sociais e ideológicos vigentes na metrópole. Forjada sobre esta estrutura de precária equivalência imposta às populações locais, a sociedade brasileira, em sua fase nascente, «atuava como um rebento ultramarino da civilização europeia, em sua versão portuguesa» (RIBEIRO, 1995, p. 74).

Todavia, a partir da metade do século XIX, a ideia de uma natural continuidade vai sendo substituída pela consciência das muitas fraturas em relação à metrópole. É neste período, ilustra Alfredo Bosi (1992), que várias correntes progressistas começam a viver a dolorosa experiência de olhar-se no “espelho da civilização” e de não reconhecer-se na imagem por ele devolvida. Ao orgulho pela exuberância do cenário natural inicia a contrapor-se, então, o

¹ «Como é uma negação sistemática do outro, uma decisão furiosa de negar ao outro todo atributo de humanidade, o colonialismo impele o povo dominado a colocar-se constantemente a questão: ‘Quem sou eu na realidade?’».

constrangimento pela barbaridade do modelo social brasileiro, construído sobre uma economia escravista que nega na prática os ideais de liberdade que, com a independência de Portugal, os setores dominantes haviam teoricamente abraçado. Mimetizado no contexto brasileiro, o ideário liberal perde deste modo o sentido que possui em seus lugares de origem, evidenciando a laceração entre a realidade nacional e as aspirações culturais das elites (SCHWARZ, 1992).¹ É assim que as representações do Brasil vão tingindo-se de tons que em vez de ressaltarem-lhe a grandiosidade paradisíaca, começam a apontar para os erros que necessitam ser corrigidos.

Herdeiro deste processo, o século XX verá multiplicadas as tentativas de elaboração de um projeto nacional capaz de alinhar-nos às potências econômicas, segundo a ótica desenvolvimentista, ou de sanar as nossas profundas contradições de classe, segundo pontos de vista mais socializantes. Em ambos os casos, a tentativa é de recuperar o atraso e de corrigir os erros da nação, mas a denúncia do que está errado (bem como as receitas para a cura) mudará de acordo com o prisma adotado, que varia conforme se adote uma perspectiva ideológica de esquerda ou de direita.

No plano cultural, se de um lado a preocupação com a situação nacional vai revestindo a produção intelectual de uma ligação mais direta com a realidade, do outro, conduz a mortificantes reflexões sobre o anacronismo do país no panorama do desenvolvimento mundial. À constatação da inferioridade econômica se alia facilmente um sentimento de frustração que se estende às reflexões feitas sobre as manifestações da nossa cultura, sentidas muitas vezes como cópia de um modelo original situado fora de nossas fronteiras. Atada à herança colonial e desenvolvida em um contexto dominado pela cultura europeia, considerada nos termos de uma “universalidade” da qual não

¹ O conceito do mimetismo das sociedades coloniais como signo do que está “fora do lugar” é desenvolvida também por Homi Bhabha (2001, p. 124).

fazemos parte, a nossa afirmação cultural se vê obscurecida pelo problema de uma origem “duvidosa”, sobre a qual paira a sombra da falsificação.

Ao problema da “universalidade” associa-se o da “originalidade”, buscada em uma identidade constantemente perseguida e nunca plenamente encontrada. Diante das produções culturais do país, o intelectual brasileiro parece perguntar-se qual das imagens de si que estas lhes devolvem é a sua verdadeira imagem. Como esclareceu Roberto Schwarz (1987) com a ideia do “nacional por subtração”, é justamente na tentativa de descobrir a “essência” da nação, superando a experiência do caráter “postíço” da nossa vida cultural, que as vertentes mais nacionalistas do pensamento crítico começam a buscar a “substância autêntica” da pátria através de um processo de depuração, voltado a subtrair tudo o que não fosse “nativo”. Originalidade e universalidade vêm assim a constituir-se partes de um binômio indivisível: para conquistar o status universal da cultura europeia, a cultura brasileira precisa descobrir em si mesma a própria matéria original.

Investindo amplamente o pensamento brasileiro, a aspiração por uma produção artística de teor genuíno, capaz de expressar o caráter nacional, atinge também as discussões cinematográficas que, empenhadas em uma legitimação cultural do nosso cinema, passam a conferir importância estratégica ao conceito de nacionalidade. Galvão e Bernardet (1983) demonstram que, no campo do discurso cinematográfico, se no início do século XX a palavra “nacional” indica somente que um filme foi produzido em solo brasileiro, com o tempo passa a assumir matizes e significados sempre mais complexos que vão conferindo-lhe um valor de autenticidade. Aos poucos, para que seja considerado genuinamente brasileiro, não é mais suficiente que um filme seja realizado dentro das nossas fronteiras, mas é necessário que contenha certas qualidades e características subjetivas, sobre as quais muito se discute. Em síntese, pode-se dizer que por “autenticamente nacional” entende-se então o que é caracteristicamente “nosso” – costumes, paisagens, histórias,

povo – capazes de diferenciar-nos do “alheio”, do que vem de fora.

Em uma dicotomia planteada pelo desejo de identidade – ou de fundação de uma memória mítica desta identidade –, a percepção do que é genuíno no Brasil vai privilegiar o espaço regional (percebido como tradicional) contrapondo-o ao urbano, onde vige o modelo de uma modernidade importada das sociedades industrializadas.¹ A representação do primeiro é vista como um esforço para recuperar as nossas raízes. Um esforço que, todavia, corre o risco de transformar-se em uma representação “pitoresca”, que equivale a falsificar a realidade nacional. Já as ambientações no espaço urbano são interpretadas como atitude cosmopolita à qual podem agregar-se os sentidos pejorativos de “burguês”, “turístico” ou “exótico”. Nesta concepção dualista do país, persiste o tema euclideano de um Brasil dividido em dois, onde o vasto interior – terra ignota em que sobrevivem os «typos relegados às tradições evanescentes, ou extintas» – se contrapõe ao litoral urbanizado, que vive «parasytariamente á beira do Atlântico, dos princípios civilisadores elaborados na Europa» (CUNHA, 1905, p. VI).

No início da década de 1950, um exemplo da disputa e do empenho pela afirmação de uma identidade cultural para o cinema brasileiro é dado pela crítica do jovem Nelson Pereira dos Santos sobre *Caiçara*. Trata-se do primeiro filme produzido pela recém fundada Vera Cruz, casa de produção que se propunha a desenvolver no Brasil uma indústria cinematográfica de moldes hollywoodianos, realizada em estúdios e com aprimorado acabamento técnico. A crítica de Nelson Pereira dos Santos é publicada na revista *Fundamentos*, expressão da intelectualidade comunista de São Paulo, e alguns de seus trechos são citados pela biografia que Helena Salem (1997) realizou do cineasta, da

¹ Para a distinção entre modernidade e tradição no pensamento brasileiro do século XX, ver ORTIZ (1998). Para distinção entre representação urbana e rural no cinema brasileiro ver RAMOS (2005).

qual possuímos uma versão em espanhol. Nelson, que no título do seu artigo definira *Caiçara* como «negación del cine brasileño», desmente a intensiva publicidade que acompanhara a sua estreia: «El film que la Vera Cruz acaba de



lanzar en las pantallas de São Paulo no es cine brasileño, como su propaganda quiere hacer creer» (SALEM, 1997, p. 75).¹ Mas se, segundo Nelson, o esforço industrial da companhia constitui uma prova do que “não” é o cinema nacional, o que deveria ser este cinema ainda estava por vir:

Cine brasileño de verdad será aquel que reproduzca en la pantalla la vida, las historias, las luchas, las aspiraciones de nuestra gente, del litoral o del interior, en su arduo esfuerzo por marchar hacia el progreso en medio de todo el atraso y de toda la explotación, impuestos por las fuerzas de la reacción.² (P. 76, **negrito nosso**).

Embora a preocupação com o conteúdo dos filmes seja grande, até o início dos anos 1960 as aspirações nacionalistas se aplicam somente ao conteúdo dos filmes, sem ulteriores indagações sobre o seu estilo (BERNARDET; GALVÃO, 1983). Isto porque o conceito de forma, então, é submetido a considerações de ordem técnica, frutos da aspiração profissionalizante perseguida pelas tentativas de industrialização do nosso cinema.

¹ «negação do cinema brasileiro»; «O filme que a Vera Cruz acaba de lançar nas telas de São Paulo não é cinema brasileiro, como sua propaganda quer fazer acreditar». O artigo é intitulado *Caiçara, negación del cine brasileño*, e foi publicado na revista *Fundamentos*, n. 17, p. 45, janeiro de 1951.

² «Cinema brasileiro de verdade **será** aquele que reproduza na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral e do interior, em seu árduo esforço por marchar até o progresso no meio de todo o atraso e de toda a exploração, impostos pelas forças da reação» (**negrito nosso**).

Nas discussões sobre a composição de uma linguagem cinematográfica de caráter nacional, a supremacia do objeto da representação em relação aos modos de representá-lo pode ser percebida, novamente, no discurso de Nelson Pereira dos Santos que, no primeiro Congresso Paulista de Cinema, realizado em 1951, apresenta uma tese sobre o problema do conteúdo no cinema brasileiro, defendendo a ideia de que a população do país, vendo a si mesma nas telas, responderia positivamente aos filmes, aumentando a sua afluência nas salas de exibição (SALEM, 1997, p. 79). Um indício da renovação estética pretendida pelo cineasta, porém, é dada pela sua opção por um cinema que refletisse a realidade, mostrando-a sem retoques ou embelezamentos dos cenários e luzes artificiais de estúdio. A sua convicção o distancia da opinião comum, segundo a qual, no plano formal e técnico, a produção cinematográfica brasileira melhoraria se conseguisse atingir o nível de acabamento dos filmes que chegavam dos Estados Unidos e da Europa.

O pensamento dominante, que vê na “qualidade estrangeira” o sinônimo de uma “melhor qualidade”, planta raízes na estrutura econômica brasileira, cuja origem colonial determinou a formação de um mercado dependente da metrópole, fundado sobre a exportação da matéria prima e importação do produto manufaturado. Por razões tecnológicas, o produto importado apresentava uma qualidade melhor do que o que poderia ser produzido em um país especializado na exploração dos próprios recursos naturais, mas carente em meios de produção capazes de transformar estes recursos em bens industrializados. É por obedecer a esta lógica, que o mercado cinematográfico brasileiro sobrevive, desde as origens, à sombra da produção estrangeira, especializando-se na distribuição dos filmes que importa das grandes indústrias mundiais.

Sem conseguir subtrair-se à dinâmica colonial que os faz espectadores da produção alheia, os intelectuais brasileiros adotam o cinema internacional (europeu ou estadunidense) como paradigma de uma universalidade acessível

ao consumo, mas impensável para os rudimentares padrões da indústria nacional. É por isso que durante muito tempo, observa Maria Rita Galvão (1981, p. 28), «pensar cinema no Brasil significou pensar cinema estrangeiro». Mas a fórmula é praticamente a mesma também para as plateias consumidoras: «Para o público brasileiro, cinema é cinema estrangeiro», afirma Jean Claude Bernardet (1967, p. 14), explicando como os espectadores não encontrassem na produção nacional o que estavam acostumados a ver nos filmes estrangeiros, sobretudo westerns e comédias americanas. Razão pela qual, observa por sua vez David Neves (1966, p. 18), o público brasileiro vinha a ser o principal adversário dos jovens autores do Cinema Novo, obrigados a fazer as contas com um «enorme coeficiente de provincianismo que faz com se aceite passivamente o produto estrangeiro em detrimento do nacional».



O cangaceiro

Diante dos sucessos de bilheteria ou das obras primas do cinema internacional, a nossa incipiente produção é percebida com grande insatisfação até o evento de *O cangaceiro* (1953), filme que revela aos mercados internacionais a existência de

um cinema brasileiro. Graças ao sucesso no exterior, o resultado artístico e comercial obtido por Lima Barreto aponta para a possibilidade de atingir o status de “universal” através da assimilação do que é “nosso”, representado por um espaço regional que encontra boa acolhida dentro e fora do Brasil. O filme confirma assim a proposta industrial da Vera Cruz de equiparar a produção nacional aos padrões de qualidade estrangeiros, e a sua repercussão no exterior

obriga a uma reflexão interna sobre as possibilidades de exportação da nossa cultura.¹

Apesar de constituir um exemplo pioneiro de incursão externa, a obra de Lima Barreto será vista negativamente pela geração de cineastas que atuará no Cinema Novo, e cuja experiência cinematográfica, como dito, inicia geralmente no exercício da crítica cinematográfica. É através da visão dos filmes “de arte” ou da leitura de análises teóricas sobre o cinema, sobretudo europeias, que os autores alinham-se à ideia de uma contraposição entre indústria e arte, entre o artesão e o autor. Com base nesta concepção, veem em *O cangaceiro* a apropriação industrial da nossa cultura para a produção de uma imagem folclórica do Brasil, voltada internamente a um consumo passivo e, externamente, à apreciação superficial do espectador estrangeiro, fascinado pelo “exótico”. Este tipo de postura crítica alia-se a uma percepção anticolonial do cinema, cujo fulcro reside na tese apresentada em 1960 pelo crítico Paulo Emílio Sales Gomes, na Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, realizada em São Paulo.

Publicada como artigo no suplemento literário do *Estado de São Paulo* com o título *Uma situação colonial?*, a tese de Sales Gomes (2000) aborda a questão da inadequação do cinema brasileiro em relação às expectativas nacionais, formadas a partir de um modelo externo. Para o crítico, todos os agentes da nossa experiência cinematográfica (produtivos, artísticos, distribuidores, consumidores e críticos) vivem estatuto colonial determinado pelo domínio do produto estrangeiro no mercado interno, fruto de um mecanismo perverso que fortalece a percepção coletiva segundo a qual o “cinema de verdade” é somente o que vem de fora, e ao qual não se subtrai nem mesmo o crítico esclarecido:

¹ Sobre as reações da crítica ao filme, ver BERNADERT; GALVÃO (1987).

Assim como a prosperidade do importador está condicionada a realidades econômicas estrangeiras, o enriquecimento cultural do crítico gira progressivamente na órbita de um mundo cultural distante. [...]. O filme nacional é um elemento perturbador para o mundo, artificial mas coerente, de idéias e sensações cinematográficas que o crítico criou para si próprio. Como para o público ingênuo, o cinema brasileiro também é *outra coisa* para o intelectual especializado. Atacando com irritação, defendendo para encorajar, ou norteado pela consciência de um dever patriótico, o crítico deixa transparecer sempre o mal-estar que o impregna. Todas essas posições, particularmente o sarcasmo demolidor, são véus utilizados para esconder o sentimento mais profundo que o cinema nacional suscita no brasileiro bem formado — a humilhação. (GOMES, 2000).

Sales Gomes denuncia como a nossa cultura cinematográfica – realizada em termos que nos alienam econômica e culturalmente do que é nosso – produza uma perene sensação de frustração diante do resultado obtido pelos esforços aventureiros do cinema brasileiro. Como na teoria de Schwarz, é o sinal de subtração a definir a nossa condição cultural, mas atribuindo-lhe valor negativo. Aqui, o resultado da diferença não constitui a nossa originalidade, mas sim a nossa inautenticidade: é na medida em que o nosso cinema “não” atinge os níveis do cinema internacional que “não” é cinema de verdade. E isto porque sobre a nossa experiência estética vigia uma demarcação de inferioridade que nos diferencia dos modelos artísticos produzidos pelas nações industrialmente avançadas:

A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração, mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresentam **a marca cruel do subdesenvolvimento**. (GOMES, 2000, negrito nosso).

A configuração do sistema cinematográfico a partir do atraso industrial da nação seria retomada pelo crítico em um artigo de 1969, que vê o surgimento do cinema na Europa e nos EUA no fim do século XIX como extensão da revolução industrial ao setor do entretenimento. O cinema, «fruto da aceleração do progresso técnico e científico» mundial, ao chegar no Brasil encontra-o «estagnado no subdesenvolvimento», condição que traduz a «herança penosa» de um sistema escravocrata e monárquico tardiamente abolido:

O atraso incrível do Brasil, durante os últimos cinquenta anos do século passado e outro tanto deste, é um pano de fundo sem o qual se torna incompreensível qualquer manifestação da vida nacional, incluindo sua mais fina literatura e com mais razão o tosco cinema. (GOMES, 1996, p. 8).¹

Por uma espécie de maldição histórica, o progresso que acelera na Europa e nos Estados Unidos se transforma, dentro das nossas fronteiras, em objeto do imobilismo nacional, produzindo um atraso cultural que é espelho do nosso retardo tecnológico:

Em 1930, nasceram os clássicos do cinema mudo brasileiro, com uma incursão válida na vanguarda mais ou menos hermética. Era tarde, porém. Quando o nosso cinema mudo alcança esta relativa plenitude, o filme falado já está vitorioso em toda parte. (P. 13).

Conforme nota Roberto Schwarz, embora o Brasil não fosse mais uma colônia desde 1822, o interesse provocado pela tese de Sales Gomes estava em apresentar o problema da sobrevivência de uma mentalidade colonial, para a qual a nossa vida cultural era dada a partir das formas artísticas de países de maior prestígio cultural, comumente os de maior desenvolvimento econômico; nesta linha, o esforço de liberar-se desses modelos e de encontrar uma forma para a nossa experiência real encontrava o seu sentido na ideia de descolonização (BERNARDET; GALVÃO, 1983).² A sensação é então a de viver «em país nosso, porém estranho», escreve no período o escritor Flávio Moreira da Costa (1966, p. 172-173) afiançado que, na luta contra uma cultura colonialista, o «cinema novo brasileiro é um movimento em busca do tempo perdido».

Em linha com a busca deste resgate cultural, os cinemanovistas – em uma

¹ *Pequeno cinema antigo*. Publicado originalmente em 1969, o ensaio faz parte da obra *Trajatória no subdesenvolvimento*, publicada em 1980 e composta também por: *Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966*, de 1966; *Trajatória no subdesenvolvimento*, de 1973 (BERNARDET, 2004, P. 18).

² Transcrição datilografada do debate “Arte e Política”, de 14/05/1979, citado pelos autores.

mesa redonda realizada em Gênova em 1965 – ressaltam diante do público europeu a diretriz colonial que orienta a sociedade brasileira. A nossa dependência das grandes metrópoles, afirma Carlos Diegues (1967, p. 417), «*si riflette culturalmente, sporgendosi sul mare, nell’aspettativa delle ultime novità del pensiero e dell’arte europea*».¹ Tal dependência é difusa seja na classes mais altas, receptáculos da refinada arte de além-mar, como nas menos privilegiadas, receptoras dos bens culturais de menor prestígio, destinados à circulação de massa. Produzido pelas primeiras para o consumo das segundas, o cinema comercial brasileiro obedece às «fórmulas universais» do thriller e do melodrama, citando ainda Diegues (1967a, p. 446), sendo responsável por condicionar o público, acostumando-o ao mimetismo em relação a «uma visão de mundo importada». Esta identificação com o que vem de fora conduz, na visão dos cineastas, ao repúdio do que é nacional, produzindo o que Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni (1967, p. 429) definem como «tradicional estranhamento do público diante do filme brasileiro». Um público, denuncia por sua vez David Neves (1967, p. 422), que recusa a imagem da própria miséria para procurar «deleite nos filmes estrangeiros».

O problema do domínio da oferta estrangeira no mercado interno é sublinhado também por Nelson Pereira dos Santos, quando ele e Luis Carlos Barreto encontram-se em Paris para negociar uma coprodução com a França. Em uma entrevista publicada na *Rivista del Cinematografo* em 1966, o cineasta explica a concorrência desleal oferecida pela indústria americana:

Nel 1962 sono stati proiettati nelle sale brasiliane oltre 900 film di cui soltanto 23 girati in Brasile. Durante lo stesso anno negli Stati Uniti d’America sono stati proiettati 500 film di cui la maggior parte, si capisce, “made in USA”. [...]. Mentre i distributori americani accettano solo i film stranieri che vogliono, i nostri distributori brasiliani prendono di tutto. Qualsiasi film straniero può trovare ospitalità: bello, mediocre, brutto,

¹ «se reflete culturalmente, voltando-se ao mar, na expectativa pelas últimas novidades do pensamento e da arte europeia».

*avrà sempre un certo successo. In ogni modo i film stranieri sono più popolari ed hanno maggior successo di quelli nazionali.*¹ (MURRAY, 1966, p. 115).

Neste panorama, o conceito de ocupação torna-se base do pensamento de reação a uma situação percebida como um colonialismo que, além de econômico, é simbólico, pois juntamente com os filmes são importados os modelos culturais que os mesmos veiculavam. À vontade de libertação do complexo de dependência colonial alia-se então a intenção de conquistar, no mercado brasileiro, a primazia para o filme nacional de “qualidade”, cujo espaço é ocupado pelo produto estrangeiro, de um lado, e pelo “sub-produto” nacional que o imita, do outro. Convertido em teoria anti-imperialista, o discurso cinematográfico passa a pretender a expulsão dos ocupantes e a atenção do público brasileiro. A postura nacionalista se transforma, às vezes, em postura xenófoba, como no caso de David Neves (1967a, p. 158), que define a Vera Cruz como «imenso parque industrial completamente dominado por estrangeiros» que «introduziram e cultivaram o inegável espírito expressionista (ariano?) que ainda hoje temos dificuldade de afastar de nossos filmes».

Além do cinema estrangeiro, outro grande obstáculo para a conquista do público brasileiro pela jovem onda dos anos 60 reside na proliferação de um tipo de produção tipicamente nacional que conta com larga aprovação popular. Coadunadas sob o nome de chanchadas, as comédias musicais que se inspiram ao teatro de revista são, no fronte interno, o grande inimigo dos intelectuais preocupados em elevar a qualidade da oferta cinematográfica. Marcadas pelo

¹ «Em 1962 foram projetados nas salas brasileiras mais de 900 filmes dos quais somente 23 girados no Brasil. Durante o mesmo ano nos Estados Unidos da América foram projetados 500 filmes, dos quais a maior parte, se entende, ‘made in USA’. [...]. Enquanto os distribuidores americanos aceitam somente os filmes estrangeiros que querem, os nossos distribuidores brasileiros pegam de tudo. Qualquer filme estrangeiro pode ser hospedado: belo, medíocre, feio, terá sempre um certo sucesso. De qualquer modo os filmes estrangeiros são mais populares e tem um sucesso maior do que os nacionais».

que David Neves (1967, p. 421) define como «grosseira insuficiência artística», e que, na opinião de Sales Gomes (1996 b, p. 95) trazem «como seu público, a marca do mais cruel subdesenvolvimento», elas se tornam o alvo de uma verdadeira batalha cultural realizada pelo programa cinemanovista. Glauber Rocha (2003, p. 131), a propósito, explica como os jovens autores tinham declarado guerra contra o gênero, tão odiado a ponto de fornecer, por oposição, uma classificação para os novos filmes: «tudo o que não era chanchada passava a ser *cinema novo* para derrubar a chanchada».

Por outro lado, o Cinema Novo é um cinema que tenta, por variados caminhos, estabelecer um diálogo com a cultura popular. Neste sentido, um exemplo de reapropriação dos códigos do cinema destinado ao grande público é dado pelo fulminante sucesso de bilheteria de *Os cafajestes*, que Ruy Guerra realiza em 1962.¹ Quando rodara o filme, declararia o cineasta em uma entrevista italiana de 1969, o objetivo era demonstrar que se podia realizar um cinema diferente daquele das chanchadas:

[...] *dunque, bisognava che il film fosse un successo di pubblico, e ho fatto richiamo a due cose che mi sembravano indispensabili a questo, una era l'erotismo, l'altra l'opportunità che il film fosse un prodotto a livello "artistico", in modo da dare una buona coscienza, perché non si dicesse che era un sottoprodotto, un film pornografico.*² (TINAZZI, nov-dez 1969, p. 35).

É na tentativa de elevar os padrões artísticos do cinema brasileiro, que os

¹ Sobre a renda do filme, Glauber Rocha (2003, p. 134) escreve: «Dito e feito, *Os cafajestes* estourou bilheterias quatro dias seguidos, até que a censura estadual da Guanabara retirou o filme de cartaz com reforço policial. [...]. Voltando parcialmente, *Os cafajestes* arrancou mais dinheiro. Lançado em São Paulo, idem. Proibido em Minas e Santa Catarina, correu o resto do Brasil rendendo muito. [...]. *Os cafajestes* trazia o rótulo de *cinema novo* e fez de Ruy Guerra um dos seus mais discutidos diretores. Sobre o filme, a crítica se dividiu; o público também, embora todos pagassem pra ver.

² «então, era necessário que o filme fosse um sucesso de público, e chamei a atenção a duas coisas que pareciam-me indispensáveis para isso, uma era o erotismo, a outra a oportunidade que o filme fosse um produto de nível "artístico", de modo a dar uma boa consciência, para que não se dissesse que era um sub-produto, um filme pornográfico».

jovens autores dão início à elaboração prática e teórica de uma estratégia coletiva de representação do país, deste espaço bipolar da nação – o urbano e o rural, o litoral e o sertão – que origina novos signos de uma identidade que, querendo-se nacional e universalizada, procura espaço de projeção dentro e fora do país. De um lado, portanto, o Cinema Novo se empenha em um discurso de defesa dos confins nacionais contra o colonialismo, pretendendo a defesa do produto nacional (um tipo específico de produto nacional, claramente, que não inclui as chanchadas) contra o estrangeiro e, do outro, se esforça para lançar este produto além das fronteiras, buscando uma difusão internacional que possibilite atingir o status do universal. Ligada ao projeto de formação de uma “consciência nacional” através do cinema, esta universalidade será buscada através de uma representação fílmica que corresponda a um imaginário intelectual sobre o Brasil, e que mantenha, ao mesmo tempo, ligações com a cultura popular. Trata-se então, diria Carlos Diegues em uma entrevista de 1969, «*di fare qualsiasi genere di film in cui il Brasile, nascosto al popolo dalle generazioni precedenti, si riveli, esploda, si faccia scoprire da questo stesso popolo attraverso un bacio, uno sparo o una canzone*» (BERTETTO; CIMENT; VOLPI; 1969, p. 32).¹

Já adquirida pela literatura brasileira, a reelaboração intelectual do imaginário popular em prol de uma cultura nacional é até então ausente das telas, produzindo uma lacuna que é o primeiro dado a ser fornecido pelo crítico Alex Vianny, no ensaio publicado na revista *Bianco e Nero*, em 1964 (p. 23):

È indubbio che, dal punto di vista di una cultura brasiliana, noi non abbiamo un cinema nazionale. Abbiamo, questo è vero, sparsi in alcuni film validi, o almeno parzialmente validi, gli elementi di un cinema veramente brasiliano – così come si parla, ad esempio, di una letteratura

¹ «de fazer qualquer gênero de filme nos quais o Brasil, escondido ao povo pelas gerações precedentes, se revele, exploda, se faça descobrir por este mesmo povo através de um beijo, um disparo ou uma canção».

brasileira.¹

Alex Vianny justifica a ausência de um “autêntico” cinema brasileiro como uma decorrência da estrutura econômica do subdesenvolvimento, pois o cinema, «*come espressione di una cultura nazionale*»,² explica, existe somente nos países industrialmente progredidos. O domínio tecnológico de tais países é apontado como imposição cultural percebida como invasão:

*Ricordiamo che qui in Brasile – quando già nel nostro secolo la cultura si costituiva realmente in entità nazionale – i grandi mezzi di diffusione dell’era tecnologica [...] capaci di favorire il contatto fra popolo e cultura, furono in realtà i veicoli di una nuova invasione di elementi culturali e subculturali stranieri.*³ (P. 24).

A influência do pensamento de Sales Gomes sobre o domínio do modelo estrangeiro se faz visível neste outro trecho:

Quando io ero bambino, Tom Mix e William Desmond e Buck Jones e Fred Thomson erano molto più reali di Lampião, benché il nome del bandito fosse sulla prima pagina di tutti i giornali. [...].

*In realtà, come spettatori costretti a una lunga dieta straniera, abbiamo una specie di falso “deposito folcloristico internazionale” in testa; e quando ci sediamo per scrivere un soggetto cinematografico inevitabilmente ricorriamo a queste reminiscenze che ci si impongono come realtà che ci circonda, mentre è comodo sovrapporre, coscientemente o no, modelli e stereotipi acquisiti attraverso la saturazione di film stranieri alla realtà brasiliana che ci proponiamo mostrare.*⁴

¹ «Indubitavelmente, do ponto de vista de uma cultura brasileira, nós não temos um *cinema nacional*. Temos, isto é verdade, distribuídos em alguns filmes válidos, ou ao menos parcialmente válidos, os elementos de um cinema verdadeiramente brasileiro – assim como se fala, por exemplo, de uma literatura brasileira».

² «como expressão de uma cultura nacional».

³ «Recordamos que aqui no Brasil – quando já no nosso século a cultura se constituía realmente em entidade nacional – os grandes meios de difusão da era tecnológica [...] capazes de favorecer o contato entre povo e cultura, foram na realidade os veículos de uma nova invasão de elementos culturais e sub-culturais estrangeiros».

⁴ «Quando eu era menino, Tom Mix e William Desmond e Buck Jones e Fred Thomson eram muito mais reais que Lampião, embora o nome do bandido estivesse nas manchetes de todos os jornais. [...].

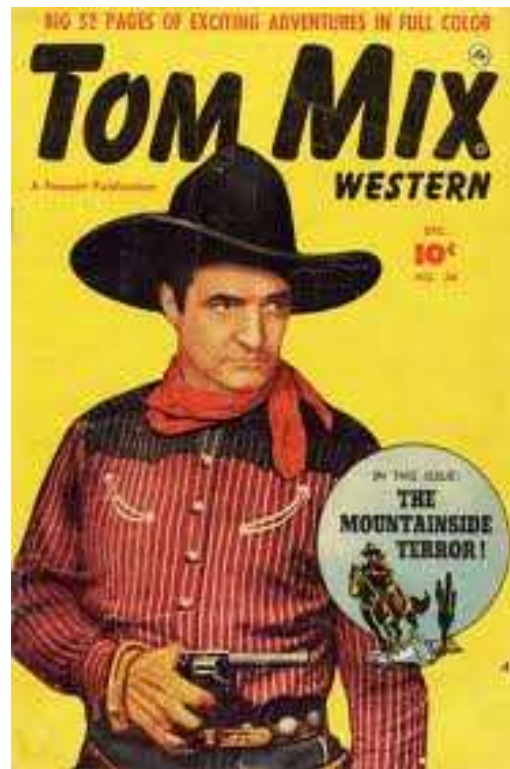
Na realidade, como espectadores obrigados a uma longa dieta estrangeira, temos uma espécie de falso ‘depósito folclorístico internacional’ na cabeça; e quando nos sentamos para

Impelido pelo desejo de pesquisar, entender, explicar e retratar de modo “verdadeiro” esta realidade, o Cinema Novo passa a constituir-se como um projeto nacional de cinema que, todavia, tem entre as suas aspirações a de atingir um “nível internacional” de expressão. Tal nível, agora, é buscado não mais através de uma qualidade técnica igualável à estrangeira, mas sim dando maior profundidade e complexidade aos projetos artísticos de cada autor. É por estar «Consciente de sua superioridade cultural sobre os cineastas brasileiros que a precederam», explicam sem falsa modéstia Dahl e Saraceni (1967, p. 431), que esta nova geração começa «já na crítica a colocar os problemas do cinema brasileiro nos termos de exigência que colocava os do cinema mundial».

Dos diversos cinemas novos surgidos no mundo, o movimento brasileiro compartilha a proposta de produção independente, finalizada a uma estratégia de distribuição também independente (materializada depois na Difilm) e voltada a atingir uma difusão tanto local quanto externa. A contemporaneidade dos fenômenos de repercussão nacional e internacional do Cinema Novo é indicada por Glauber Rocha na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, publicada no início da década de 1960.¹ Enquanto, no Brasil, a «semana na Bienal de 1961», os artigos de Gustavo Dahl e Jean Claude-Bernardet, e o apoio de Paulo Emílio Sales Gomes, Rudá Andrade e Almeida Salles tinham «para o *novo cinema brasileiro* a importância da Semana da Arte Moderna, em 1922», na Itália, com a resenha do cinema latino-americano, os «panfletos de

escrever um argumento cinematográfico, inevitavelmente recorreremos a estas reminiscências que se impõem como realidade que nos circunda, enquanto é cômodo sobrepor, conscientemente ou não, modelos e estereótipos adquiridos através da saturação de filmes estrangeiros à realidade que nos propomos a mostrar».

¹ O livro, que reúne artigos e reflexões de Glauber Rocha sobre o cinema brasileiro, foi publicado em 1963. Usa-se, para este trabalho, a edição de 2003 realizada pela editora Cosac e Naifi.



50:000\$000!!



**O Governo do Estado da Bahia,
PREMIARÁ COM
50:000\$000**

ao civil ou militar que capturar
ou entregar de qualquer modo
à Policia, o famigerado bandido

VIRGOLINO FERREIRA, vulgo LAMPEÃO

Joaquim Pedro, as discussões de Paulo Saraceni e as rigorosas idéias de Gustavo Dahl marcavam o advento do *novo cinema brasileiro* na Europa» (ROCHA, 2003, p. 130).

Para Paulo Emílio Sales Gomes, porém, o esforço dos jovens autores em atingir o mercado externo através dos festivais acaba por revelar-se uma decorrência da precária situação interna, dominada pela conjuntura mundial. Sem encontrar espaço no mercado nacional, os jovens autores voltam o olhar para fora, «superestimando a importância dos festivais internacionais», e desviando uma energia que deveria ser canalizada para o «único objetivo que realmente importa ao nosso filme: o público e o mercado brasileiros» (GOMES, 1996, p. 83).¹ Contudo, situados à margem da indústria cinematográfica e em aberta oposição a ela, é somente na medida em que o jovem cinema brasileiro consegue obter a aprovação de críticos de renomada fama internacional, que desperta o interesse dos distribuidores e do público brasileiro, atraídos pela calorosa recepção no exterior. Como descreve Arnaldo Carrilho (1967, p. 427) no relatório apresentado em Gênova sobre a situação econômica do Cinema Novo, o que se verifica então «é a função publicitária dos Festivais Internacionais de cinema, cujos pareceres finais agem no Brasil como elemento seguro de sucesso comercial da fita». É através da exposição nas vitrinas internacionais, argumentam Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni (1967, p. 431), que residiam as possibilidades de «fazer ruir as velhas estruturas do cinema nacional», aproveitando «o tradicional complexo de inferioridade brasileiro» para «liquidar **de fora para dentro** os vícios artísticos, culturais e econômicos do nosso cinema» (negrito nosso). E, sobre a dependência cultural da crítica brasileira, especificamente, Jean Claude-Bernardet (1979, p. 18) escreveria:

¹ No ensaio *Panorama do cinema brasileiro – 1896/1966*, publicado originalmente em 1966.

[...] para se situar diante da sua própria produção cinematográfica, ela [a crítica] tem que aguardar que esta passe pela metrópole e receba a chancela. *O pagador de promessas* [...] só virou grande depois da Palma de Ouro em Cannes. O Cinema Novo só virou importante depois de receber não sei quantos prêmios em festivais internacionais, artigos e entrevistas em revistas estrangeiras de prestígio cultural.

A importância do aval estrangeiro enquanto atestado de qualidade para o produto nacional, visto geralmente com suspeito, pode ser percebida no trailer de apresentação do filme *Assalto ao trem pagador*, onde o ator Grande Otelo, depois de referir-se ao sucesso internacional de *O pagador de promessas*, capaz de se «impor perante os que fazem o melhor cinema do mundo», declara ao público das salas: «Tenho certeza que vocês verão no *Trem Pagador* mais do que um simples esforço. Aos primeiros minutos hão de sentir que estão assistindo a um **filme brasileiro digno de qualquer plateia do mundo**».¹

Esta nova dignidade que o nosso cinema está conquistando no panorama mundial é ressaltada com entusiasmo também quando se trata de atingir o público especializado estrangeiro. No já citado ensaio de Viany (1964, p. 14), a conjuntura do cinema brasileiro è configurada a partir dos novos ventos portados pelo Cinema Novo e, para ilustrá-lo, o crítico cita cinco filmes² cujo denominador comum é a «*splendida evidenza*» de tratarem-se de filmes «*veramente di livello internazionale*».³ A trajetória do Cinema Novo é descrita então a partir de uma minuciosa recomposição da sua difusão internacional, sublinhando a amplitude do passo dado por esta nova filmografia. Se antigamente, comenta Viany, o máximo a que aspiravam as comissões internas era encontrar um filme que não fizesse feio diante do cinema mundial, agora, vários filmes brasileiros superam os testes de seleção, representando

¹ Trailer de *Assalto ao trem pagador* (1962), veiculado no DVD produzido pela FUNARTE / SAV / CTAv.

² *O assalto ao trem pagador*, *Os cafajestes* (1962), *Garrincha, alegria do povo* (1962), *O pagador de promessas* (1962) e *Vidas secas* (1963).

³ «esplêndida evidência»; «verdadeiramente de nível internacional».

dignamente o Brasil no exterior:

Mandacaru Vermelho di Nelson Pereira dos Santos fu presentato a Mar del Plata; *O pagador de promessas* di Anselmo Duarte-Dias Gomes, a Cannes; *Os Cafajestes* di Ruy Guerra-Miguel Tôrres, a Berlino; *Barravento* di Glauber Rocha, a Karlovy-Vary; *O Assalto ao trem pagador* di Roberto Farias e *Três Cabras de Lampião* (*Lampião fu un famoso bandito brasileiro*) di Aurélio Teixeira-Miguel Tôrres, a Venezia.

Il 1963 non fu così prodigo di premi come il 1962, quando O pagador de promessas ritornò da Cannes con la “Palma d’Oro” e Barravento ottenne un premio speciale a Karlovy-Vary. Non mancarono però film abbastanza interessanti da poter partecipare a dei festival come A Ilha di Walter Hugo Koury, a Mar del Plata; Pôrto das Caixas (nome dato all’agglomerato di baracche fatte di casse e bidoni situati ai margini della Baia di Rio di Janeiro) di Paulo César Saraceni, a Sestri Levante; Garrincha di Joaquim Pedro Migliaccio¹, a Mosca.² (P. 15).

Selecionados e premiados nos festivais internacionais, os novos filmes são a evidência da evolução do cinema brasileiro, prova tangível de uma apreciação que rompe, no cenário mundial, o seu histórico isolamento. Mas se o Cinema Novo, por um lado, aspira ao reconhecimento da sua validade por parte do público europeu, por outro, luta para superar o estatuto de fenômeno circunscrito ao campo das particularidades latinas. Ansiosos por suplantarem um estado de crônica marginalidade, os autores reclamam o próprio direito à cidadania universal. O seu reconhecimento externo fornece assim argumentos para redefinir o Cinema Novo não somente em termos de expressão “nacional”

¹ Nome conforme original.

² «*Mandacaru Vermelho* de Nelson Pereira dos Santos foi apresentado em Mar del Plata; *O pagador de promessas* de Anselmo Duarte-Dias Gomes, em Cannes; *Os Cafajestes* de Ruy Guerra-Miguel Tôrres, em Berlin; *Barravento* de Glauber Rocha, em Karlovy-Vary; *O Assalto ao trem pagador* de Roberto Farias e *Três Cabras de Lampião* (*Lampião foi um famoso bandito brasileiro*) de Aurélio Teixeira-Miguel Tôrres, em Veneza.

1963 não foi tão pródigo de prêmios como 1962, quando *O pagador de promessas* retornou de Cannes com a ‘Palma de Ouro’ e *Barravento* obteve um prêmio especial em Karlovy-Vary. Não faltaram porém filmes suficientemente interessantes para poder participar aos festivais como *A Ilha* de Walter Koury, em Mar del Plata; *Pôrto das Caixas* (nome dado ao aglomerado de barracas feitas de caixas e latas situados à margem da Baía do Rio de Janeiro) de Paulo César Saraceni, em Sestri Levante; *Garrincha* de Joaquim Pedro Migliaccio, em Mosca» (Aqui, como no restante do trabalho, optamos por não citar a tradução literal dos títulos, presentes nos textos da *Bianco e Nero*, em parênteses, depois de cada título original).

de cinema, mas também em termos mundiais. O movimento, profere David Neves (1967, p. 420) diante do público europeu, é «um fenômeno que surgiu e vem tomando corpo de coisa a ser reconhecida universalmente». E não obstante as ameaças sejam muitas, Carlos Diegues (1967b, p. 457) nota que a experiência cinemanovista poderia fundar uma indústria inédita não só no Brasil, mas «em tôda a cinematografia mundial», ainda que um dos seus principais problemas, alertam Dahl e Saraceni (1967, p. 434) seja exatamente o do da ausência de condições para que «os diretores brasileiros universalizem e apurem sua linguagem através do seu uso freqüente».

No Brasil, em 1965, seria a coleção Biblioteca Básica de Cinema, da Editora Civilização Brasileira, a evidenciar o brilho da aprovação internacional do Cinema Novo, através dos elogios obtidos pela criação de Glauber Rocha. A título de apresentação do livro *Deus e o diabo na terra do sol*, a editora publica os artigos que Alberto Moravia escrevera sobre os dois primeiros longas-metragens do cineasta. Uma nota explicativa informa a razão da escolha:

As duas críticas que Alberto Moravia, conhecido escritor italiano, dedicou aos filmes de Glauber Rocha, no semanário *L'Espresso*, demonstram bem a importância de sua obra em âmbito mundial. Por isso, a BBC resolveu transcrevê-las aqui, na íntegra, à guisa de apresentação dêste volume. (ROCHA, 1965, p. 3).

O livro é concluído por um capítulo intitulado *Opinião estrangeira*, que elenca algumas das apreciações obtidas no exterior, por ocasião da premiação de *Deus e o diabo* no Festival do Cinema Livre de Porretta Terme, na Itália, e da participação do filme no festival de Cannes.

Em tema de acolhida externa, a constituição de um eixo franco-italiano na recepção internacional do Cinema Novo seria traçada por um ensaio de Flávio Moreira da Costa, de 1966:

Perto de 25 prêmios ganhos em festivais internacionais, nos últimos dois anos, atestam um reconhecimento mundial. Críticos como Mino Argentieri e Alberto Moravia, na Itália, e Luois Marcotelles e Robert Benayoun, assim como Edgar Morin e Jean Rouch, na França, consideram o cinema

nôvo como o movimento mais vigoroso do cinema mundial, depois da *Nouvelle-Vague*. (P. 165-166).

A legitimação conferida pela aprovação estrangeira, sentida como autoridade, explica também as eufóricas declarações do catálogo da Embrafilme de 1969, em plena vigência do AI-5, sobre uma filmografia notoriamente de esquerda:

Por todos os títulos bastante expressiva tem sido a atuação do cinema brasileiro nas mostras e festivais cinematográficos internacionais. Quase meia centena de prêmios nas mais diversas categorias atestam o brilhantismo de nosso cinema, confirmando um raro prestígio junto às autoridades cinematográficas de todo o mundo. (s/p).

Crítica, porém, é a postura de Jean-Claude Bernardet quando apresenta a tradução para o português que a Sociedade Amigos da Cinemateca realiza de uma entrevista que Glauber Rocha dera à revista *Positif*. Bernardet (s/d, p. 1) analisa a repercussão dos filmes brasileiros na Europa como fruto, muitas vezes, da limitada compreensão dos críticos. Contudo, até mesmo a percepção tortuosa dos receptores estrangeiros podia ter um lado positivo para o cinema nacional:

Então não importa que os filmes brasileiros seduzam em parte pelo seu exotismo, não importa que sejam mal-entendidos. O que importa é que o cinema brasileiro, inclusive se deformado, deturpado (e daí?), possa alimentar um certo público europeu, que êsse público possa deglutir o nosso cinema em função de suas necessidades. Só isso importa, só isso pode significar para os filmes que fazemos uma certa universalidade. O resto é balela; a repercussão cultural de nossos filmes na Europa não é prestígio, o reconhecimento pela Europa das qualidades artísticas do cinema brasileiro é inútil, vinte prêmios têm uma significação de mais nada publicitária.

Evento constitutivo do movimento, a difusão do Cinema Novo em campo internacional não é o resultado casual de uma fortuita combinação de talentos e oportunidades, mas deriva de uma precisa estratégia de produção, comunicação e distribuição voltada à penetração no mercado externo. Como observou Lino Micciché (1986), a política dos autores capitaneada por Glauber Rocha não possui uma significação unicamente artística, concentrada em preocupações de caráter puramente estético, mas, ao contrário, é muito atenta à economia

cinematográfica, percebendo com argúcia que a batalha para conquistar uma fatia do mercado internacional deveria ser travada no terreno do cinema de autor. Única válida alternativa para o mimetismo provinciano que caracterizara o cinema nacional, este se apresenta como concreta possibilidade de superar as fronteiras brasileiras. A condição “universal” seria conquistada, então, na medida em que os jovens cineastas conseguissem integrar-se ao campo da recepção intelectual europeia, há décadas empenhada em traçar uma linha divisória entre a arte do “autor” cinematográfico e a produção em série do “fabricante”. É nesta perspectiva que o mercado europeu vem a constituir um campo privilegiado de destinação. A opção por um “cinema de autor”, de fato, espousa-se perfeitamente com o destinar-se dos filmes ao público especializado dos festivais internacionais, considerados como caixa de ressonância mundial.

Nutrindo grandes expectativas a respeito da boa acolhida no exterior, é natural que o horizonte cinemanovista abarque também as expectativas do público estrangeiro em relação ao cinema brasileiro. O que não significa, necessariamente, “dobrar-se” a elas, mas encontrar um ponto de equilíbrio, um espaço de intermediação entre o horizonte do qual as obras partem e aquele no qual se inserem. A eficácia das estratégias comunicativas de cada autor pode ser medida, então, pelas respostas que suscitam nos receptores internacionais. Em linhas gerais, um filme como *Barravento*, de Glauber Rocha, premiado em Karlovy Vary e apreciado por um ilustre Alberto Moravia, apresenta-se como exemplo de maior sucesso do que o praticamente ignorado *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias. Para esta diferença, nos parecem determinantes não somente o “talento” de um autor comparado ao de outro, mas também o horizonte cultural do receptor internacional que, naquele momento, conjuga os próprios critérios relativos à “arte cinematográfica” às expectativas que possui a respeito de um contexto geográfico/social como o brasileiro. Assim, *Barravento*, influenciado pelo cinema de Eisenstein e ambientado no sedutor panorama praieiro, acaba demonstrando-se capaz de interagir com a expectativa europeia do “exótico” sem decliná-la ao “folclórico”. Deste modo,

consegue atingir o status de “obra de arte” que, em vez, é recusado a *Assalto ao trem pagador*, cuja conformação policial e urbana nega as expectativas artístico-culturais do público especializado, quer em relação às características estéticas da obra, quer em relação à “autenticidade” do ambiente por ela representado.

Na tentativa de demonstrar a tematização das expectativas pelas expectativas cinemanovistas de internacionalização, o próximo capítulo busca delinear a importância que o mercado europeu assume no horizonte dos autores brasileiros. Para isso nos valem, entre outros textos, de alguns dos testemunhos reunidos no volume *Cartas ao mundo*, organizado por Ivana Bentes (1997). Lançadas a partir de um contexto privado, as cartas nos devolvem indícios do cenário público que se constrói ou deseja-se construir para o Cinema Novo, documentando as esperanças colocadas no mercado externo. Envolvidos em um projeto coletivo, os discursos em primeira pessoa dos autores denotam a profunda comunhão entre vida privada e experiência histórica, entre fazer artístico e utopia revolucionária, entre a imagem que possuem de si e a que lhes devolve o espelho nem sempre fidedigno da prestigiosa Europa.

1.2 Um sonho na cabeça e as fitas embaixo do braço

Precisamos de recursos, mas espero que o nosso filme alcance sucesso na Europa como também espero ajuda de outros países, como a União Soviética, no sentido que possamos comprar material. Trabalhamos primitivamente, sem recursos, usando câmeras velhas e passando até mesmo fome. Somente o amor ao cinema nos leva até o fim. É uma epopéia!

GLAUBER ROCHA, 1961

Quando o Cinema Novo chega à Europa, não se insere em um espaço vazio, mas confronta-se com o horizonte de expectativas aberto pelo cinema de Lima Barreto, cuja representação da paisagem nordestina de *O cangaceiro*

passa a compor o imaginário europeu sobre o Brasil nos anos 50.¹ No contexto italiano, as marcas deixadas pela sua aparição vão desde a inclusão da música *Mulher rendeira* na trilha sonora de *Le notti bianche*, do refinado Luchino Visconti, até a realização de *O' cangaceiro*, “pastiche” de Giovanni Fago que condensa em um banguê-banguê uma série de estereótipos inspirados nos cangaceiros e beatos do cinema brasileiro.

Embora Lima Barreto seja o responsável pela primeira grande irrupção cinematográfica do Brasil em campo internacional, Glauber Rocha não hesita em expulsá-lo do horizonte das realizações artísticas na sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Em um discurso que segue a rígida demarcação entre arte e produção comercial, a obra de Humberto Mauro é eleita como antecedente de um cinema de autor no Brasil, enquanto Lima Barreto é situado irremediavelmente na categoria do artesão. Acusado de promover os interesses reacionários da burguesia e do Estado através da veiculação de uma «ideologia nacionalista tipicamente pré-fascista», *O cangaceiro* é reduzido à condição de exemplo negativo» fundado sobre uma «habilidade técnica» colocada a serviço de ideias que atrasavam a tomada de consciência do povo brasileiro (ROCHA, 2003, p. 92, 96).

Segundo o pensamento da esquerda no período, um exemplo igualmente deplorável do uso “alienante” dos recursos nacionais é dado por *Orfeu Negro*, coprodução do Brasil, França e Itália. Rodado em 1959 por Marcel Camus no Rio de Janeiro, o filme é visto como verdadeira exploração da matéria prima brasileira pela indústria estrangeira, finalizada à veiculação de uma imagem comercial do Brasil, com forte apelo ao “exótico”. É neste tipo de coprodução que Sales Gomes (2000) vê o perigo da «utilização por cineastas estrangeiros

¹ *O cangaceiro* é nomeado em mais de um artigo publicado na Itália nos anos 60. Ver: CASTELLO (1961), PESCE (1961), MORANDINI (1962), CINCOTTI (1962), GOBETTI, (1964); LAURA (1965), CORBUCCI (1968), LOURENÇO (1969).



No alto: *O cangaceiro*, de Lima Barreto.

À esquerda: o baile ao som de *Olê muié rendera*, em *Le Notti Bianche*, de Luchino Visconti.

À direita: *O' cangaceiro*, de Giovanni Fago.

das nossas histórias, paisagens e humanidades», com a qual cairíamos «na fórmula clássica sobre a exportação da matéria prima e importação de objetos manufaturados».¹ O problema da utilização da “imagem nacional” pelos capitais externos provoca tanta polêmica entre a intelectualidade da época, que Arnaldo Jabor pretende denunciar o fato com a realização de um filme sobre as companhias estrangeiras que estavam rodando no Rio de Janeiro (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 176). Também Glauber Rocha, em carta enviada a Alfredo Guevara em 1962, critica a presença dos produtores estrangeiros, afirmando que os mesmos «infestam o país de co-produções», como no caso de Sasha Gordini (produtor de *Orfeu negro*), acusado de estar «dilapidando o país» (BENTES, 1997, p. 162). Por sua vez, Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni (1967, p. 434) se posicionam categoricamente contra o fenômeno das coproduções, afirmando diante de um público internacional que «Não será pela colaboração com o capital estrangeiro que se afirmará a indústria cinematográfica brasileira».²

Sublinhando a ineficácia dos capitais industriais para a produção de filmes culturalmente “legítimos”, será a elaboração quase artesanal de uma série de documentários apresentados na Convenção dos Críticos Cinematográficos (1960), a indicar um caminho para uma produção dotada de autenticidade tanto em campo temático quanto formal. Entre eles, destacam-se os curtas-metragem *Aruanda*, de Linduarte Noronha, sobre um quilombo no nordeste brasileiro, e *Arraial do Cabo*, de Paulo Cesar Saraceni, que retrata a vida de uma comunidade de pescadores. Com um enfoque de cunho antropológico que influenciaria a geração do Cinema Novo, ambos buscam revelar aspectos poucos conhecidos de duas regiões diferentes do Brasil através de uma produção simples e com poucos recursos técnicos à disposição.

¹ *Uma situação colonial?*, publicado originalmente no *Estado de São Paulo*, 1960.

² Trata-se da comunicação apresentada na mesa redonda sobre o Cinema Novo, em Gênova, 1965.

Definido por Sales Gomes como «um documentário quase em estado bruto» (AGGIO, 2005, p. 172),¹ *Aruanda* concretiza a possibilidade de representar a realidade brasileira através de uma estética finalmente nacional, caracterizada por uma liberdade estilística que une a desmistificação da técnica ao princípio *nouvelle vague* da câmera como livre expressão do artista. Assim, os “defeitos”, as marcas do trabalho normalmente escondidas no produto final, passam a constituir um recurso expressivo que alia à crueza da realidade a pobreza dos meios de produção. O subdesenvolvimento deixa assim de ser a “marca cruel” estigmatizada por Sales Gomes para transformar-se em linguagem própria, demonstrando que «pobreza de materiais é mito», escreveria Glauber Rocha, em uma crítica de 1960 (AGGIO, 2005, p. 173).² A colocação em segundo plano do aparato tecnológico em relação à linguagem poética é indicado também por *Arraial do Cabo*, ao qual Glauber dedica um artigo em 1961,³ no qual declara a nova mentalidade produtiva que o filme traz à tona:

Queremos um crédito. Não desejamos mais nada. E, caso não apareçam imediatamente estas ajudas – de elementos que existem e não precisam ser importados – vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito: de câmera na mão, em 16 mm (se não houver 35), improvisando na rua, montando material existente. (ROCHA, 2003, p. 128).

Se «*poética e universo* são a mesma coisa», perguntaria David Neves (1967, p. 421), «não significarão também, em última instância, estilo?». É assim que o universo brasileiro, marcado pela realidade de país subdesenvolvido, encontra um modo de expressão poético-cinematográfico que pode ser-lhe atribuído como próprio. A tão buscada “essência” nacional é encontrada então exatamente na estrutura econômica que antes se procurara, de

¹ Artigo publicado originalmente no *Estado de São Paulo*, em 19.11.1960.

² Crítica publicada originalmente no Suplemento Literário do Diário de Notícias de Salvador, em 6/8/1960.

³ *Arraial, cinema novo e câmera na mão*, publicado originalmente no *Jornal do Brasil*, em 12/8/1961.

todas as formas, disfarçar: é o “subdesenvolvimento” nacional, a precariedade de recursos e falta de um “acabamento” técnico, a ser concebido agora como autêntica forma de representação. É neste processo que se descobre a possibilidade de uma fotografia brasileira para o sertão, caracterizada pela predominância da luz, fator que encontraria máxima expressão em filmes quais *Vidas secas*, *Os fuzis* e *Deus e o diabo na terra do sol*. Segundo o diretor Wladimir Carvalho:

De repente surge um filme [*Aruanda*] [...] nu e cru, que tratava da vida de uma comunidade sertaneja da forma mais nua e crua, com uma fotografia contrastada, riscante, dura, o sol queimando, desigual – mas que tinha uma força muito grande: era o homem do interior mostrado pela primeira vez sem retoques. O contrário do que se tinha até então no cinema brasileiro, a luz elaborada, artificial, feita com requinte (bem ou mal sucedido) e demora de estúdio. [...] É um filme muito semelhante, enquanto produto, ao que ele registra. (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 204).

Aruanda representa o Brasil no Festival dos Povos, em Florença, em 1962, mas já em 1960 outras produções que compartilham este novo estilo começam a circular nos festivais internacionais, porta de entrada na Europa para os filmes brasileiros. Neste contexto, o reconhecimento obtido por *Arraial do cabo* abre novas possibilidades para o jovem cinema. Os prêmios conquistados pelo filme, escreve Glauber Rocha (2004, p. 456), «valiam mais para a gente que a Palma pro *Pagador*». O mercado europeu, de fato, é visto pela geração cinemanovista como alternativa ao fechado mercado nacional: «se o público e os críticos brasileiros não aceitassem os novos filmes, recorrer-se-ia ao exterior», explica Arnaldo Carrilho (1967, p. 426), adido da Embaixada do Brasil em Roma em 1965. A aspiração à distribuição externa é motivada não somente por razões mercadológicas, mas também pela asfixia cultural dos ambientes domésticos: «Se na Europa e nos Estados Unidos ainda existem reservas para um diretor dotado de inteligência, cultura e sensibilidade – no Brasil estas qualidades são sinônimos de loucura, irresponsabilidade e comunismo», denuncia Glauber Rocha (2003, p. 34) no início dos anos 1960.

Na medida em que se começa a vislumbrar a possibilidade de uma

aceitação do Cinema Novo no exterior, a dialética nacional/internacional ultrapassa o problema do conteúdo e forma fílmicos (o autêntico e o universal) para articular-se também em relação aos destinatários dos filmes. Em âmbito nacional, a preocupação em realizar um cinema popular – ou seja, segundo a concepção da época, voltado para o povo¹ – conduz a um didatismo mirado a instigar a consciência do público, que deveria refletir sobre uma realidade que é denunciada a partir de uma postura moral. Trata-se de uma abordagem semelhante ao modelo gramsciano de nacional-popular – intensamente buscado pelo neorrealismo –², e que implica na consciência de uma missão dos intelectuais em relação ao povo, entendido como expressão máxima de uma nação (GRAMSCI, 2007).³ A preocupação doméstica, todavia, coexiste com o desejo de atingir o público especializado e “culto” dos festivais internacionais. Fotografar a realidade do povo brasileiro, investigando-a através dos instrumentos científicos desenvolvidos nos anos 50,⁴ torna-se então um modo de preservar a legitimidade cultural dos filmes, evitando o risco de uma

¹ Glauber Rocha, em carta a Gustavo Dahl e Joaquim Pedro de Andrade (1961), escreve: «Cada filme deve tocar o povo, não demagogicamente, mas no sentido que Brecht toca. O povo deve raciocinar em torno dos problemas. Aqui no Brasil nosso cinema deve ser inicialmente mais ÉTICO DO QUE ESTÉTICO. [...]. O cineasta tem uma responsabilidade acima do que julga: como o ficcionista e o teatrólogo. A poesia acabou e resta isso para fazermos a revolução» (BENTES, 1997, p. 158).

² Sobre a influência do neorrealismo e da busca de uma cultura nacional e popular no Brasil: ver LIMA (2003).

³ Carlos Diegues (1967, p. 418) fala explicitamente de cultura nacional-popular quando se refere à formação de uma cultura nacional: «Portanto, a cultura que quisesse representar esta nova civilização [brasileira] tinha necessariamente que ser uma cultura nacional e popular». Segundo o seu ponto de vista, o cinema nacional, agregando-se à ideia do desenvolvimento de uma cultura nacional, encontra o seu caminho de realização através de uma síntese entre tradições eruditas e populares.

⁴ A estudiosa Regina Aggio (2005) explica como a década de 1950 tenha caracterizado uma fase de mudanças no Brasil, onde as ciências contribuem para redefinir a ideia do país, influenciando as concepções dos artistas brasileiros. Neste período, o sociólogo Darcy Ribeiro abre novos campos e perspectivas para as ciências sociais. Também a antropologia vê muitos dos seus paradigmas reformulados graças às pesquisas de Claude Lévi-Strauss desenvolvidas no Brasil.

A descoberta de uma estética cinematográfica brasileira



Aruanda



Vidas secas



Os fuzis



Deus e o diabo na terra do sol

linguagem falseada para agradar os júris, ao mesmo tempo em que permite a afirmação da universalidade do nosso cinema.¹

Será Gustavo Dahl, que no início dos anos 60 estuda no Centro Experimental de Cinematografia de Roma, a explicitar a necessidade de sintetizar as componentes autênticas da nossa cultura e uma linguagem capaz de interagir com o cinema internacional, articulando-as em uma fórmula que atingisse os mercados interno e externo. Falando sobre a importância dos festivais para que os filmes conseguissem ingressar no circuito de distribuição europeu, Dahl escreve de Roma ao amigo Glauber Rocha, em 1960:

Tenho a impressão de que nas circunstâncias atuais o caminho mais fácil é o da conquista do mercado internacional. A conquista do mercado nacional, sabemos todos, depende irremediavelmente das alterações que deverá sofrer o sistema de distribuição-exibição. Este sistema está muito bem organizado para que seja possível desmontá-lo em pouco tempo. E tem no meio os americanos, que não são bestas não. Tenho a impressão que paradoxalmente a conquista do público brasileiro deverá ser feita de dentro para fora.² Aliás, a conquista não é tanto do público como da máquina exibidora-distribuidora. O fenômeno aliás não seria novo, os neo-realistas só se impuseram em seu próprio país após se terem imposto no mundo, e o mesmo aconteceu, por exemplo, com Akira Kurosawa. E o mercado internacional, para o qual eu acho, como você, indispensável que nos dirijamos, só é conquistável na base dos festivais. (BENTES, 1997, p. 116).

Para obter uma boa acolhida nos mesmos seria necessário harmonizar fatores diversos: os filmes deveriam conter uma representação legítima do Brasil que, todavia, não ficasse restrita à ambientação regional, garantindo assim a possibilidade de ser consumido em todo o território nacional. Do mesmo modo, seria necessário manter um certo grau de tipicidade necessário à apreciação no exterior e, contemporaneamente, atingir um nível de realização

¹ Sobre a universalização da cultura popular no Cinema Novo, ver DIEGUES (1967).

² Possível erro de datilografia ou de transcrição, pois o sentido do discurso é o de “fora para dentro”, expressão retomada por Dahl em 1965, quando fala da estratégia do Cinema Novo para conquistar espaço no exterior (DAHL; DIEGUES, 1967).

artística capaz de convencer o público especializado dos festivais. Tudo isso, é claro, sem ignorar as possibilidades comerciais do mercado interno:

Mas 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 da tipicidade, sem cair no exotismo, que é o máximo da degradação da terra em que foi criado em que pode cair um cineasta, e suficientemente “artístico” para impressionar os imbecis que freqüentam os festivais. (P. 116).

Ao analisar o caso de *Cidade Ameaçada*, que tinha representado o Brasil em Cannes, Dahl delinea o problema da recepção dos filmes brasileiros na Europa, sublinhando a defasagem entre os níveis de expectativa do público brasileiro e do europeu. Se dentro das nossas fronteiras as plateias respondem positivamente ao filme, no exterior a reação é diversa, pois o mesmo apresenta uma qualidade “média”, à qual se soma uma representação do espaço urbano que contradiz a ideia pré-concebida que o espectador estrangeiro tem da realidade brasileira:

[...] o que eu quero é analisar o fenômeno *Cidade ameaçada* no mercado internacional. [...]. A verdade, porém, é que a fita foi mal, não contribuiu muito para a dignificação do cinema brasileiro, no exterior. [...] se, por um lado, pra nós, pro nosso cinema esta rotina de qualidade é um fato excepcional, para o mundo ela é simplesmente uma rotina. [...]. Você está vendo que o que há aqui é uma “décalage” (intelectualismo!) entre um certo estado de coisas nacional e um outro internacional. [...]. Enquanto que para o Brasil a fita era comercial [...], internacionalmente ela não o era. Por quê? Primeiro porque ela se coloca num nível médio que não tem força suficiente para furar o bloqueio. Os países europeus reservam para as suas próprias fitas, para sua própria indústria, as possibilidades de colocação deste gênero de produção. [...]. Segundo, porque, na verdade, a fita não corresponde à imagem que o resto do mundo tem do Brasil. (P. 117).

Consciente de que o receptor europeu espera das cinematografias periféricas uma certa “genuinidade” percebida somente se apresentam aspectos “típicos” da própria realidade, Dahl faz algumas hipóteses sobre as razões das associações entre o filme e a cinematografia americana:

Cidade ameaçada propunha, como substituição à imagem habitual do

Brasil, a imagem de uma paisagem cosmopolita, que os europeus tendem a associar aos Estados Unidos. Devem ter surgido daí as referências aos mestres do “thriller” americano, que na melhor das hipóteses o davam como um discípulo menor e na pior como um imitador. (P. 118).

Também Roberto Farias, diretor do filme, escreveria a Glauber aludindo às potencialidades de uma ambientação que traduzisse a “autenticidade” que a sua criação não teria expressado de forma completa. Forçado, por questões econômicas, a voltar a dirigir chanchadas, o autor reflete sobre as limitações de *Cidade Ameaçada*, identificando-as precisamente no seu caráter “inautêntico”:

Infelizmente, o fato de fazer *Cidade* não me garantiu permanecer no cinema sério. Por mais sucesso que *eu* tivesse feito, já o pressentia, um filme sem autenticidade brasileira não faria bilheteria. Como consequência, a permanência no cinema que queremos fazer não me seria possível. [...].

Anima-me, no entanto, o fato desse filme ter sido vendido para o exterior, como já lhe disse. Se *Cidade* desperta interesse lá fora, imagine um filme de Brasil autêntico como desejamos demonstrar...¹ (BENTES, 1997, p. 147-148).

Na imagem de um Brasil genuíno, todavia, é exatamente a questão do que fosse caracteristicamente brasileiro a apresentar maior complexidade para um projeto de cinema que, mesmo buscando atingir o público, não pretende abrir mão da própria dignidade cultural. Como filmar o “autêntico” sem limitar-se ao regional? Como representar realisticamente a sociedade brasileira, sem distanciar-se das expectativas europeias? Como atrair a atenção do público estrangeiro, fascinado pelas paisagens exóticas, sem dobrar-se ao pitoresco? Dahl aponta um caminho:

Eu detesto, mas detesto o cinema exótico, “orfeus negros” e mazelas, mas

¹ Na carta, é tocante o depoimento do cineasta sobre os próprios esforços em fazer um cinema melhor, e a relutância da crítica em reconhecer este empenho por parte de um diretor de chanchadas: «Calculava que o meu esforço, o sacrifício que impus à minha família não tivesse sido em vão. Esperava que *Cidade* me tivesse garantido, de uma vez por todas, um lugar dentre os diretores de reconhecido talento. Não me vejo cabotino, Glauber, não compartilho com os exagerados aplausos com que receberam *Cidade*. Não o considero um filme assim tão maravilhoso. Apesar disso, julguei que não poriam mais em dúvida minhas possibilidades de fazer um cinema melhor» (BENTES, 1997, p. 148).

objetivamente tenho que constatar que é necessário que os filmes ou se aproximem desta concepção européia do Brasil, o que se pode fazer sem cair no exotismo, sem trair a realidade brasileira existente, descobrindo os aspectos mais profundos dentro desta noção superficial já existente, talvez *Barravento* seja um bom exemplo disso, ou então que acrescentem novos domínios a esta concepção. (BENTES, 1997, p. 117).

Dahl intui que, para conquistar o público estrangeiro, seria necessário alargar o horizonte das expectativas nutridas em relação à cultura brasileira, sem negá-las de todo. E é ao mencionar *O cangaceiro* que o cineasta manifesta a própria consciência sobre o papel do filme na construção de uma concepção europeia do Brasil, bem como sobre a necessidade de interagir com a mesma para fundar uma nova imagem. Mantendo-se dentro do campo de representações oferecido pela riqueza do ambiente regional, Dahl aponta para as possibilidades de exploração das nossas paisagens na representação de uma “brasilidade” que não se subtraísse completamente às expectativas externas:

Por exemplo, antes de *O cangaceiro* tenho certeza que muito poucas pessoas fora do Brasil sabiam o que era o nordeste e o cangaço. Hoje, depois da fita, a noção inclui necessariamente para muitos a de NE e bandoleiros. Assim, uma fita sobre o Pantanal ou as cidades mortas, morrendo do litoral paulista, embora não correspondam à imagem habitual do Brasil, satisfazem esta deficiência fornecendo uma outra imagem até então desconhecida. É a isto que eu me referia quando atrás falava em tipicidade. (P. 118).

Note-se que as reflexões do cineasta são feitas a partir do contexto italiano, onde o mercado cinematográfico é caracterizado então pela demanda de um público “alto”, interessado na qualidade artística das obras. Por isso, no projeto de criar um interesse cultural pelo cinema brasileiro, a importância de uma linguagem autoral é colocada com muita clareza:

O problema é o seguinte: além dos negócios que já escrevi, os europeus só se interessam verdadeiramente por filmes de festival. De festivais tudo o que eu posso dizer-te é que os conheces tão bem quanto eu. A única maneira de despertá-los é lançar-lhes na cara, com muita força, *o autor*. Moda ou não, é só isto que os impressiona. E a brasilidade que já havia dito.

É por tudo isto que estou convencido que o caminho a ser seguido pelo cinema brasileiro é muito mais artesanal que industrial. Você mesmo falou

na rede de produtos independentes, lembra? (P. 118).

Se na questão da brasilidade *Barravento* é indicado como possibilidade de mediação entre o “exótico” e o “autêntico”, a questão do autor passa obrigatoriamente pela distinção entre produção comercial e criação artística.

Própria da *nouvelle vague* e do discurso especializado europeu, a perspectiva autoral baseia-se na ideia da *mise-en-scène* cinematográfica, entendida como linguagem universal capaz de abater fronteiras em nome de algo que pertence ontologicamente ao cinema e cujos códigos são assimilados dentro de uma cultura cinéfila. No contexto brasileiro, tal concepção será integrada a um discurso que, ao opor-se ao cinema comercial, espousa a ideia de um “cinema de arte” em contraposição à estrutura colonialista que rege as relações entre o mercado interno e a dominação estrangeira. Nesta linha, a busca por uma linguagem artística, modelo de uma universalidade a ser atingida, cimenta-se em uma postura engajada que dá continuidade ao debate interno sobre o subdesenvolvimento, interpretado em escala global. A produção independente – cujo ponto de partida é dado por Nelson Pereira dos Santos com o sistema de cooperativa em *Rio 40 graus* – apresenta-se então como estratégia de combate ao poder das grandes indústrias mundiais, espelho e veículo do domínio cultural do capitalismo central sobre os países periféricos.

Colocando-se como movimento de resistência coletiva, o Cinema Novo transforma-se em laboratório criativo e teórico voltado a encontrar novos caminhos para o cinema nacional, interpretado agora como meio de comunicação que, bem empregado, poderia atuar como agente de transformação histórica. Em resposta aos velhos e falidos esquemas industriais, o cinema independente é visto como possibilidade de expressão cultural descentralizada (fora do eixo Rio/São Paulo), capaz de aumentar a oferta cinematográfica através da eclosão de focos de produção por todo território. A ideia, desenvolvida por um artigo escrito em 1961 por Gustavo Dahl, entrevê a possibilidade de que a produção realizada em autonomia por um maior número

de diretores pudesse refletir a diversidade regional brasileira, permitindo a proliferação de filmes por todo o país, «através da criação artesanal, em oposição à indústria» (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 210).¹

Na Segunda Resenha do Cinema Latino-Americano – realizada em Santa Margherita Ligure em 1962 – Paulo Cesar Saraceni faz o balanço da lição aprendida com o cinema independente argentino:

Santa Margherita me ensinou tanto – que os argentinos têm um grande cinema. [...]. A lei argentina é completamente aberta para o lado cultural-artístico – e o cinema mundial não é mais o cinema indústria, mudou na França. Vai mudar na Itália, nos EUA os filmes independentes são geniais. (BENTES, 1997, p. 156).

A esperança em uma transformação mundial dos sistemas de produção cinematográfica é sentida também por Glauber Rocha (2003, p. 40), que vê na produção independente a possibilidade de melhorar não somente a qualidade da oferta no mercado brasileiro, mas inclusive a de conquistar espaço no exterior, corroendo os «mitos enraizados por Hollywood». A produção autoral é interpretada como verdadeira prática de “descolonização”, em uma inovação produtiva sintetizada pela fórmula “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão”. Lema do Cinema Novo, a frase expressa a urgência de um fazer cinematográfico que deveria abrir mão dos recursos industriais, remarcando a independência do autor em relação ao capital (nacional e estrangeiro), bem como a sua autonomia criativa e ideológica.

Romper os elos com um mercado dependente da conjuntura externa é interpretado pela nova geração como um caminho para desenvolver uma linguagem própria e original, com a qual estabelecer um novo modelo de universalidade. Esta correspondência entre o “original” e o “universal” é

¹ O artigo é intitulado *A solução única*. Publicado originalmente no Suplemento Literário de **O Estado de São Paulo**, 21/10/1961.

apresentada com clareza pelo pensamento de Carlos Diegues. O cineasta vê no Cinema Novo o início de um período no qual o sentido de uma «*cultura nazionale non coloniale e rappresentativa di una civiltà originale si universalizza*» a partir de representações fílmicas que não se limitam à «*diffusione di un folklore*» ou à «*invenzione di situazioni pittoresche*», mas que se interessam pela interpretação do que fosse essencialmente o «*uomo brasiliano*», em uma abordagem do real que contribuiria a fazer do Cinema Novo o «*grande cinema del popolo, antropologico e universale*» (DIEGUES, 1967, p. 420).¹ Nesta perspectiva, a formação cultural dos autores cinemanovistas, forjada sobre as teorias do cinema mundial, é apresentada não como submissão aos padrões estrangeiros, mas como interação com o panorama externo, já que o «*pensiero universale del cineasta brasiliano*», professa Diegues (1967, p. 419), é intrinsecamente ligado «*ai pensatori del cinema moderno*».²

De um modo geral, pode-se dizer que, sem imitar a linguagem hollywoodiana e, ao mesmo tempo, sem fechar-se às influências das melhores cinematografias do mundo, os autores do Cinema Novo compreendem que interagir com o cinema internacional (as suas vanguardas artísticas, mas também o mercado externo), é colaborar para a elaboração de uma nova estética que, identificada com o subdesenvolvimento e com a luta pela emancipação do terceiro mundo, pudesse manifestar-se como componente ativa da cultura cinematográfica mundial, e não como seu tradicional apêndice. A “qualidade estrangeira” garantida pelo aparato tecnológico perde assim a sua função paradigmática, pois uma perspectiva revolucionária vai abrindo a possibilidade de afirmação de práticas criativas, produtivas e comerciais que,

¹ «cultura nacional não colonial e representativa de uma civilização original se universaliza»; «difusão de um folclore»; «invenção de situações pitorescas»; «homem brasileiro»; «grande cinema do povo, antropológico e universal».

² «pensamento universal do cineasta brasileiro»; «aos pensadores do cinema moderno».

originadas no terceiro mundo, apresentam-se como veículo de libertação dos esquemas impostos pelas culturas dominantes. Engajado nesta batalha histórica, Glauber Rocha escreve aos seus companheiros, em 1961:

[...] cada dia fico mais na esquerda e o exemplo de meus amigos cubanos e agora a morte do ditador Trujillo e a rebelião de Angola e toda a emancipação africana mostram que os países novos serão os líderes do mundo dentro de mais algum tempo: que do Brasil, Argentina, Cuba e outros latinos nascerão filmes fantásticos. (BENTES, 1997, p. 157).¹

Ainda sob o governo reformista de Goulart, o período vivido então é sentido como fase de transição para uma grande transformação social, em uma época, como escreve Ismail Xavier (2003), em que toda uma geração emerge pensando em termos absolutos de reação ou revolução. «Eu como os outros acreditava no processo revolucionário brasileiro», diria em 1968 o protagonista de *O desafio*, alter-ego de um desiludido Paulo Cesar Saraceni: «Era uma visão coletiva, segura, linda!».

Sem estarem preparados para o golpe militar, que poria freios às esperanças de mudança, os cinemanovistas participam deste projeto visionário, articulando uma crítica social e política às próprias atividades artísticas. São vários, então, os aspectos que deveriam vir a compor a obra fílmica: a assimilação das próprias raízes culturais em uma representação autenticamente nacional; o diálogo com a linguagem cinematográfica mundial; a transformação social a partir de uma politização da linguagem fílmica e, base do inteiro projeto, uma estratégia econômica de produção e distribuição capaz de conquistar para o produto brasileiro um maior espaço nos mercados interno e externo. «Um produto cultural», escreve Glauber em 1967, «para existir e circular, necessita de um mercado», e para opor-se «à ideologia estética dos fascismos dominantes e à estética do entorpecimento americana deve criar seu próprio mercado. Deve revolucionar o velho mercado» (ROCHA, 2004a, p.

¹ Carta a Gustavo Dahl, Paulo Cesar Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade, 13/06/61.

86). A postura autoral evidencia-se assim enquanto mergulho profundo na economia cinematográfica, dada a partir da radicalização da oposição “arte/indústria”. Movida por um desejo de subversão, a atividade artística encontra-se indissociavelmente ligada ao empenho social, já que produção industrial, diria Gustavo Dahl, «*n’est que la forme par laquelle la bourgeoisie s’exprime dans le monde du cinéma*» (DAHL, 1967, p. 450).¹

Na expectativa de “furar” as barreiras do mercado, a articulação com o exterior é intensa, e os autores não perdem de vista a possibilidade de exportar os próprios filmes. Nelson Pereira dos Santos, por exemplo, em carta enviada do Rio para Glauber, em 1960, reflete sobre os necessários ajustes técnicos para uma venda no exterior:

Compreenda-se que o filme [*Mandacaru Vermelho*] precisa de um acabamento, digamos assim, de luxo: muita música, orquestra completa, partitura excelente de maestro consagrado e competente, banda sonora impecável, com efeitos bem realizados, além de separação da banda internacional, pois devemos nos preparar para possíveis negócios com o exterior. Os filmes anteriores, por falta deste material, tiveram dificuldades de serem exportados, sem a banda internacional não se pode dublar o filme. (BENTES, 1997, p. 122).

Embora a ideia seja a de veicular os filmes fora das fronteiras, é claro que o único terreno possível para a sua elaboração é o brasileiro. É necessário mostrar o país, investigar os seus problemas, propor novas soluções, documentar a realidade social, geográfica, cultural, humana. A representação crítica da própria realidade é a ação primordial da nova corrente que se organiza, como se pode perceber pelas palavras que Glauber escreve ao amigo Saraceni, em 1960, quando este se encontra em Roma:

estamos recriando o nosso cinema e você precisa voltar para ser soldado nesta luta. não quero que você fique mais tempo na Itália. [...] você não deve se demorar porque a temporal da vida é pouca. precisas FAZER FILMES

¹ «não é que a forma pela qual a burguesia se exprime no mundo do cinema».

aqui no Brasil dentro da nossa luta: Joaquim, eu, Paulino, você, Miguel, Marcos, Leon e outros novos que surgirão. (BENTES, 1997, p. 123-124).

Mas se a batalha produtiva é travada no próprio território, esta não pode, de maneira nenhuma, esgotar-se nos limites da nação ou restringir-se à circulação regional. A completude daquela experiência cinematográfica realizar-se-ia somente se esta conseguisse superar os próprios confins. Em carta enviada a Paulo Emilio Sales Gomes, em 1961, Glauber confidencia:

[...] minha tão anunciada aparição em plagas sulinas com os filmes embaixo do braço, iniciando assim mais uma aventura no terreno do sonho cinematográfico, que, saindo da Bahia, ainda alimenta a possibilidade de cruzar fronteiras, não pela ambição, mas apenas PARA SABER se um filme brasileiro nas tais e tais condições que concebemos pode realmente ser aceito. Do contrário, a experiência não será total, jamais poderemos tirar uma média do que se deve fazer no futuro, pois acreditamos (plural sou eu mesmo) que um cinema provinciano é suicídio cultural e comercial. (BENTES, 1997, p. 144).¹

Não se trata, desta vez, de lançar só o olhar para fora, esperando pelas novidades do pensamento “universal” e confirmando a condição do intelectual colonizado enquanto passivo receptor da cultura alheia. Não mais um desejo de consumo, portanto, e sim o estabelecimento de um verdadeiro desafio produtivo, estimulado pela expectativa de projetar a própria obra para além do oceano, inserindo-a em um contexto internacional e testando na prática as suas possibilidades de absorção junto ao público estrangeiro. A Europa se apresenta então como campo de verificação das potencialidades do ambicioso projeto cinemanovista. Ao lado das preocupações político-sociológicas, o horizonte europeu e a possibilidade de penetração naquele promissor mercado são as hipóteses situadas na base da equação artística:

Se você quiser um depoimento pessoal (e confidencial) eu lhe diria que em *Barravento* tive apenas duas intenções: um protesto ou um manifesto (verei depois da montagem) sobre a problemática do negro e ao mesmo tempo uma penetração nos mercados de Oropas, França e Bahia. (P. 144).

¹ Carta enviada de Salvador, abril de 1961.

Sem destacar-se da leitura anticolonial de Sales Gomes, a ideia de Glauber Rocha, neste momento, é valer-se das estruturas vigentes na sociedade brasileira para subvertê-las, derrotando a mentalidade na qual plantam raízes. A fundação de uma nova indústria cultural dar-se-ia segundo uma concepção revolucionária, capaz de derrubar a ordem das coisas. A meta é transformar em objeto da representação fílmica a mesma calamidade social que se pretendia combater, dando origem a produtos culturais que, uma vez em circulação, ajudariam a corroer o sistema dentro do qual tinham sido gerados. Se as fórmulas política e estética do novo cinema obtivessem sucesso em campo econômico dentro e fora do país, chegando contemporaneamente ao grande público e às elites culturais, a revolução cinematográfica seria o primeiro passo de revolução de verdade:

se eu rompo com os mercados, eu provo à mentalidade da terra que podemos industrializar as próprias paisagens dos latifúndios embora combatendo os mesmos. Eles desenvolverão a própria arma de destruição e quando perceberem já será tarde. (P. 144).

Romper os mercados expressa então a vontade de romper também com uma configuração cultural do cinema brasileiro que, efetivamente, depois do Cinema Novo ganha uma dimensão até então impensável. Ainda que em campo político o entusiasmo do autor – e de toda a sua geração – tenha sido abruptamente truncado pelo golpe militar, é na apropriação estética da paisagem do latifúndio como imagem culturalmente revolucionária, que a visão de Glauber Rocha revela o próprio alcance. No período em que começa a delinear o projeto de *Deus e o diabo na terra do sol*, as palavras que envia ao amigo Saraceni (convidado a dirigir o filme), anunciam o milagre da fundação de um novo mito nacional:

Paulo, a revolução aqui no norte é um FATO. crescemos dia a dia. o mais importante dos filmes brasileiros será este filme camponês. 200 mil pessoas morrem de fome e sede nas estradas, enlouquecem, assassinam. dos campos áridos e miseráveis de Pernambuco vem a voz da revolução. homens que não tem carteira de identidade a não ser o recibo da sociedade. obreiros da morte, onde se inscrevem pro enterro quando morrerem. a

revolução crescendo nos campos – Pernambuco, Paraíba, Piauí, Goiás, Bahia, Minas –, se você olhar o norte 24 horas, você enlouquece de raiva e vibra de entusiasmo. todos os meus amigos estão no Partido. vou entrar esta semana ainda. na universidade, nos campos da Bahia e Pernambuco só há uma palavra – REVOLUÇÃO! é um momento histórico, um momento que não se pode negar, porque tudo está presente, intenso. este filme será uma das grandes bandeiras revolucionárias do norte. aqui na Bahia todo mundo fala e espera este filme. ele será para o Brasil uma espécie de *Encouraçado Potemkin* – porque você, com a poesia que revelou em *Arraial*, fará um filme genial, tenho certeza. (BENTES, 1997, p. 164).¹

Tão intenso quanto a necessidade de mudar o país, urge o desejo de retirar o cinema brasileiro da sua condição de expressão menor da nossa cultura. Enquanto elabora as linhas centrais de um potente imaginário, o autor vai intuindo também o alcance da nova onda cinematográfica que se estende, irrefreável. Sempre a Saraceni, escreve em 1963:

Precisamos trabalhar juntos, como Godard e Truffaut, em alguns filmes. eu penso que com você, Nelsinho, Luís Carlos, Davizinho, Cacá e talvez Joaquim (e Gustavo, se voltar) poderíamos fazer algo como a Renascença na pintura, a música barroca, sei lá. sinto isto, sinto que faremos qualquer coisa de genial em pouco tempo. (BENTES, 1997, p. 194).

Dois anos mais tarde, após o sucesso internacional de *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*, em um debate promovido pela revista *Civilização Brasileira*, Nelson Pereira dos Santos reflete sobre o milagre ocorrido no cinema brasileiro, identificando a sua afirmação junto à cultura brasileira como a principal conquista obtida pelo Cinema Novo. O movimento, afirma o cineasta:

[...] *consiguió transformar el cine brasileño. Le dio esa categoría de manifestación, de expresión de nuestra cultura. Hoy el director de cine está al mismo nivel de cualquier otro intelectual, integrado al proceso cultural brasileño, lo que no sucedía antiguamente, ni aun hace diez años.*²

¹ Carta enviada de Salvador, em janeiro de 1961.

² «conseguiu transformar o cinema brasileiro. Deu-lhe esta categoria de manifestação, de expressão da nossa cultura. Hoje o diretor de cinema está no mesmo nível de qualquer outro intelectual, integrado ao processo cultural brasileiro, o que não acontecia antigamente, nem mesmo há dez anos atrás».

(SALEM, 1997, p. 194).

Em campo externo, o Cinema Novo apresenta-se como o meio com o qual internacionalizar uma cultura revolucionária que, em um projeto nacional de cinema, exprime um projeto utópico de nação. Mas se as palavras que Glauber Rocha dirige aos companheiros de luta revelam a intensidade do sonho artístico que vai arquitetando sob o sol baiano, as de Dahl, proferidas na Europa, mostram as realidades com que o novo cinema se depara no velho continente. É importante fazer contatos, trazer os filmes, divulgá-los no maior número possível de festivais, ocupar todos os fronts que a grande distribuição deixa descobertos. Em carta a Glauber, de 1963:

O artigo de Marcórelles nos *Cahiers* é muito bom para nós, só fala da turma, Glauber, Paulo, Joaquim, Leon, e diz que em princípio, ou melhor, em potência, nós somos os primeiros cineastas do mundo. Tudo isto me convence cada vez mais que só cinema novo tem elementos para penetrar na Europa. Seria o caso de nos organizarmos e começar a mandar por conta própria, ou através do Itamaraty, filmes para todos os festivais, grandes, mas sobretudo os pequenos, que estão fora das órbitas oficiais, e depois tentar vendê-los em bloco ou em separado, alguns para os países comunistas, outros para os países capitalistas, fazer em Paris uma central cinema novo, abrir uma frente mundial. [...]. É lógico que o que há de concreto é lata de filme debaixo do braço levando aos distribuidores ou fazendo ver nos festivais. (BENTES, 1997, p. 189).

Em pouco tempo, porém, as expectativas de difusão comercial vão se confrontando com as reais dificuldades de negociação. Em carta sucessiva,¹ Dahl pondera sobre as atuais condições do mercado:

A situação concreta e a seguinte: a venda na Itália é improvável. Os italianos produziram trezentos filmes o ano passado, tem superprodução, mal têm tempo para lançarem os filmes italianos. [...]. Em todo caso o artigo do Moravia² e a repercussão em Sestri deixaram as portas abertas. Quem sabe numa situação de mercado mais favorável... Mas tudo isto é

¹ Carta de Gustavo Dahl a Glauber Rocha, Paris, 1963.

² Trata-se da crítica de Alberto Moravia (1963) sobre *Barravento*. A repercussão em Sestri refere-se à participação do filme (fora de concurso) na quarta resenha do cinema latino-americano.

hipotético. Ainda nas coisas concretas: fui procurado com insistência pela Federação Internacional dos Cineclubes, que me transmitiu o interesse deles e de outros países por uma exploração não comercial, isto é, nos cineclubes. [...]. Vou tentar agora a venda na França, ou a exibição em Paris, salvaguardando os direitos de exploração não comercial, o que nos permitiria continuar a negociar com a Federação, somente que pagariam menos, neste caso. (BENTES, 1997, p. 195).

Com uma eficiente estratégia de organização que desfruta os contatos estabelecidos junto às comissões internas e externas de seleção, os autores do Cinema Novo conseguem que seus filmes sejam projetados em uma grande quantidade de festivais internacionais. Nem sempre, porém, a acolhida crítica é favorável. *Pôrto das Caixas*, por exemplo, obtém uma fria recepção na Resenha do Cinema Latino-Americano de Sestri Levante,¹ em 1963, o que teria levado Paulo Cesar Saraceni, autor do premiado *Arraial do Cabo*, a rever a própria posição em relação à Europa. «Conversei com Paulo César mas foi difícil», conta Dahl, descrevendo a Glauber o estado de espírito do amigo:

[...] ele ficou decepcionado com a viagem e com a má acolhida de Porto [...]. Pois bem, ele chegou à conclusão que o mercado europeu é um conto de fadas, que nós temos que solucionar a parada é aí mesmo e que para isso precisamos agir em conjunto. (P. 200).

Refletindo sobre a questão, Dahl comenta o excesso de expectativas nutridas no início:

O problema do mercado europeu é o seguinte: quem criou esta onda de mercado europeu fomos nós três, mais o sucesso do *Pagador*, mas nós criamos um pouco iludidos, um pouco otimistas, um pouco malandros, para permitir que *Barra*, *Porto* e *Garrincha* fossem feitos. Há dois anos atrás era a única coisa a fazer, era nossa única arma. Hoje, os filmes estão feitos, você está mesmo fazendo um segundo. *Porto* e *Garrincha* entraram pro cano, como entraram pro cano todos os argentinos. Torre Nilson, inclusive. Isto serviu para colocar-nos, Paulo, Joaquim e eu, na realidade. (P. 200).

E a realidade, segundo ele, é a de que o mercado europeu vive uma fase de

¹ Para a crítica sobre o filme, ver AUTERA (1963).

transição, onde de um lado colocam-se os filmes comerciais, voltados para o grande público e, do outro, os filmes de autor. Como as estruturas vigentes são ainda as do cinema comercial, existe uma situação de incerteza em que é impossível determinar o sucesso ou falência de um determinado filme. Mas mesmo não constituindo uma garantia para a colocação dos filmes no mercado, a participação nos festivais continua a ser imprescindível, pois concede uma repercussão cultural que aumenta as possibilidades de circulação, ainda que restrita ao circuito não comercial:

Nenhum dos [filmes] que passaram em Sestri foi vendido. Por outro lado, o interesse por cinema latino-americano continua a aumentar, mas num sentido puramente cultural. O que tem suas repercussões comerciais. A primeira foi este interesse da Federação Internacional dos Cineclubes. Uma outra foi o pedido que recebi para passar Barravento no saison do Circolo Chaplin, em Roma, no cinema Rialto. Outra ainda, uma possibilidade a levar o ano que vem a Montreal, um festival cinema novo, e vender os filmes para a televisão canadense. Há uma abertura mais ou menos certa dos chamados circuitos de cinema paralelo, cineclubes, televisão, cinemas d'art et essai (este já mais hipotético), e uma difícil, indeterminada, mas não improvável, dos circuitos comerciais. (P. 201).

Ingressar no circuito europeu depende, acima de tudo, da capacidade de mover-se dentro de uma estratégia coletiva:

Mesmo na Europa, as pessoas já começam a saber o que é cinema novo, eu sempre que posso falo sempre, Morando Morandini escreveu um artigo pedindo que a *nouvelle vague* brasileira estivesse representada em Veneza. A onda tem que continuar, mas tem que ser refletida, pensada, de conjunto. Não se pode dar uma brecha, não sei, por exemplo, por que *Vidas secas* não foi indicado para Veneza no lugar de *Seara Vermelha*, é preciso que só saia do Brasil "cinema novo", para que as pessoas fora e dentro se convençam que cinema brasileiro = cinema novo. Não se pode descuidar, temos que partir para o controle total da comissão do Itamaraty. (P. 201).

Tal estratégia é assumida sem reservas no discurso que Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni (1967, P. 431) proferem em Gênova, em 1965, afirmando que tinha sido «Pressionando o setor de Difusão Cultural do Itamaraty e usando os jovens que estudavam na Europa como agentes de infiltração» que «os filmes do 'cinema novo' obtiveram prêmios nos Festivais e abriram um crédito de confiança para os novos realizadores».

A dinâmica de divulgação é realizada corpo a corpo. Vir para a Europa significa não somente mostrar os filmes nos festivais, mas sair de casa para bater na porta dos distribuidores, já que a política dos autores não poderia subsistir sem uma prática de mercado. Dahl continua:

Depois é preciso que os diretores venham com as fitas, mas para vender e não para passear. A única maneira de vender é viajando com ela debaixo do braço. Mas o que é importante é que a ação seja coordenada, que cada um aproveite dos contatos dos outros, é preciso que tenha alguém na Europa, fazendo o que se fez para *Barra e Porto* para outros filmes, temos que ter um Ministério do Exterior. E depois um ministério da guerra, cuja função seria resolver a parada aí no Brasil (P. 201).

É necessário ter consciência da importância de uma ação articulada junto à economia cinematográfica, sem a qual naufragaria qualquer projeto artístico:

Fora deste esquema estamos fodidos, fará cinema um ou outro, mas não existirá um movimento. Se cada um de nós compreender que é tão importante quanto fazer filmes, criar um mercado para eles, se cada um de nós tiver maturidade suficiente para compreender que só num esforço conjunto conseguiremos alguma coisa, que se cada um começar a fazer filme do seu lado, vai todo mundo se estrear, se todo mundo compreender que os nossos problemas, além de artísticos, são econômicos e políticos a coisa irá. (P. 202).

Mas mesmo fazendo parte do horizonte de expectativas dos autores cinemanovistas, o mercado exterior não poderia condicionar as realizações dos jovens cineastas. Somente mantendo íntegra a representação cultural do próprio país, os filmes poderiam conquistar espaço no circuito europeu. A percepção interna do Brasil e a sua projeção externa deveriam interagir equilibradamente, sem que uma interferisse negativamente na outra. Confiando na capacidade de elaboração crítica de Glauber Rocha, Dahl não vê nenhuma contradição entre as expectativas que o mesmo nutre sobre o mercado europeu e a veracidade cultural do filme¹ que, então, está realizando:

¹ *Deus e o diabo na terra do sol.*

Paulo [Saraceni] estava um pouco apavorado com tua vontade de vir à Europa e com as tuas vistas voltadas para o mercado europeu. Ele via nisso uma possível causa de dano ao teu filme. Eu acho que teus filmes vêm de dentro demais para poderem sofrer influência de uma hipotética mentalidade festival, por isso não me afobo. E acho que na medida em que *Deus-Diabo* representará para ti o fim de um ciclo, como, por exemplo, *Porto* para o Paulo, eu tenho a impressão que você pode jogar tudo, inclusive Cannes. [...]. Teus filmes têm, pelo acidente geográfico de seres baiano, a carga regional que o pessoal topa, sem que te possam acusar de folclore nem de desnacionalização. [...]. E venha pronto pra levar o teu filme por todos os festivais, Cannes, Sestri, Berlim, Karlovy e Veneza. (BENTES, 202-204).

Em outra carta, é o crítico português Teixeira Novaes a advertir Glauber Rocha sobre a tentação de dobrar-se às aspirações do público internacional:

E espero ansiosamente *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. O título é muito bom. E não me faças filmes para Festival. Primeiro, faz o teu filme, e pensa só depois no Festival. De resto, o filme vale pelo que é e não pelo que dizem os Festivais. Compreendo que um prêmio agrada ao autor e faz marchar o filme no “terreno comercial”. Mas mesmo isso não é sempre certo. A marcha comercial de *O pagador de promessas* na Europa foi um desastre. Pinta, pois, para ti, e só depois do quadro pintado procura a clientela... (BENTES, 1997, p. 216).

Quanto à incerteza da “marcha comercial” dos filmes, Teixeira Novaes faz um raciocínio coerente. Como observa Lino Micciché (1986, p. 15), o otimismo em relação às possibilidades dos novos cinemas de derrotar os eixos dominantes na indústria cinematográfica, revelará a própria fragilidade em pouco tempo. Embora tenha dado exemplos valorosos da nossa produção cinematográfica, conseguindo arrancar-nos momentaneamente de uma conformação periférica no cinema mundial, o Cinema Novo não consegue impor-se no mercado internacional com a força que seus mais entusiásticos membros esperavam. Do ponto de vista comercial, mais uma vez, é Gustavo Dahl a realizar o balanço, ainda em 1963:

Eu sei que tudo deveria funcionar com base do mercado europeu. Já falamos, porém, de nossa ingenuidade esquecendo a própria crise do cinema europeu e pretendendo de um ano para o outro conquistar a Europa. Como falamos também de uma falta de profissionalismo nosso no atacar o mercado europeu. E me rendo bem conta do quanto de diletante têm minhas ou tuas tentativas de vender os filmes. Porém em três anos

conseguimos que o nosso movimento fosse conhecido. (BENTES, 1997, p. 218, 220).

Dois anos depois, na mesa redonda sobre o Cinema Novo em Gênova, Dahl e Saraceni aprofundam a análise: no plano externo, as crises do mercado internacional dificultam a absorção da produção brasileira, enquanto que, internamente, a mudança da rota política do país resulta em uma restrição dos financiamentos públicos ao cinema. Nesta realidade, o «sistema de produção independente revelou não só sua insuficiência econômica como a sua impossibilidade de romper as barreiras que mantém a nossa indústria cinematográfica no seu estiolamento» (DAHL; SARACENI, 1967, p. 434). O quadro do cinema brasileiro, continuam eles, «de tão negras tintas, reflete de um lado a precariedade de uma indústria de estruturas apenas semi-industrial», marcada pelo «diletantismo, incompetência e aventureirismo» e, do outro, «reflete a dificuldade de afirmação, num país subdesenvolvido, de uma indústria nacional entregue à sua própria sorte na concorrência com o produto estrangeiro» (p. 434). Sem um apoio estatal às produções nacionais e sem uma «exibição assegurada» no território nacional, a tentativa de fazer cinema no Brasil estaria fatalmente «votada ao fracasso» (p. 434).¹

A drástica previsão é de certa forma atenuada pelos sucessos cinematográficos de *Terra em transe*, *Macunaíma* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, que viriam daí a pouco, além da criação, em 1965, de uma cooperativa alternativa de distribuição, a Difilm. Tendo como principais organizadores Nelson Pereira dos Santos e Luís Carlos Barreto, a Difilm (Distribuidora de Filmes Brasileiros Ltda.) marca a transformação do grupo do Cinema Novo em sociedade (SALEM, 1997, p. 196). A estratégia da cooperativa é voltada não somente à distribuição de filmes não convencionais

¹ Carlos Diegues, presente no evento, não era do mesmo parecer. Para ele, o exemplo de *Deus e o diabo na terra do sol* era a demonstração de que o aprofundamento de uma linguagem brasileira teria como consequência o sucesso comercial (DIEGUES, 1967a, p. 457).

no mercado, mas também à penetração em circuitos alternativos, contando para isso com a oferta das cinco casas de produção fundadas pelos próprios autores (R.F. Produções Cinematográficas, L.C.B. Produções Cinematográficas, Saga Filmes, Mapa Filmes e Filmes do Serro). Conforme narra o produtor Luis Carlos Barreto:

*En los años 60, Difilm distribuyó películas que en manos de una distribuidora convencional no serían éxito de taquilla. Terra em transe se exhibió en el cine Opera durante cinco o seis semanas, así como en los suburbios. Difilm era una distribuidora que tenía una postura no colonizada frente al cine brasileño.*¹ (SALEM, 1997, p. 196).

Em 1967, em uma entrevista realizada na França e traduzida na Itália, Glauber Rocha descreve a nova sociedade nos seguintes termos:

*La situazione del Cinema Novo è ora migliorata, sul piano economico, perché siano riusciti a creare una associazione di undici registi che ha una sua casa di produzione, e una distribuzione indipendente dal circuito commerciale. Con quello che guadagniamo possiamo realizzare altri film. Abbiamo capito che senza una libera organizzazione di diffusione non esiste indipendenza culturale e ideologica.*² (CAPDENAC, 1967, p. 46).

O projeto da Difilm era o de distribuir não somente os filmes cinemanovistas, mas também o de outros diretores que fizessem obras de qualidade, pensando em um primeiro momento no mercado interno para dedicar-se depois também ao externo (RAMOS; MIRANDA, 1997). Fora do Brasil, porém, segundo a explicação do produtor Jarbas Barbosa (GATTI, 2007, p. 88):

Nós todos fomos muito ingênuos naquela época, entregando nossos

¹ «Nos anos 60, Difilm distribuiu filmes que em mãos de uma distribuidora convencional não teriam êxito de bilheteria. *Terra em transe* foi exibido no cine Ópera durante cinco ou seis semanas, assim como nos subúrbios. Difilm era uma distribuidora que tinha uma postura não colonizada diante do cinema brasileiro».

² «A situação do Cinema Novo agora melhorou, no plano econômico, porque conseguimos criar uma associação de onze diretores que tem uma sua casa de produção, e uma distribuição independente do circuito comercial. Com o que ganhamos podemos realizar outros filmes. Entendemos que sem uma livre organização de difusão não existe independência cultural e ideológica».

negativos aos intermediários europeus das vendas. Eles alegavam que o nosso material (cópias, masters, etc.), feito no Brasil, não tinha qualidade internacional. Com isso, perdemos totalmente o controle das vendas internacionais, um negócio que, naquela época, a gente desconhecia.

Viabilizado por um caminho acidentado, o desejo de internacionalização do nosso cinema a partir de um esquema independente de distribuição revela-se, enfim, um projeto corajoso, mas utópico. Os mercados dos países desenvolvidos, explicam Dahl e Saraceni (1967, p. 431), além de apresentarem severas restrições alfandegárias para proteger a produção interna, estavam em crise, e o resultado era que a «ficção da penetração do filme brasileiro no mercado externo ruíra no contacto com a realidade, embora as raras exceções confirmassem a excelência da fórmula».

A difícil situação no exterior soma-se a uma série de problemas internos. Como narra Carlos Diegues (1999), no final dos anos 60 a ação coletiva e os sistemas cooperativos de produção e distribuição começam a escassear. As divisões e desentendimentos dentro do Cinema Novo aumentam, e em 1970 a Difilm passa a ser propriedade exclusiva de Luis Carlos Barreto. Às crises ideológicas e criativas devido ao momento político, vem a juntar-se uma crescente intervenção estatal e uma conjuntura econômica desfavorável, com as pequenas casas de produção ligadas ao movimento sendo obrigadas a fazer frente à produção do Instituto Nacional do Cinema, fundado pelo regime militar (SALEM, 1997). Contemporaneamente, os cinemanovistas veem-se atacados pela nova onda do cinema underground, que passa a considerá-los como artistas ultrapassados. «Apertado à direita e à esquerda», escreve Diegues (1999, p. 22), «em dúvida quanto à sua própria validade, chocado com os acontecimentos que não controla, o Cinema Novo começa a decretar a sua própria morte, assinando o óbito preenchido pelas novas gerações».

Finda a aventura cinemanovista, no início dos anos 70 Glauber Rocha vê o seu sonho de cruzar fronteiras transfigurar-se no pesadelo de um exílio voluntário e sem perspectivas de retorno. A dramática desilusão diante de uma

condição marginal dentro e fora do Brasil pode então ser sentida nas palavras que envia, em 1972, de Paris, ao amigo Diegues:

atualmente passo fome: durmo por aí, não tenho roupa e mal consigo beber uns copos de leite. minha esperança era o *Câncer*, aconteceu esta cagada; por aqui não tenho amigos e não gosto de pedir dinheiro: *mas não diga nada disto a ninguém para evitar fofocas e preocupar d. Lúcia*. Porra – muita coisa se virou contra mim mas não curto esta de mártir – hoje estou vendo como me sacrifiquei e me acho ridiculamente reduzido a um pária em Paris e todos fogem de mim como se eu fosse o perigo, a doença, o pecado (nisto ha um exagero protestante que só o Ivan Ribeiro explicaria). como os brasileiros são frágeis, e hipócritas e doentes! (BENTES, 1997, 446).

1.3 A moldura do espelho: O contexto do cinema italiano

Fixemo-nos no concreto. O espelho, são muitos, captando-lhe as feições; todos refletem-lhe o rosto, e o senhor crê-se com aspecto próprio e praticamente imudado, do qual lhe dão imagem fiel. Mas – que espelho?

GUIMARÃES ROSA

É após a segunda guerra mundial que o cinema italiano vive o seu grande momento de afirmação coletiva com o neorealismo, movimento que revela um desejo de reabilitação moral ao mesmo tempo em que concretiza novas possibilidades de produção cinematográfica – feita na rua, com pouca aparelhagem técnica e usando atores não profissionais – que servirão de modelo a várias cinematografias do mundo, inclusive a brasileira. Os anos 1950, em vez, assistirão ao reafirmar-se de uma mentalidade pequeno-burguesa que encontrará no cinema um dos seus principais veículos de expressão, comunicando o caráter passageiro da atmosfera de renovação cultural que se seguira à queda do fascismo.

Politicamente, a Itália pós-guerra coloca-se sob o governo do partido Democracia Cristã, enquanto as forças de oposição se reagrupam no Partido Comunista Italiano. Na esfera social-econômica, apesar dos esforços conjuntos

para uma reconstrução do país, perpetuam-se ainda problemas estruturais que fazem com que a maioria dos italianos vivam em condições atribuíveis a um país subdesenvolvido. Os teores de vida da população são tão baixos a ponto de somente 7,4 % das casas terem acesso contemporaneamente a eletricidade, água potável e saneamento básico (GINSBORG, 2006). A situação de atraso sofre um processo de superação entre 1958 e 1963. No período, verifica-se o “milagre econômico”, evento que marca o ingresso da sociedade italiana no eixo dos países economicamente avançados. As diretrizes principais em torno das quais se realiza esta rápida e profunda transformação são o deslocamento da força de trabalho dos setores agrícolas para o industrial e a exportação da produção italiana para o mercado europeu (GINSBORG, 2006).

Graças ao intenso desenvolvimento, a Itália supera em poucos anos o abismo que a separava de nações de mais antiga industrialização, como França e Alemanha: crescem as cidades, modernizam-se estradas, aumenta o consumo de automóveis e de outros bens de luxo. Nesta grande ruptura com o passado, os italianos passam a produzir, a viver, a pensar e projetar-se em relação ao futuro em um modo novo, onde a modernidade se impõe sobre a precedente tradição rural. A transformação concentra-se sobretudo no norte, para onde confluem milhares de retirantes do sul, iniciando a contaminação e confronto entre dois mundos diversos, onde um, identificado com uma cultura camponesa e ancestral, será absorvido pelo outro, pela civilização industrial que se afirma. É um momento de passagem importante para a história italiana, pleno de incompatibilidades entre velho e novo, em uma rápida substituição de valores que o cinema consegue captar com argúcia. É em obras como *Rocco e i suoi Fratelli* de Luchino Visconti, *La dolce vita* de Federico Fellini ou *L'avventura* de Michelangelo Antonioni, que os autores expõem o comum esfacelamento da consciência ética e existencial italiana diante do afirmar-se da modernidade capitalista (MICCICHÉ, 2002), tema que marcaria também o início de Pasolini como autor cinematográfico.

Época flórida para o cinema italiano, os anos 1960 veem o incremento da produção de filmes voltados a um público novo, que premia a qualidade cultural e artística que as obras podem oferecer. Se na década anterior se afirma um cinema popular que confere os maiores sucessos de bilheteria às comédias *Belle ma povere*, de Dino Risi, *Lazzarella*, de Carlo Ludovico Bragaglia e *Vacanze a Ischia*, de Mario Camerini, em 1960 é a vez de *La dolce vita*, *Rocco e i suoi Fratelli* e *La ciociara*, este último de Vittorio De Sica (BRUNETTA, 2001). A valorização de uma cinematografia de alto nível artístico indica o modificar-se das preferências dos consumidores, que passam a ver no cinema não mais um momento de puro entretenimento, mas sim de “cultura”. Acompanhando estas transformações, o mercado interno se preocupa em selecionar filmes para um público “alto”, composto por frequentadores habituais de cinema e que desejam consumir produtos de qualidade, circundados pela “aura” de obra de arte.

Em sintonia com tais aspirações, em 1965 uma nova lei põe-se o objetivo de reforçar as bases industriais do cinema italiano, aumentando o apoio estatal às iniciativas produtivas que apresentem valor artístico e cultural. A lei concede incentivos financeiros, tais como prêmios de qualidade, e prevê descontos de impostos para proprietários que transformem as próprias salas em lugares de promoção cultural. Consequentemente, multiplicam-se as atividades cinematográficas no território, possibilitando o aparecimento de novas formas de circulação e produção e favorecendo a proliferação das “salas de *essai*”, voltadas a difundir o cinema de arte a um público mais amplo, ao mesmo tempo em que se mantém vivo o circuito mais restrito dos cineclubes, ativos na Itália desde a época fascista.

Outra consequência desta nova mentalidade de exibição e consumo é a multiplicação de festivais e manifestações que, com a intenção de satisfazer a demanda de públicos mais especializados, conferem maior atenção aos jovens autores e às cinematografias em ebulição no terceiro mundo e no bloco

socialista. Deste modo, apresentam uma alternativa à Mostra Internacional do Cinema de Veneza que, inaugurada ainda durante o fascismo e realizada sob influxo das grandes exposições universais do século XIX, conserva um caráter fortemente institucional.¹

A primeira das manifestações a surgir às margens dos circuitos tradicionais é o Festival dos Povos, fundado em Florença no ano de 1959 por um grupo de estudiosos de ciências humanas, empenhados na promoção e no estudo do cinema documentário (FESTIVALDEIPOPOLI, 2010). Do festival participam *Arraial do cabo*, em 1960; *Aruanda*, em 1962; *Integração racial*, em 1965 e *O circo*, *Memória do cangaço* e *Nossa escola de samba*, em 1966.

Um ano depois da inauguração do Festival dos Povos, tem lugar a primeira edição da Mostra do Cinema Livre de Porretta Terme, que passa a constituir um ponto de referimento para os fenômenos cinematográficos normalmente desconsiderados pela crítica ou pelo mercado (BRUNETTA, 2001). Dela, participam *Barravento*, em 1962; *Deus e o diabo na terra do sol*, premiado com a Náiade de Ouro em 1964 e *Ganga Zumba*, no mesmo ano.

Importante é também a Mostra do Novo Cinema de Pesaro, projetada por Lino Micciché e Bruno Torri em fins de 1964 (PESAROFILMFEST, 2010). Por diversos anos a Mostra de Pesaro transforma-se em um ponto de encontro para um novo público interessado em confrontar-se com as novas tendências do cinema mundial, contribuindo grandemente à renovação crítica italiana (BRUNETTA, 2001). Nos anos 60, nela são projetados: *Os fuzis*, em 1964, recebendo o Prêmio de Melhor Fotografia; *São Paulo Sociedade Anônima*, em 1965, recebendo o Prêmio do Público; *O desafio*, em 1966; *A opinião pública*, recebendo o Grande Prêmio, em 1967; *Proezas de satanás na Vila-de-Leva-e-*

¹ Para a inauguração da Mostra de Veneza, ver: GHIGI (1992). Sobre as exposições universais do século XIX, ver: CODELUPPI (2000).

Traz, em 1968, assim como *Cara a cara*; *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, em 1969, juntamente com *Brasil ano 2000*, *O bravo guerreiro*, *Jardim de Guerra* e *Maranhão 66* e, em 1970, *Cabezas cortadas*.¹ Além disso, em 1975 a mostra dedica uma retrospectiva ao Cinema Novo, apresentando vários dos títulos que tinham feito parte do movimento.²

Enquanto a atenção em relação ao Cinema Novo cresce em festivais como o de Pesaro, a Mostra de Veneza confirma a sua condição de exposição tradicional, limitando-se a apresentar alguns dos filmes brasileiros como parte de suas sessões informativas, dedicada a ilustrar o espectador sobre cinematografias ou autores menos conhecidos. De tais sessões participam: *Assalto ao trem pagador*, em 1962; *A falecida*, em 1965; *A grande cidade*, em 1966; *Os herdeiros* e *Macunaíma*, em 1969 e *Der leone have sept cabeças*, em 1970.

Embora todos os festivais citados tenham contribuído ao conhecimento do cinema brasileiro na Europa, a divulgação do Cinema Novo na Itália é marcada sobretudo pelas edições da Resenha do Cinema Latino-Americano. Pela sua particular contribuição à projeção internacional do movimento, as analisaremos separadamente.

1.3.1 As resenhas do cinema latino-americano

Na década de 1960, as transformações econômicas, políticas e sociais da América Latina transformam-se em objeto de intenso debate nos círculos intelectuais italianos, que veem no nosso continente um laboratório rico de experimentações diversas, em um clima de grande interesse que perdura até o

¹ Para a projeção dos filmes nos festivais, consultar o elenco ao final da tese.

² Sobre a retrospectiva, ver os artigos e ensaios publicados no volume 5 da revista *Cinema e Cinema* (outubro-dezembro 1975, p. 8-62) sob o título: *Il "cinema nôvo" brasiliano: crisi e trasformazione*, reproduzidos no anexo desta pesquisa.

fim dos anos 1970 (CARDUCCI; STABILI, 2004). Do ponto de vista econômico, a atenção é motivada sobretudo pela crescente industrialização latino-americana, fato que favorece um maior número de transações comerciais com a Itália.¹ Politicamente, o interesse é despertado, de um lado, pelas correntes democráticas que fazem entrever a integração da América Latina às democracias ocidentais e, do outro, pela revolução cubana. É através desta última, observa Carducci (2004), que a América Latina transforma-se em ponto de referência para a possibilidade de uma radical mudança política, constituindo-se em verdadeiro mito para a esquerda italiana e atingindo inclusive o ambiente católico progressista, que cogita uma comunhão entre os pensamentos cristão e comunista. A partir do modelo católico latino-americano, surgem na Itália várias “comunidades de base” que propõe uma interpretação revolucionária do Evangelho, distanciando-se da postura hierática dos vértices vaticanos em um período, comentam Carducci e Stabili (2004), que a popularidade de Camillo Torres, padre guerrilheiro morto em 1966 na Colômbia, equipara-se a de Fidel Castro e Che Guevara. A hipótese de uma confluência entre mensagem evangélica e teoria marxista seria investigada cinematograficamente por Pier Paolo Pasolini em *Il vangelo secondo Matteo e Uccellacci e Uccellini*. A sua abrangência, porém, é tão ampla que compareceria até mesmo no faroeste italiano politizado, gênero que entre os anos 1960 e 1970 se especializa em histórias ambientadas no México zapatista.²

É nesta atmosfera de crescente atenção pela América Latina que, a partir de 1960, o instituto Columbianum passa a organizar uma série de resenhas

¹ A presença da indústria italiana no Brasil: por exemplo, é abordada pelo filme *São Paulo Sociedade Anônima*, de Sérgio Luís Person. Somente no campo cinematográfico, entre 1966 e 1967, 90% dos títulos dirigidos ao mercado exterior são destinados à América Latina e aos países do terceiro mundo (BRUNETTA, 2001).

² É o caso de *Requiescant*, realizado por Carlo Lizzani em 1967, onde o papel de um padre pistoleiro radical é interpretado, precisamente, por Pasolini (UVA; PICCHI, 2006).

sobre o cinema do continente.

Fundado pelo padre jesuíta Angelo Arpa e pelo sociólogo Amos Segala, o Columbianum resulta de uma mesa redonda realizada entre intelectuais europeus e latino-americanos que se reúnem em Gênova no ano de 1958. O objetivo, então, é fazer um balanço sobre as relações culturais entre Europa e América Latina, discutidas a partir do tema *Mondo latino e responsabilità europea*¹ (ARPA, 1967). Após a mesa redonda, o Columbianum passa a realizar várias iniciativas culturais voltadas a divulgar a cultura latino-americana na Itália. É assim que nascem as resenhas do cinema latino-americano que, de certa forma, dão continuidade à atividade cinematográfica do Padre Arpa, iniciada com a gestão de cineforuns genoveses nos anos 1950.

Lugar privilegiado pela ação católica, os cineforuns apresentam-se como uma eficiente oportunidade de formação cívica pois, sendo caracterizados por um perfil educativo, são verdadeiros pontos de encontro para os jovens. Estes, além de assistirem aos filmes, são convidados a participarem de debates, cursos e encontros com críticos e autores: «*La tessera del Cineforum*», diz o padre Arpa na apresentação do *Cineforum Genovese*, em 1955, «*non dà diritto a uno spettacolo pubblico ordinario, ma a una serata culturale*».² É neste ambiente que o jesuíta trava conhecimento com o jovem Gianni Amico, futuro diretor das resenhas do cinema latino-americano e um dos principais promotores do Cinema Novo na Itália. Segundo Amico:

Eravamo un gruppo di sinistra, molto vivace intellettualmente. Andavamo spesso nel cineforum di Sanpierrezena intervenendo nel dibattito in modo polemico e quelli una sera per controbattere i nostri interventi hanno fatto venire padre Arpa. Ricordo che il film era Giochi

¹ Mundo latino-americano e responsabilidade europeia.

² «A carteirinha do cineforum não dá direito a um espetáculo público corriqueiro, mas a uma noite cultural». O texto integral da apresentação é disponível no site da Fondazione Europa: <<http://www.fondazioneeuropa.org/stampa/cineforum.htm>>.

proibiti. *Siccome noi amavamo il cinema e ne parlavamo con una certa competenza, Arpa si schierò completamente dalla nostra parte, lasciando esterrefatti gli organizzatori. Poi mi invitò a collaborare al Segretariato di Cultura, che aveva il compito di coordinare tutti i cineforum liguri, e dove lavorava già Claudio Fava. E dal Segretariato è nato il Columbianum.*¹ (FORNARI, 2002, p. 35).

Embora o Columbianum se ocupasse de vários eventos, explica Amico, as únicas atividades que consegue realizar de forma orgânica são as resenhas cinematográficas. Estas chegam até mesmo a furar o isolamento diplomático imposto a Cuba, permitindo que as autoridades do país viessem à Itália, fato inconcebível para a política externa italiana se por trás de tudo não estivesse o jesuíta. A intermediação do Padre Arpa conseguia vencer as resistências também dos governos latino-americanos. Conforme narra Glauber Rocha (1983, p. 187), o sacerdote:

[...] enfrentava problemas com a censura de várias Embaixadas reacionárias do Terceiro Mundo que tentavam proibir exibições de filmes ou circulação de livros subversivos, assim como exigiam da Polícia italiana fichas dos intelectuais subdesenvolvidos em contatos com os intelectuais desenvolvidos.²

De 1960 a 1965 são realizadas cinco edições da resenha, em Santa Margherita Ligure, Sestri Levante e Gênova, das quais somente a última não é feita sob a direção de Gianni Amico. Além da projeção dos filmes, a manifestação reserva um amplo espaço à informação, promovendo conferências, retrospectivas cinematográficas, mesas redondas e debates sobre os aspectos culturais da América Latina. A intenção do Columbianum é a de

¹ «Éramos um grupo de esquerda, muito vivaz intelectualmente. Andávamos bastante no cineforum de Sanpierrez intervindo no debate de modo polêmico e eles, uma noite, para rebater as nossas intervenções fizeram vir o padre Arpa. Recordo que o filme era *Jogos proibidos*. Como nós amávamos o cinema e falávamos dele com uma certa competência, Arpa ficou completamente do nosso lado, deixando estarecidos os organizadores. Depois convidou-me a colaborar com a Secretaria da Cultura, que tinha a função de coordenar todos os cineforuns lígures, e onde trabalhava já Claudio Fava. E da Secretaria nasceu o Columbianum».

² Do texto *Glauber Fellini*, publicado em *O século do cinema* (1983).

colocar-se como mediador de um evento cultural que tem como objetivo, além do conhecimento da realidade latino-americana por parte dos europeus, o de interação entre os participantes latino-americanos. A eficácia do contato estabelecido é testemunhada pelo cineasta Julio Garcia Espinosa (1967, p. 441) que, em ocasião de um debate promovido pela quinta resenha, declara:

*Bueno, yo quería ante todo subrayar la importancia que para nosotros, los cubanos, tiene este festival que promete el Columbianum; importancia sobre todo para nosotros, repito, por lo difícil que nos resulta este contacto, que debía ser realmente un hecho bastante natural entre todos los latino-americanos. Sin Embargo, gracias a esta iniciativa del Columbianum, es que tenemos una posibilidad concreta y real de establecer el contacto con los demás cineastas latino-americanos.*¹

A primeira resenha é sediada em Santa Margherita Ligure, de 7 a 15 de junho de 1960. O júri, presidido por Roberto Rossellini, concede o grande prêmio *Giano d'Oro* não a um filme, mas ao conjunto de obras argentinas, representadas por *Un guapo del 900*, de Torre Nilson. Recebem menção especial os brasileiros *Na garganta do diabo*, de Walter Hugo Khouri e *O grande momento*, de Roberto Santos.² A mostra é completada por um simpósio de sociologia – em uma postura fiel às origens do Columbianum – mas Giulio Cesare Castello (1960, p. 75), crítico da revista *Bianco e Nero*, observa as limitações que este tipo de abordagem pode acarretar: «*non si può fare un festival di sociologi e critici; occorrono registi, attori, produttori, in misura ben maggiore di quella di quest'anno*».³

¹ «Bem, eu queria antes de tudo ressaltar a importância que para nós, os cubanos, tem este festival que promete o Columbianum; importância que para todos nós, repito, pelo difícil que nos resulta este contato, que devia ser um fato bastante natural entre todos os latino-americanos. Contudo, graças a esta iniciativa do Columbianum, é que temos uma possibilidade concreta e real de estabelecer um contato com os demais cineastas latino-americanos».

² Os outros filmes que representam o Brasil são: *Chão bruto*, de Dionísio de Azevedo; *O preço da vitória*, de Osvaldo Lebre Sampaio; *Cara de fogo*, de Galileu Garcia e *Ravina*, de Ruben Biáfora.

³ «não se pode fazer um festival de sociólogos ou críticos; são necessários diretores, atores, produtores, em medida bem maior da deste ano».

Realizada novamente em Santa Margherita Ligure, a segunda resenha acontece de 19 a 27 de maio de 1961, com jornadas de estudos dedicadas especialmente ao cinema argentino, brasileiro e mexicano (PEREIRA, 2007). Realiza-se também a primeira retrospectiva do cinema brasileiro na Itália,¹ com a projeção de uma série de filmes produzidos entre 1919 e 1958.² Concorrem oficialmente *Cidade ameaçada*, de Roberto Farias e, na sessão de curtas-metragens, *Arraial do Cabo*, de Paulo Cesar Saraceni, que ganha o prêmio “*ex-aequo*” de melhor documentário. De Santa Margherita, o autor, entusiasmado, escreve a Glauber Rocha:

Glauber querido – Aproveitamos que estamos juntos, eu, Joaquim e Gustavo – num festival genial – nunca vi tanto interesse pela América-Latina. Aqui nós conhecemos os argentinos – o novo cinema argentino é impressionante – conhecemos Jean Rouch – amanhã eu ganharei o prêmio de melhor documentário. O *Arraial* foi um sucesso. (BENTES, 1997, p. 155).

O *Giano d’Oro* vai mais uma vez para o cinema argentino, com o filme *Alias Gardelito*, de Lautaro Murúa, mas desta vez a delegação brasileira é mais numerosa. Entre os convidados estão Vanja Orico, atriz de *O cangaceiro*, que apresenta um número de canto; Daisy Santana e Maria José de Carvalho recitam Carlos Drummond de Andrade, enquanto Alberto Cavalcanti e Almeida Salles falam sobre o cinema brasileiro na jornada de estudos a ele dedicada (PEREIRA, 2007). Embora animasse o festival, a atividade da delegação era vista negativamente por Joaquim Pedro de Andrade, também presente. Em carta a Glauber, o cineasta escreve:

¹ Ver: Immagini del cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, n. 7-8, julho-agosto, 1961.

² São eles: *O grande momento*, de Roberto Santos; *Exemplo regenerador*, de José Medina; *O segredo do corcunda* de Alberto Traversa; *Fragments de vida*, de José Medina; *São Paulo, sinfonia da metrópole* de Rodolfo Rex Lusting e Adalberto Kemeny; *Ganga bruta*, de Humberto Mauro; *Angela* (1951, Tom Payne e Abilio Pereira de Almeida); *Simão o Caolho* de Alberto Cavalcanti; *O saci*, de Rodolfo Nanni; *O cangaceiro*, de Lima Barreto; *Uma pulga na balança*, de Luciano Salce; *O canto do mar*, de Alberto Cavalcanti; *Rio 40º*, de Nelson Pereira dos Santo); *O sobrado*, de Walter George Durst e Cassiano Gabus Mendes; *A estrada*, de Oswaldo Sampaio; *Osso, amor e papagaios*, de Carlos Alberto de Souza Barros e Cesar Memolo, *Estranho encontro*, de Walter Hugo Khouri (CASTELLO, 1961).

Este papel aqui a gente pegou no bar do hotel para escrever a você enquanto Vanja Orico e outras brasileiras dão um recital de canto e poesia. É mais um vexame, esse dos menores, que os nossos patrícios dão por aqui. Foi para todos nós que você chamou de “bossa nova”, importantíssimo vir a Sta. Margherita. [...]. Os argentinos são ótimos [...]. Todos os prêmios do festival vão para eles, menos um que vai para o *Arraial*. Vamos atirar esse prêmio na cara da delegação brasileira, amanhã à noite. (BENTES, 1997, p. 154-155).

A terceira resenha é sediada em Sestri Levante, entre os dias 1 e 8 de junho de 1962. Participam *O pagador de promessas* (fora de concurso), de Anselmo Duarte e *A grande feira*, de Roberto Pires, além dos curtas de Joaquim Pedro de Andrade: *O poeta do castelo* e *Couro de gato*, que é premiado (PEREIRA, 2007). O *Giano d’Oro* vai para o México, com *Los Olvidados*, de Buñuel. Neste ano, Glauber Rocha faz sua primeira viagem à Europa levando consigo *Barravento*, que ganha o prêmio revelação no festival de Karlovy Vary. Glauber comparece também à resenha de Sestri e nesta ocasião conhece Gianni Amico, que narra o encontro desta forma:

*Personalmente, Glauber lo conobbi a Sestri Levante nel 1962 in occasione della Rassegna del cinema latinoamericano di cui allora mi occupavo. Aveva 23 anni, e sotto il braccio le pizze di Barravento, che portava a Karlovy Vary. [...]. Qui voglio sottolineare che Glauber monopolizzò l’attenzione del Festival, rovesciando sull’assemblea dei cineasti latinoamericani un torrente di idee e iniziative, prospettando una strategia continentale per il cinema dell’America del Sud. Un autentico terremoto culturale.*¹ (AMICO et al., 2002, p. 59).

Em Sestri Levante realiza-se também a quarta resenha, em 1963. Dela participam: *Garrincha, alegria do povo*, de Joaquim Pedro de Andrade; *Porto das caixas*, de Paulo Cesar Saraceni; *Gimba*, de Gian Francesco Guarnieri e *Barravento*. Como observa Miguel Pereira (2007), o fato de três dos quatro filmes brasileiros em concurso fossem do Cinema Novo, é um sinal da

¹ «Pessoalmente, conheci Glauber em Sestri Levante em 1962 por ocasião da Resenha do cinema latino-americano da qual então me ocupava. Tinha 23 anos, sob o braço as pizzas de *Barravento*, que portava a Karlovy Vary. [...]. Quero sublinhar aqui que Glauber monopolizou a atenção no Festival, lançando sobre a assembleia dos cineastas latino-americanos um torrente de ideias e iniciativas planejando uma estratégia continental para o cinema da América do Sul. Um autêntico terremoto cultural».

estratégia do movimento para conquistar espaço nos festivais e que daria o seu grande fruto na quinta resenha, realizada em Gênova, de 21 a 30 de janeiro de 1965.¹

Sob a direção de Floris Luigi Ammannati, a quinta resenha dedica um espaço especial ao Cinema Novo, apresentando uma retrospectiva das suas obras como parte de um contexto orgânico e articulado. Deste modo, propõe-se pela primeira vez uma visão unitária do movimento, que ganha repercussão também fora da Itália. Como relata Alexandre Figueirôa (2004), vários críticos e cineastas franceses presentes em Gênova – entre os quais Louis Marcorelles, Albert Cervoni, Robert Benayoum e Jean Rouch – comunicam rapidamente à França o que estava ocorrendo na cidade.² É um evento importante para o reconhecimento do grupo do Cinema Novo, pois apesar dos filmes estarem já participando dos festivais, os críticos os percebiam ainda como expressões individuais e não como parte de um programa coletivo. Seria o próprio Glauber Rocha (1967, p. 458), depois de ter pronunciado um discurso bastante duro em relação aos europeus, a reconhecer a importância das resenhas:

[...] há três anos atrás, com o aparecimento dos primeiros documentários brasileiros no Columbianum e do contacto de Dahl, Saraceni, Joaquim Pedro com Gianni Amico e com outros críticos, surgiram realmente os primeiros diálogos em torno do Cinema Novo do Brasil.

E hoje, três anos depois, quando se faz essa primeira retrospectiva desse Cinema Novo realizado nestes três anos, surge aqui a primeira visão crítica e a primeira polémica a respeito da transformação e da conseqüente evolução do Cinema Novo.

A retrospectiva que a quinta resenha propõe faz parte de um evento bem

¹ Em 1964, por falta de fundos, a resenha não foi realizada (LAURA, 1965).

² Para a repercussão internacional do evento, ver as publicações elencadas como apêndice do volume publicado sobre a 5ª Resenha (I congressi di Genova nella stampa internazionale. **Terzo mondo e comunità mondiale**. Milão: Marzoratti, 1967). O elenco é reproduzido no anexo desta pesquisa.

mais amplo, realizado sob o título *Terzo mondo e comunità mondiale*,¹ demarcando a vontade do Columbianum de alargar o seu campo de pesquisa às demais áreas geográficas do subdesenvolvimento. A ideia era que através deste tipo de iniciativa, que pressupunha uma atividade de diálogo e reaproximação entre povos, realizar-se-ia a utopia da “comunidade mundial”, uma «*comunità umana, nella quale finalmente ciascuno possa sentirsi libero, perché tutti si sentono fratelli*», professa o padre Arpa (1967a, p. XXVI) no seu discurso de abertura.² O problema do atraso econômico do terceiro mundo, então, é considerado nos seguintes termos:

*In genere non si esce da una visione occidentale ed europea del problema: è evidente, per esempio, che **noi abbiamo la possibilità di aiutare quei popoli a “elevarsi a noi”**, ma è altrettanto evidente che non possiamo agire con loro come se avessimo già risolto i nostri problemi e dovessimo unicamente esportarne le soluzioni.*³ (ARPA, 1967, p. XVIII, negrito nosso).

Como consequência da ampliação temática do evento, a resenha conta também com uma sessão dedicada ao cinema africano, cujos filmes, todavia, não concorrem a prêmios por serem considerados ainda demasiadamente principiantes para participarem de uma competição profissional. Além da projeção dos filmes, o congresso *Terzo mondo e comunità mondiale* é caracterizado por um intenso programa teórico dividido em três partes: uma dedicada à cultura negra e suas expressões cinematográficas;⁴ outra dedicada a arte e cultura latino-americanas e, enfim, uma mesa redonda sobre o Cinema Novo.

¹ Terceiro mundo e comunidade mundial.

² «comunidade humana, na qual finalmente cada um possa sentir-se livre, porque todos se sentem irmãos».

³ «Em geral não se sai de uma visão ocidental e europeia do problema: é evidente, por exemplo, que **nós temos a possibilidade de ajudar aqueles povos a ‘eivar-se a nós’**, mas é igualmente evidente que não podemos agir com eles como tivéssemos já resolvido os nossos problemas e devéssemos unicamente exportar as soluções» (negrito nosso).

⁴ Dela participa David Neves (1967a) com a apresentação *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*.

Da mesa redonda participam Antonio Candido (1967), que fala sobre a natureza e os elementos de formação da cultura brasileira;¹ Carlos Diegues (1967), que aborda a relação dialética entre cinema e cultura no Brasil; David Neves (1967), que discute a poética do Cinema Novo; Arnaldo Carrilho, que trata dos aspectos econômicos do cinema brasileiro; Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni (1967), que contrapõe o Cinema Novo às estruturas econômicas tradicionais e, enfim, Glauber Rocha (1967a) que, a partir do tema “Cinema Novo e Cinema Mundial” apresenta o que viria a ser conhecida na Itália como *L'estetica della violenza*.² Os cineastas Fernando Birri, argentino, e Julio Garcia Espinosa, cubano, também participam do debate realizando intervenções sobre as temáticas abordadas. Conforme as regras estabelecidas pelos organizadores, somente os componentes das comissões de estudos e das mesas redondas são autorizadas a interferir nas discussões. Deste modo, explica o padre Arpa (1967), o «*senso e il limite del nostro Colloquio ci appare così libero e rigoroso, aperto a tutti ma non irresponsabile – coraggioso, ma non gratuito*».³

Representando o Brasil, na quinta resenha concorrem *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, *Os fuzis*, de Ruy Guerra, *Selva trágica*, de Roberto Farias, *Esse mundo é meu*, de Sergio Ricardo e *São Paulo S/A*, de Luis Sergio Person (ABRUZZESE, 1965). Na retrospectiva do Cinema Novo são projetados: *Deus e o diabo na terra do sol* e *Barravento*, de Glauber Rocha ; *Rio quarenta graus* e *Rio zona norte*, de Nelson Pereira dos Santos; *O grande*

¹ A apresentação de Antonio Candido é estruturada em 6 tópicos: a tendência nacional a selecionar elementos genealógicos do passado para a construção de uma imagem ideológica ou mitológica do presente; a coexistência do realismo como desejo de compreensão da realidade e da utopia como solução proposta; o conflito entre lei e realidade social; o senso de uma diversidade que pulveriza e a obsessão de uma ordem redentora que unifica; o reconhecimento da desarmonia em oposição à ideologia oficial da harmonia; a ideologia da cordialidade como compensação (CANDIDO, 1967).

² *A estética da violência*.

³ «senso e o limite do nosso Colóquio nos parece assim livre e rigoroso, aberto a todos mas não irresponsável – corajoso, mas não gratuito».

momento, de Roberto Santos; *Porto das Caixas*, de Paulo Cesar Saraceni; *Assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias; *Cinco vezes favela*, criação coletiva; *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (ABRUZZESE, 1965). A exibição deste último conta com a presença da delegação africana presente no congresso, que interrompe a própria sessão de estudos para assistir ao filme (VIGANÒ, 1967).¹ O curta-metragem *Maioria absoluta*, de Leon Hirszman, é apresentado no último dia, apesar da oposição da embaixada que, todavia, consegue fazer com que o filme seja retirado das obras em concurso (MOGNI, 1965).²

Apreciado pelo júri, composto por Raphael Alberti, Gianni Amico, Ernesto G. Laura, Louis Marcorelles, Jean Rouch e Blaise Senghor, o cinema do Brasil conquista pela primeira vez o *Giano d'Oro* com *Vidas secas*, «*per la sincerità e precisione con cui è stato portato sullo schermo il romanzo di Graciliano Ramos*»,³ enquanto que *Os fuzis* recebe o *Piatto d'Argento* pela melhor fotografia (NATTA, 1965, p. 62). Assim, se em 1961 Paulo Cesar Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade comentavam a excelência do cinema argentino na América Latina, em 1965, é Fernando Birri (1967, p. 438) a reconhecer a relevância conquistado pelo movimento cinematográfico brasileiro:

*En tal sentido la experiencia del Cinema Novo, la experiencia de esta cinematografía que se presenta como el primer movimiento coherente cinematográfico de la América Latina, es justamente una propuesta – con todos los méritos alcanzados, con todos los déficits que todavía no han sido superado – válida para las demás cinematografías latinoamericanas.*⁴

¹ Para os filmes participantes, ver: LAURA (1965); MOGNI (1965); NATTA (1965).

² O filme, que tratava do analfabetismo da população brasileira, foi proibido pelas autoridades militares que exerceram pressões junto à embaixada. *Maioria Absoluta* fornecia estatísticas sobre o latifúndio, afirmando que o analfabetismo era uma consequência da situação de indigência e opressão no Brasil. Para uma análise do filme, ver: BERNARDET, 2003, p. 40-48.

³ «pela sinceridade e precisão com que foi levado à tela o romance de Graciliano Ramos».

⁴ «Neste sentido a experiência do Cinema Novo, a experiência desta cinematografia que se apresenta como o primeiro movimento coerente cinematográfico da América Latina, é

Apesar de ter deixado no ânimo dos participantes grandes expectativas para as futuras realizações do Columbianum, a quinta resenha é também a última, pois, em pouco tempo, o instituto fundado pelo Padre Arpa vai à falência. «*Le idee generano denaro, il denaro non genera idee*» (MOGNI, 1965, p. 126),¹ respondera cripticamente o jesuíta a um jornalista que lhe pedira informações sobre a origem dos fundos da sua organização. Sem conseguir honrar as enormes dívidas contraídas, o Padre Arpa é acusado de fraude e passa vários meses na prisão Regina Coeli, em Roma, à espera do julgamento. Embora goze de prestígio junto à hierarquia católica e seja ligado a importantes personalidades da cultura italiana, o episódio é demasiadamente escandaloso e determina um isolamento que culminará na sua saída da Companhia de Jesus (PEREIRA, 2007). A seu favor insurge Pier Paolo Pasolini, que publica uma carta no jornal *Paese Sera* intitulada *Io difendo Padre Arpa*, denunciando a facilidade com que amigos e conhecidos voltavam-lhe as costas.²

justamente uma proposta – com todos os méritos alcançados, com todos os déficits que ainda não foram superados – válida para as demais cinematografias latino-americanas».

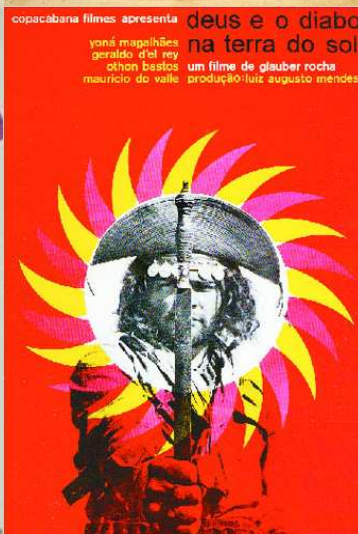
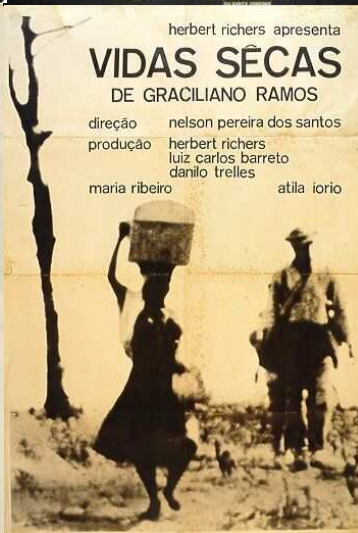
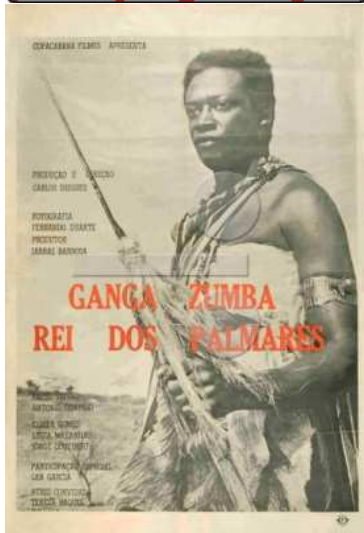
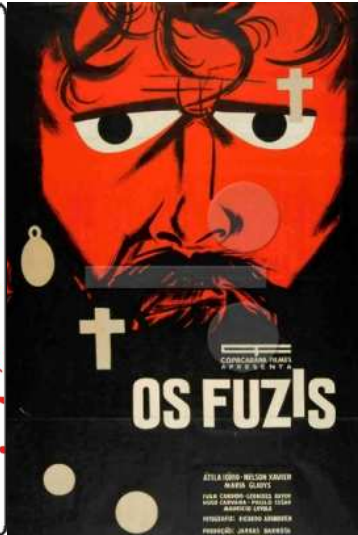
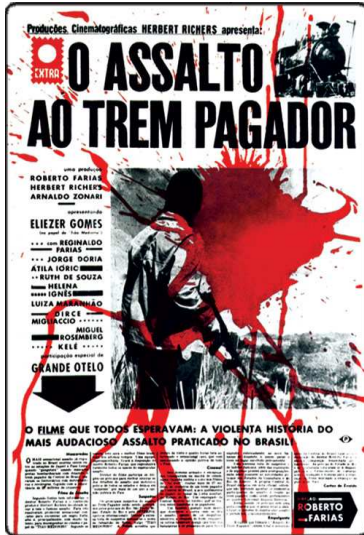
¹ «As ideias geram dinheiro, o dinheiro não gera ideias».

² Carta veiculada pelo site da Fondazione Europa : <<http://www.fondazioneeuropa.org/>>.

Filmes da retrospectiva do cinema brasileiro
em Santa Margherita Ligure, 1961



Filmes da retrospectiva do Cinema Novo,
em Gênova, 1965



Capítulo 2

1960-1964: Formação do Cinema Novo pelo discurso crítico

«Signori, grazie ad una mostra del cinema organizzata dalla Biblioteca Municipale di São Paulo, abbiamo avuto il piacere di conoscere la vostra rivista, che ci ha vivamente interessato», escreve um leitor brasileiro à revista *Bianco e Nero* em 1962, acrescentando uma concisa reflexão sobre o papel da recepção no cinema: «Lo spettatore è obbligato a partecipare attivamente al film moderno perché lui stesso viene ad esserne insieme attore e produttore»¹ (HABERT, 1962), afirma ele em termos que não se distanciam muito dos que seriam usados por Jauss na formulação de sua teoria estética.

A divulgação da *Bianco e Nero* em São Paulo não é um fato ocasional. Já nos anos 1950 era possível encontrar exemplares da revista na Livraria Monteiro Lobato, ponto de encontro para os jovens aspirantes ao cinema que, como Nelson Pereira dos Santos, se reuniam no local para ler o que chegava da Europa (SALEM, 1997). Publicação oficial do Centro Experimental de Cinematografia de Roma, onde estudaram Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni, *Bianco e Nero* possui, então, um caráter acadêmico que a afasta das inovações do cinema mundial, sobretudo francesas, sentidas com epidérmica aversão. É esta sua peculiaridade a conferir-lhe a imagem de «*rivista per intellettuali funzionari*» marcada por certo «*debito di ossigeno*», escreve o historiador Gian Piero Brunetta (2001, p. 121),² observando que a dificuldade em interagir dinamicamente com os fermentos do cinema mundial não fosse

¹ «Senhores, graças a uma mostra de cinema organizada pela Biblioteca Municipal de São Paulo, tivemos o prazer de conhecer a vossa revista, que nos interessou vivamente»; «O espectador é obrigado a participar vivamente do filme moderno porque ele mesmo vem a ser contemporaneamente ator e produtor».

² «revista para intelectuais funcionários»; «déficit de oxigênio».

uma exclusividade da revista, e sim um traço distintivo da crítica italiana do período. Lino Micciché (2002) a propósito, assinala a inexistência na Itália de um cenáculo equivalente ao *Cahiers* para o cinema francês, bem como a ausência de uma personalidade crítica que, como Bazin, soubesse encontrar um ponto de junção entre a tradição do passado e a projeção ao futuro. Em um confronto semelhante, também Glauber Rocha (2004b, p. 153) comenta a distância que separa a crítica francesa da italiana, observando porém que entre teoria e prática não exista uma relação necessariamente proporcional: «Bazin è muito mais inteligente que Guido Aristarco, embora Rossellini, Visconti, Fellini, Antonioni sejam italianos. A excelente crítica de Bazin formou apenas Godard».

Se, de um lado, a linha conservadora da *Bianco e Nero* a mantém fechada ao cinema experimental, por outro, é responsável pela sua grande riqueza documental, e é graças aos relatórios sobre os festivais que os críticos enviam regularmente à revista que é possível identificar boa parte da circulação dos filmes cinemanovista durante a década de 1960. O primeiro a ser citado, em 1961, é *Arraial do cabo*, que participara do Festival dos Povos, em Florença e que, segundo o crítico Bertieri (1961, p. 59), fora capaz de descrever «*in maniera convincente il conflitto tra l'antica e la moderna tradizione di lavoro in una cittadina primitiva dello stato di Rio de Janeiro*».¹

No mesmo ano, as generalidades do cinema brasileiro são delineadas a partir da retrospectiva promovida pela segunda resenha do cinema latino-

¹ «de maneira convincente o conflito entre a antiga e a moderna tradição de trabalho em uma cidadezinha primitiva do estado do Rio de Janeiro».

Em 1960, o filme *Homens do Brasil* de Nelson Marcelino de Carvalho participa do festival de Berlim. Segundo Alberto Pesce (julho 1960), o autor repete o tema de *On the Waterfront*, de Kazan. Em 1961, o filme *Silêncio Branco* – lançado no Brasil somente em 1964 devido à morte do autor Geraldo Junqueira de Oliveira em 1960 – é projetado na Mostra de Veneza e também na 2ª Resenha do Cinema Latino-Americano de Santa Margherita Ligure (BERTIERI, julho-agosto 1961).

americano.¹ O relatório apresentado por Giulio Cesare Castello (1961, p. 98) ressalta a vitalidade do nosso cinema mudo em relação ao falado, lamentando a ausência do famoso *Limite* e notando «*il linguaggio abbastanza raffinato*» de *Ganga bruta*, ainda que este, «*data l'epoca della sua produzione*», fosse «*evidentemente di retroguardia*».² O comentário de certa forma antecipa a imagem que seria formulada mais tarde por Paulo E. S. Gomes (1996), quando assinala o atraso do aparecimento dos nossos “clássicos” do mudo. Quanto ao cinema falado, Castello questiona o excesso de títulos dos anos 1950, dos quais salva somente «*il respiro e il sapore nazionale del ben noto O cangaçeiro*», o humor «*di alcune soluzioni registiche di Uma pulga na balança*», além das «*buone intenzioni andate a vuoto del 'neorealistico' e caleidoscopico Rio, 40 graus*» (p. 98).³

Na revista, apresentam interesse os comentários colocados ao lado dos fotogramas de alguns dos filmes projetados na retrospectiva brasileira da resenha. Sob o título *Immagini del cinema brasiliano*, as notas evidenciam o fato da nossa cinematografia ser praticamente desconhecida na Itália e remarcam a função internacionalizadora de *O cangaceiro*, definido como «*il*

¹ Na edição de junho, na parte dedicada aos eventos e notícias do cinema italiano, uma nota com o título “*Un pranzo al C.S.C. in onore del cinema brasiliano*” informa os leitores que a delegação brasileira enviada para a mostra do cinema brasileiro em Santa Margherita Ligure, tinha realizado uma visita oficial ao Centro Experimental de Cinematografia de Roma (C.S.C), em um evento concluído com um jantar oferecido pela Unitalia Film. Entre os presentes estavam os quatro estudantes brasileiros do Centro: Gustavo Dahl, Humberto Henrique Delgado, Geraldo Lopes de Magalhães e Paulo Cesar Saraceni. Abaixo da nota, foi publicada uma carta enviada pelo embaixador do Brasil na Itália, agradecendo pela realização da Semana do Cinema Brasileiro, primeira manifestação do tipo promovida na Itália pela Comissão Estadual de Cinema de São Paulo (Carta de Hugo Gouthier ao diretor do C.S.C).

² «a linguagem bastante refinada»; «dada a época da sua produção»; «evidentemente antiquada».

³ «o ar e o sabor nacional do bem conhecido *O cangaçeiro*»; «de algumas soluções de direção de *Uma pulga na balança*»; «boas intenções que dão em nada do ‘neorrealístico’ e caleidoscópico *Rio, 40 graus*».

*film che aprì il cinema del suo paese ai mercati mondiali».*¹

Em 1961 *A primeira missa*, de Lima Barreto, é selecionado para Cannes e *A morte comanda o cangaço*, de Carlos Coimbra, para o festival de Berlim, mas nenhum dos dois consegue superar o horizonte de convenções nos quais são inseridos. Enquanto *A primeira missa* é percebido como honesta adesão «*alle regole di un verismo convenzionale da stampa popolare*»² (CALENDOLI, 1961, p. 75), *A morte comanda o cangaço* não se iguala ao modelo do seu predecessor:

*Il gusto delle avventure e degli inseguimenti di morte può far ricordare El cangaçeiro, ma qui l'estmancolor arrubina troppo le scene di violenza, brutalizzando gli scontri più del necessario, fino al limite della compiacenza gratuita, mentre poi manca al film una vibrante colonna musicale, capace di ripetere il saporoso incanto, mezzo silvestre e mezzo western, dell' "Olè, muleta" della Orico, cui si deve buona parte della fortuna, non solo spettacolare, di El cangaçeiro.*³

Seria Anselmo Duarte, em 1962, a suplantar o nome de Lima Barreto com *O pagador de promessas*, vencedor da Palma de Ouro em Cannes, único filme brasileiro a receber tal distinção. Todavia, a premiação causará certa polêmica em pátria, onde uma parte do ambiente cinematográfico acusa o autor de ter feito um filme “pensado” para o festival. Este tipo de insinuação encontra eco também no relatório de Morando Morandini (1962, p. 3), que fala da «*astuzia*

¹ *Imagens do cinema brasileiro*; «o filme que abriu o cinema do seu país aos mercados mundiais».

² «às regras de um *verismo* convencional de fôrma popular». O *verismo* é uma corrente literária italiana que nasce no fim do século XIX e que encontra expressão também na pintura. O principal expoente desta escola é Giovanni Verga. O *verismo* procura retratar de forma realística um dado ambiente, privilegiando o contexto rural e popular, e serviu de inspiração também ao neorealismo, em filmes como *La terra trema*, de Visconti.

³ «O gosto pelas aventuras e pelas perseguições de morte pode recordar *El cangaçeiro*, mas aqui o estmancolor enrubesce demais as cenas de violência, brutalizando as lutas mais do que o necessário, até o limite da gratuita complacência, enquanto depois falta ao filme uma vibrante coluna musical, capaz de repetir o saporoso encanto, meio silvestre e meio western, do ‘Olè, muleta’ da Orico, ao qual se deve boa parte da fortuna, não somente espetacular, de *El cangaçeiro*».



O pagador de promessas

discorrer sobre virtudes e defeitos do filme, Morandini conclui que *O pagador de promessas*, mesmo sendo o melhor filme que o Brasil tivesse realizado após a segunda guerra, chegando a superar até mesmo *O cangaceiro*, tinha sido superestimado.

No mesmo ano, o primeiro longa-metragem cinemanovista a ser citado pela revista é *Os cafajestes*, de Ruy Guerra, selecionado para o festival de Berlim. A crítica ao filme assume um tom involuntariamente cômico na indignada avaliação realizada por Alberto Pesce (1962, p. 111), que se scandaliza com a “imoralidade” da história e com os arrojados da sua estrutura formal:

Dal cinema brasiliano, vincitore a Cannes, ci si attendeva qualcosa di meglio a Berlino. Os cafajestes è invece un guazzabuglio indisponente, contrario ad ogni buon senso e non solo ai criteri della morale. Della storia dei due giovani invertiti che si drogano e portano alla spiaggia le ragazze per fotografarle ignude e giocare al ricatto, non si salva quasi niente, e la memoria ricorda solo il lungo carosello iniziale attorno a Norma Benghel che si dimena ignuda e piangente sulla spiaggia, e la sacrilega commistione tra catechismo cattolico e sensualità, imbastita dai due giovani con due ragazzine ignare, e gli incredibili amplessi a rotazione, con cui il regista Ruy Guerra si è compiaciuto di chiudere la

¹ «astúcia espetacular».

balorda vicenda.¹

Apesar do teor negativo do texto, percebe-se que aumentam os parâmetros de exigência em relação ao cinema brasileiro: *O pagador de promessas* ocupa agora o lugar antes reservado a *O cangaceiro*, suscitando um maior nível de expectativas, às quais, todavia, o filme de Ruy Guerra não responde adequadamente. Contrário à moral dos bons costumes, *Os cafajestes* parece transgredir, na percepção do crítico, também as normas de um bom comportamento cinematográfico. Alberto Pesce realiza o reconhecimento da obra a partir da contaminação entre o representado e a representação, associando por uma espécie de parentesco liberdade de costumes e libertinagem estética: tão censuráveis são as escolhas do jovem diretor quanto condenáveis são as atitudes dos personagens; tão vicioso é o filme como corrompido é o mundo que reproduz. “Irritante”, “invertidos”, “sacrílega” e “estúpida” são então as expressões que comunicam o senso de agitação e profanação advertido pelo observador. A distância entre o seu horizonte de normalidade e o horizonte desestabilizador do filme, captado a partir da ótica do “ilícito”, marca o abismo que vai sendo cavado entre uma geração de teóricos formados a partir de uma “tradição” a ser preservada e as novas hordas de cineastas que, em busca de renovação expressiva, se lançam em experimentações corrosivas e provocatórias.

Contra elas insurgirá o crítico Leonardo Autera (1962), opondo, com as armas da retórica, uma total e aguerrida resistência à ascensão destes novos

¹ «Do cinema brasileiro, vencedor em Cannes, se esperava algo melhor em Berlim. *Os cafajestes* é em vez uma irritante miscelânea, contrária a todo bom senso e não somente aos critérios da moral. Da história dos dois jovens invertidos que se drogam e levam à praia as moças para fotografá-las nuas e divertir-se fazendo chantagem, não se salva quase nada, e a memória lembra só o longo travelling inicial em torno a Norma Benghel que se debate nua e chorosa sobre a praia, e a sacrílega conjunção entre catequese católica e os incríveis amplexos rotatórios com os quais o diretor Ruy Guerra divertiu-se em fechar a estúpida história».

Norma Benguel em *Os cafajestes*



bárbaros da cena mundial. No relatório enviado pelo crítico à *Bianco e Nero* sobre o prêmio revelação da Mostra de Veneza de 1962, a desaprovação em relação aos desejos de afirmação de uma inquieta juventude é estabelecida já no título do artigo – *Troppe velleità fra i giovani*¹ – que dimensiona na escala do “excessivo” as aspirações juvenis. Desejoso de impor limites, o crítico abre a sua argumentação com um imperativo de teor evidentemente repressivo: «*I giovani*», sentencia, «*vanno per lo più scoraggiati*» (p. 24).² A sua «*amara riflessione*» é motivada pelo fato do «*risultato più valido*» da inteira sessão ter sido produzido pelo único concorrente que, embora se aproximasse pela primeira vez do cinema, tinha já amadurecido uma experiência de quinze anos no teatro e na televisão, sendo «*per lo meno riguardo all’età, il meno giovane*» (p. 24).³ No caso dos outros estreantes, o crítico assinala a «*tracotanza*» de quem «*crede di aver scoperto per la prima volta e per proprio e esclusivo consumo i moduli della poesia*», como se percebe pelo «*irritante fastidio*» transmitido por *La commare secca*, de Bernardo Bertolucci, *Cybèle ou les dimanches d’Avray*, de Serge Bourguignon e *Il mare* de Giuseppe Patroni Griffi (p. 24).⁴

Ao aceitar este tipo de filme, continua Autera, corria-se o risco de «*spalancare al cinema le porte dell’informale e dell’astratto*», jogando com o espectador que, «*sempre più propenso ad aderire ad un cinema di rottura delle vecchie formule spettacolare*», não tardaria a dar-se conta que deste modo substituíra uma forma de evasão por outra que era «*di gran lunga meno legittima*» já que limitada à «*sfera de cristallo dove sono racchiusi i loro*

¹ *Demasiadas aspirações entre os jovens.*

² «Os jovens devem ser principalmente desencorajados».

³ «amarga reflexão»; «resultado mais válido»; «pelo menos em relação à idade, o menos jovem».

⁴ «arrogância»; «acredita ter descoberto pela primeira vez e para o próprio e exclusivo consumo os módulos da poesia»; «irritante amolação» .

autori» (p. 25).¹ A culpa deste «*malcostume cinematografico*», explica o crítico, não era tantos dos jovens cineastas, quanto dos produtores que forneciam crédito aos mesmos, entregando os seus milhões nas mãos do «*primo poetucolo, del primo teatrante da élite, del primo imbrattatele che incontrano*» (p. 25).² De um cinema assim deplorável excluía-se as estreias de Roman Polanski com *Nóz w wodzie*, Fernando Birri com *Los inundados* e Anselmo Teixeira, com *Três cabras de Lampião*, considerado um filme tecnicamente ingênuo, mas capaz de causar sugestão graças a bons efeitos cromáticos.³

Fora de concurso, na sessão informativa da Mostra de Veneza, participa *O assalto ao trem pagador*, de Roberto Farias que, como Ruy Guerra, não satisfaz as expectativas da crítica. A analisar o filme é Guido Cincotti (1962, p. 46), que observa como o cinema brasileiro consiga de vez em quando «*produrre qualche sorprendente 'exploit'*», mas no fim quase sempre «*delude*», mantendo-se ancorado a uma concepção «*folclorica dello spettacolo cinematografico*».⁴

A análise do crítico parece confirmar a impressão de Gustavo Dahl sobre a má acolhida de filmes que tratassem do ambiente urbano no Brasil. Própria do cinema norte-americano, este tipo de ambientação acabava por provocar uma inevitável comparação com os filmes hollywoodianos, dos quais os brasileiros

¹ «escancarar ao cinema as portas do informal e do abstrato»; «sempre mais propenso a aderir a um cinema de ruptura das velhas fórmulas espetaculares»; «em grande medida menos legítima»; «esfera de cristal onde estão encerrados os seus autores».

² «mau hábito cinematográfico»; «primeiro poetinha, do primeiro farsante de elite, do primeiro pintorzinho que encontram».

³ O roteiro do filme é de Miguel Torres, jovem argumentista do Cinema Novo morto tragicamente em um acidente de jipe quando ajudava Ruy Guerra a escolher as locações para *Os fuzis*. Sobre a atividade de Miguel Torres e *Três cabras de Lampião*, ver: *Esboço de uma escola baiana*, (ROCHA, 2003, p. 153-165); *Torres Miguel 63* (ROCHA, 2004, p. 52-59);

⁴ «produzir algumas surpreendentes façanhas»; «desilude»; «concepção folclórica do espetáculo cinematográfico».

O assalto ao trem pagador



acabavam por adquirir as características de “imitação” mal acabada, como no caso da crítica de Cincotti (1962, p. 46):

Questo Assalto appare un maldestro echeggiamento del genere gangsteristico-poliziesco caro al cinema di Hollywood, non senza implicazione houstoniane nel tema della vana rincorsa al danaro e del malinconico fallimento di un'impresa ladresca; ma rivela una struttura narrativa abbastanza puerile e una realizzazione grossolana e tesa all'effetto spettacolare di basso conio.¹

Em 1962 intensifica-se a circulação dos curtas-metragens brasileiros. *Aruanda* participa do Festival dos Povos em Florença, juntamente com *Vadiação*, de Alexandre Robatto Filho e *Aldeia*, de Sergio Sanz. Para o crítico Giacomo Gambetti (1963, p. 128), *Aruanda* era um filme interessante pelo material recolhido, mas que se apresentava como um documentário fragmentário, cansado e por nada inovador, opinião esta que contradiz a percepção nacional do filme, que abrisse estrada em campo expressivo a muitas das formulações estéticas e temáticas do Cinema Novo.



Couro de gato

Couro de gato, episódio de *Cinco vezes favela* produzido pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da Une (União Nacional dos Estudantes), participa do Festival de Tours, na França, e Gianni Rondolino (1963, p. 145) elogia o filme salientando as suas «*influenze neorealistiche e zavattiniane*» e indicando-o como modelo a ser seguido pelos jovens brasileiros, que pareciam estar «*più*

¹ «Este *Assalto* parece um desajeitado eco do gênero gangsterístico-policial caro ao cinema de Hollywood não sem implicações houstonianas no tema da vã perseguição do dinheiro e da melancólica falência de uma aventura de ladrões; mas revela uma estrutura narrativa bastante pueril e uma realização grosseira e voltada ao efeito espetacular de baixo conho».

*interessati alle questioni formali che a quelle contenutistiche».*¹

A difusão dos curtas-metragens nos festivais reflete a eficácia da estratégia de divulgação do Cinema Novo, que vislumbra na apreciação internacional dos mesmos a possibilidade de conquistar prestígio no mercado interno, de modo a atrair créditos para que os autores pudessem dedicar-se à produção de longas-metragens.² Graças a uma abordagem de cunho predominantemente sociológico que não apresenta maiores problematizações formais, os curtas provocam moderada adesão da crítica, que se limita a reservar ao conteúdo dos filmes as conotações de “primitivo” ou “aberrante”, expressões estas voltadas à definição de um estatuto social que, documentado pela câmera, é percebido como anomalia característica de sociedades atrasadas. É o caso também do longa-metragem *Garrincha, alegria do povo*, que representa o Brasil na sessão de documentários do festival de Berlim, e é interpretado como um filme de repertório, bem montado e voltado à crítica social, com filmagens que *«oltre ad avere un ottimo significato cinematografico»*, têm *«lo scopo di determinare l'entità di un fenomeno di divismo portato ad estremi limiti di aberrazione»* (DORIGO, 1963, p. 60).³

Já no fronte da ficção em longa-metragem, os comentários apontam para uma considerável distância entre o horizonte estético dos críticos e o dos cineastas. Possuindo uma maior expectativa em relação ao cinema brasileiro – graças à crescente premiação e divulgação internacional – mas frustrando-se diante de realizações que considera formalmente inadequadas, a crítica agrega aos filmes os sentidos de confusão, folclore ou imitação, delineando o problema de uma falta de domínio da matéria fílmica.

¹ «influências neorrealísticas».

² Sobre a estratégia de difusão dos curtas-metragens: DAHL; SARACENI (1967).

³ «além de possuírem um ótimo significado cinematográfico»; «o objetivo de determinar a entidade de um fenômeno de divismo portato aos extremos limites da aberração».

Tal perspectiva é determinante nas análises que, em 1963, Leonardo Autera realiza de *Barravento e Porto das Caixas*, reforçando as grandes linhas que vão então configurar o Cinema Novo na revista *Bianco e Nero*. Apresentando uma consciência mais sistemática em relação à nova geração brasileira – na qual ainda não consegue distinguir a formação de um movimento mas onde detecta a mesma tendência à ruptura que condenara na nova geração europeia –, o crítico postula o seu julgamento a partir de um ponto de vista eurocêntrico, que radicaliza o confronto entre o que é percebido como um modelo original (a tradição do cinema europeu) e o que, em vez, é interpretado como sua reprodução defeituosa (o cinema brasileiro).¹

Presente à quarta resenha do cinema latino-americano realizada em Sestri Levante, Autera (1963, p. 37) lamenta o escasso interesse propiciado pela mostra, que naquele ano não apresentara retrospectivas de cinematografias nacionais, como feito anteriormente para Argentina, México e Brasil, ou seja as «*sole tre cinematografie dell’America Latina che possono vantare un passato non proprio prossimo*».² Já nesta definição, o conjunto do cinema latino-americano é percebido não pelas características que o compõe, mas pelo que supostamente lhe falta: um passado longínquo que possa constituir uma tradição da qual “vangloriar-se”. É por ser configurado a partir desta ausência, que o cinema “lacunar” da América Latina passa a ser avaliado por critérios particulares, adequados ao seu caráter de exceção em relação ao cinema universal. «*Venendo a trattare della produzione di tali paesi, maggiori e minori, si potrebbe essere indotti alla benevolenza*», pondera o crítico, disposto a preencher o “vazio” histórico/cultural dos filmes com a sua generosidade de

¹ De forma mais generalizada, Autera (janeiro 1965) retoma a questão dos “modelos originários” em relação ao novo cinema em um artigo sobre a *nouvelle vague*, assinalando as “dívidas” da nova geração em relação à velha guarda francesa.

² «únicas três cinematografias da América Latina que podem vangloriar-se de um passado não exatamente próximo».

observador: «E, in certo qual modo è comprensibile che ciò avvenga in quanto la Rassegna di Sestri non si propone gli scopi di un'esposizione d'arte» (39).¹

Justificado pela diferenciação realizada no início do discurso, com a qual excluía o cinema latino-americano do horizonte de uma “tradição cinematográfica”, o crítico realiza uma ulterior demarcação que exclui este cinema também do horizonte da arte. A origem geográfica das obras é entendida como marco da inferioridade cultural do continente, cuja “insuficiência estética” é identificada como consequência lógica e natural de uma incompletude histórica. Neste prisma, é como se os filmes carregassem consigo uma espécie de má-formação congênita que os impede de fazer parte da categoria artística – categoria que ele, em outro artigo, afirmaria não poder ser perdida de vista nem mesmo no caso de documentários de puro interesse científico (AUTERA, março 1965).²

Assim percebidas, as obras podem ser apreciadas somente enquanto objeto de uma benevolência que, todavia, inscreve-se no âmbito de uma negociação. Para merecerem o favor do crítico, os cineastas devem obedecer a determinadas condições: é «*comprensibile e giusto*» que os observadores sejam benévolos com os filmes latino-americanos, desde que:

[...] gli autori di queste giovani, e meno giovani, cinematografie tendano a rappresentare in qualsiasi modo, sia pure con tecnica arretrata e con istintivi modi di espressione, qualcosa di tipico dei loro rispettivi paesi, qualcosa che indichi una presa di coscienza, qualcosa che attinga comunque a succhi culturali sviluppatisi da elementi etnici naturali in

¹ «Vindo a tratar da produção de tais países, maiores e menores, poder-se-ia deixar-se induzir à benevolência»; «E, de certo modo, é compreensível que isto aconteça, enquanto a Resenha de Sestri não se propõe os objetivos de uma exposição de arte».

² «*Tuttavia, fra i presenti al VI Festival dei Popoli di Firenze eravamo probabilmente in pochi a sostenere che la categoria dell'arte non dovesse essere perduta di vista nemmeno in una rassegna di documentari di estrazione prevalentemente scientifica*» (AUTERA, março 1965, p. 60). Tradução: «Todavia, entre os presentes ao VI Festival dos Povos de Florença éramos provavelmente os únicos a sustentar que a categoria da arte não devesse ser perdida de vista nem mesmo em uma resenha de documentários de extração em prevalência científica».

*svariati conflitti di generazione prima che dai più diversi additivi d'importazione.*¹ (AUTERA, 1963, p. 37).

Ainda que se aceitem as “técnicas ultrapassadas”, dado que se tratava muitas vezes de produções de baixo custo, como explicar a atribuição de “instintivos modos de expressão” a elites urbanas, instruída nas universidades, escolas de cinema e cineclubes? Como explicar a vontade de assistir aos “sucos culturais” derivados de “elementos étnicos naturais” senão a partir do desejo do crítico de ver confirmada as suas expectativas de um mundo primitivo e incontaminado?

Homi Bhabha (2001) define o discurso colonial como um exercício de poder capaz de criar uma imagem do colonizado como realidade “outra” e, ao mesmo tempo, como uma totalidade coesa perfeitamente reconhecível e definível ao primeiro olhar. Fiel a esta lógica, Autera demonstra-se e ansioso por imagens que confirmem os estereótipos que, acredita, representem a América Latina, recusando-se a aceitar as configurações que não obedeçam à sua ideia pré-concebida de “alteridade”. O latino-americano vem de um “outro mundo”, um mundo “novo” e inacabado, antítese natural do “velho mundo” do crítico, sediado em uma antiga civilização concebida como fonte irradiadora de saber. E é somente enquanto objeto deste saber, enquanto alvo de um interesse *«di carattere storico-informativo piuttosto che su quello di effettive tappe di un'evoluzione espressiva»* que o cinema latino-americano pode integrar-se ao seu horizonte (p 37).² O estatuto definitivo e absoluto da condição de alteridade é comunicado então pela voz do verbo “ser”:

¹ «compreensível e justo»; «os autores destas jovens, e menos jovens, cinematografias tendam a representar de qualquer modo, seja mesmo com técnica ultrapassada e com instintivos modos de expressão, algo de típico dos seus respectivos países, algo que indique uma tomada de consciência, algo que provenha em todo caso de sucos culturais desenvolvidos por elementos étnicos naturais em vários conflitos de geração antes que dos mais diversos aditivos de importação».

² «de caráter histórico-informativo mais do que sobre os de efetivas etapas de uma evolução expressiva».

*Vorremmo insomma che questi autori ci parlassero di cose loro, mostrandoci magari semplicemente una condizione sociale in una specifica gerarchia di valori, ci lasciassero intravedere i loro problemi, le loro perplessità, le loro contraddizioni, ma in stretto rapporto con una realtà che è sostanzialmente diversa da quella europea. Accade, invece, assai di rado che dai film latino-americani emergano simili contesti.*¹ (P. 37-38, negrito nosso).

Se a realidade latino-americana é definida a partir de uma única verdade – a sua diferença em relação à evoluída Europa – qualquer representação que negue a diametral oposição é percebida como falsificação. O crítico se encontra, assim, na clássica situação descrita por Frantz Fanon (1970, p. 171) a respeito dos colonialistas que se convertem em exasperados defensores do estilo “autóctone”, o que o levava a imaginar que o típico jazz chorado por um “pobre negro maldito” terminaria um dia por ser defendido somente pelos brancos, *«fidèles à l'image stoppée d'un type de rapports, d'une forme de la négritude»*.²

Como é natural por parte de cineastas que incorporam os códigos do cinema “universal” à própria linguagem, dificilmente os filmes latino-americanos espelham a imagem “genuína e pura” à qual Autera gostaria de assistir. O resultado é que as suas expectativas veem-se frustradas por obras que não dão vazão ao seu desejo:

*A volte l'elemento autoctono viene umiliato da interpretazioni folcloristiche oppure si carica di tinte fino ad assumere quelle del melodramma ottocentesco e ci restituisce così le solite immagini convenzionali dell'America Latina secondo certi schemi di decrepita letteratura moralistica.*³ (P. 38).

¹ «Gostaríamos em suma que estes autores nos falassem das coisas deles, mostrando-nos talvez simplesmente uma condição social em uma específica hierarquia de valores, nos deixassem entrever os seus problemas, as suas perplexidades, as suas contradições, mas em estreita relação com uma realidade que é substancialmente diversa da europeia. Acontece, em vez, muito raramente que dos filmes latino-americanos emirjam tais contextos» (negrito nosso).

² «fiéis à imagem fixa de um tipo de relação, de uma forma da negritude».

³ «Às vezes o elemento autóctone é humilhado por interpretações folclorísticas ou então carrega-se de cores até assumir as do melodrama do século XIX e nos devolve assim as

Assim, se de um lado, o tom folclórico e melodramático comprova a tendência latino-americana à grosseira representação da própria realidade, do outro, o esforço em romper com os modelos convencionais acaba por demonstrar o quão simplória fosse a tentativa dos artistas de fazerem incursão na cultura alheia:

Ma forse peggio si comportano quei registi che per apparire “à la page”, per la velleità di mostrarsi in linea con le cinematografie europee, evadono totalmente dalla loro realtà per affidarsi a scampi intellettualistici della più diversa natura, a inautentiche inquietudini attinte da letture mal digerite di testi esistenzialistici, a cascami di estetismo che sono frutto di esperienze esaurite nell’ambito dei Circoli del Cinema e delle Cineteche.¹ (P. 38).

Encurralando-o entre dois extremos – o folclorismo na interpretação da própria realidade e a imitação em relação ao cinema europeu – o discurso crítico confirma o estado de inadequação artística do cinema latino-americano. E se as demasiadas aspirações entre os jovens europeus expressavam uma autorreferencialidade que Autera repudiara, no caso de brasileiros e argentinos, condenável é a ausência de qualquer referente próprio. As tentativas de seguir a “moda europeia”, objeto o crítico, constituem *«velleità tanto più riprovevoli in quanto tali rigurgiti sono adattati a vicende ambientate in Argentina o in Brasile con scoperta falsificazione»* (p. 38).² É por isso que, mesmo estando disposto a “perdoar” falhas inatas e justificáveis, o teórico recusa o próprio beneplácito às inovações do cinema latino-americano: *«Con simili storie e*

costumeiras imagens da América Latina segundo certos modelos de decrépita literatura moralista».

¹ «Mas talvez pior comportam-se aqueles diretores que para parecer ‘à la page’, pelo desejo de mostrar-se em linha com as cinematografias europeias, fogem totalmente da própria realidade para entregar-se a sobras intelectualísticas da mais variada natureza, a inautênticas inquietudes derivadas de leituras mal digeridas de textos existencialistas, a cascatas de esteticismo que são fruto de experiências esvaziadas no âmbito dos Círculos de Cinema e das Cinetecas».

² «aspiração tanto mais reprovável enquanto tais regurgitações são adaptadas a histórias ambientadas na Argentina ou no Brasil com aberta falsificação».

simili registi non si può essere in alcun modo indulgenti» (p. 38).¹

Como nas precedentes críticas de Guido Cincotti e Giacomo Gambetti, os comentários nos devolvem, pelo negativo, a crescente expectativa que vai se formando na Itália em relação ao cinema brasileiro, cuja ebulição fora capaz de trazer à tona novos talentos e revelações:

*Quando, discorrendo di cinema latino-americano, ci si riferisce al Brasile, si è soliti parlarne con un certo rispetto. Si dice che nel giro di pochi anni esso si sia alimentato di molti fermenti e che abbia rivelato alcuni autentici valori entro un preciso contesto sociale.*² (AUTERA, 1963 p. 42).

Todavia, a demarcação realizada por Autera é tão rigorosa quanto restritiva: não obstante o Brasil tivesse vencido recentemente a Palma de Ouro em Cannes, o respeito que o país vinha conquistando no plano internacional referia-se especificamente ao cinema latino-americano, assim como os “autênticos valores” eram ligados a um contexto social “preciso”. O cinema brasileiro continua, portanto, a ser delimitado por certas particularidades que marcam a sua diferença em relação a um cinema “universal”, cujos modelos reproduz de forma inadequada:

*Per noi, quello brasiliano è ancora un cinema pieno di contraddizioni e povero di risultati: da una parte si avverte il tentativo a volte anche abbastanza riuscito ma poco significativo, di rifarsi con ambizioni commerciali alla lezione del film hollywoodiano, specie quello d'azione; da un'altra si notano, sia pure, uno slancio e un impegno più autonomi, ma essi, in definitiva, non sono mai stati confortati da un sufficiente supporto culturale.*³ (P. 42).

¹ «Com tais histórias e tais diretores não se pode ser indulgentes de maneira nenhuma».

² «Quando, discorrendo sobre o cinema latino-americano, se faz referimento ao Brasil: é comum falar com certo respeito. Se diz que no arco de poucos anos este se tenha alimentado de muitos fermentos e que tenha revelado alguns autênticos valores dentro de um preciso contexto social».

³ «Para nós, o brasileiro é ainda um cinema pleno de contradições e pobre de resultados: de um lado se percebe a tentativa, às vezes mesmo bem sucedida mas pouco significativa, de refazer-se com ambições comerciais à lição dos filmes hollywoodianos, especialmente os de ação; de outro se notam seja mesmo um impulso e um empenho mais autônomos, mas estes, definitivamente, nunca foram ajudados por um suficiente suporte cultural».

Como para o cinema de ruptura europeu, são os filmes que optam pela experimentação de novas linguagens a provocarem a completa recusa do crítico:

A nessun altro meglio che al cinema brasiliano si adatta l'impressione che al di fuori di una certa erudizione attinta nei Circoli del Cinema dai film di cineteca ci sia un pressoché totale vuoto culturale. Sono particolarmente indicativi in tal senso due film visti a Sestri: Barravento di Glauber Rocha e Porto das Caixas di Paulo Cesar Saraceni, entrambi "opere-prime".¹ (P. 42, negrito nosso).

Novamente, a ausência, a lacuna, é o signo escolhido para a definição das características do objeto que o crítico vai (de)formando com o próprio discurso. Certamente, Autera ignora o contexto de profunda transformação cultural vivida então pela sociedade brasileira, mas as componentes desta renovação não são percebidos como dados possíveis, ainda que desconhecidos à sua experiência, mas sim como dados inexistentes, já que desconhecidos. Percebidas enquanto “erro”, as obras podem suscitar aprovação somente pelo engano que podem produzir nos críticos menos preparados:

Barravento ha anche suscitato un certo scalpore alla Rassegna: c'è chi abbia gridato poco meno che al capolavoro. In effetti, ci troviamo di fronte al solito equivoco: basta che una vicenda non estranea a implicazioni di ordine sociale [...] si ammanti di facili estetismi, mutuati nel caso specifico da Flaherty e da Murnau, per indurre subito qualcuno in inganno e fargli confondere con impegni d'altro genere quelle che sono attenzioni tutt'al più folcloristiche.² (P. 42).

¹ «A nenhum outro mais do que ao cinema brasileiro adapta-se a expressão de que fora de uma certa erudição apreendida nos Círculos do Cinema dos filmes de cinemateca exista praticamente um **vazio cultural**. São particularmente indicativos em tal senso os filmes visto a Sestri: *Barravento* de Glauber Rocha e *Porto das Caixas* de Paulo Cesar Saraceni, ambos 'obras de estreia' (negrito nosso)».

² «*Barravento* suscitou mesmo uma certa impressão na Resenha: teve quem gritasse pouco menos que à obra prima. De fato, nos encontramos diante do costumeiro equívoco: é suficiente que uma história não estranha a implicações de ordem social [...] revista-se de fáceis esteticismos, emprestados no caso específico de Flaherty e Murnau, para rapidamente induzir alguém ao engano fazendo-o confundir com empenhos de outro gênero o que são atenções no máximo folclorísticas».

A nosso ver, esta interpretação de *Barravento* revela um modo de pensar semelhante ao que Tzvetan Todorov (1992) identifica em Cristóvão Colombo por ocasião da sua viagem às Américas. Descrito como “estratégia finalística”, este consiste não tanto em buscar uma verdade, mas em encontrar a confirmação para uma verdade já adquirida a priori.¹ A atenção de Glauber Rocha pela cultura popular, a sua precisa decisão de representar esta realidade de modo quase documentário, bem como a busca por uma linguagem própria onde são reelaboradas influências que vão desde o russo Eisenstein ao baiano Robatto,² não impedem que o crítico o situe dentro do campo do folclore e da cópia. A sua experiência concreta (a visão do filme) serve somente a confirmar este ideal, decidido em precedência, como no caso da análise de *Porto das Caixas*. Nesta, a comparação com a cinematografia europeia é radicalizada de tal maneira a transformar-se em aberta acusação de plágio, agravado pelo “primitivismo” da sua execução:

Un velleitarismo molto più ingenuo denuncia poi Saraceni con Porto das Caixas che si rifà nella maniera più smaccata, sia per i motivi della trama sia (ove possibile) per la ricerca figurativa, a Ossessione di Visconti. Il giovane regista, infatti, ha studiato a Roma, ove evidentemente ha visto e rivisto nei Circoli del Cinema il film di Visconti e, avendo considerato che esso è all'origine del miglior cinema italiano, è ritornato in patria con l'intento di proporsi il medesimo itinerario. Dal film non si può trarre altra deduzione. La trama non si differenzia dall'originale che per la collocazione del teatro della cruda vicenda ai margini di una linea ferroviaria invece che di una strada camionale; ma, quanto ai risultati, tanto carente ed enfatica è la recitazione e tanto primitive le tonalità fotografiche da rimandare piuttosto ai modi di un Martoglio. (P. 42-43).³

¹ Este tipo de mentalidade colonial é indicado também por Sergio Buarque de Hollanda (2000), que descreve o desejo dos conquistadores de reconhecer na recém descoberta América as espécies vegetais e animais que já conheciam, identificando em um ambiente completamente estranho os sinais de um mundo familiar.

² A influência de Alexandre Robatto Filho é detectável em certas tomadas das rodas de capoeira e do candomblé, mas a relação de Glauber Rocha com o documentarista – a quem pedira emprestado o equipamento para girar *Barravento* – é bastante conturbada e marcada pela polémica. Sobre o assunto, ver: ESCOREL (2005).

³ «Uma aspiração muito mais ingênua denuncia enfim Saraceni com *Porto das Caixas* que se refaz de maneira marcada a *Ossessione* de Visconti. O jovem diretor, de fato, estudou em

O pressuposto da originalidade é um elemento de sustentação do sistema de pensamento do crítico, fornecendo os argumentos necessários para afirmar a prevalência da sua cultura em relação às que dela “derivam”. Determinar um marco inaugural, de fato, é o mecanismo necessário para organizar uma cronologia linear, segundo uma escala de valores que privilegia uma ordenação genealógica dos eventos. Ligada ao mito das origens e da criação, a originalidade está “no princípio de tudo”, sendo a pedra fundamental da ideia de autenticidade defendida pelo crítico (e perseguida pelos autores), a partir da qual outorgar a “inautenticidade” deste outro. Marco da própria identidade, o status do “original” é custodiado com zelo e reclamado sem pudores: é no cinema europeu, na genialidade criativa de seus Flaherty, Murnau ou Visconti, que residem os modelos a partir dos quais se realiza o novo cinema brasileiro. Como a fala de Calibã, personagem de *A tempestade* que, ao proferir maldições contra Próspero, deturpa e profana a língua que este lhe ensinara, as obras dos cineastas parecem corromper uma linguagem cinematográfica que não lhes pertence e da qual se servem de modo impróprio. Percebidos sob o signo da deformação, é como se os filmes devolvessem a imagem desnaturada de uma herança europeia que neles se desperdiça. Postulá-los segundo a “dívida” cultural, revela-se então o método mais eficiente para confirmar a sua inferioridade e, ao mesmo tempo, sancionar a supremacia de uma tradição familiar ao horizonte crítico.

Todavia, ao assumir abertamente o modelo “falso/original” transferindo-o ao binômio “brasileiro/italiano”, Autera omite o fato de Visconti,

Roma, onde evidentemente viu e reviu nos Círculos do Cinema o filme de Visconti e, tendo considerado que este está na origem do melhor cinema italiano, retornou em pátria com a intenção de propor-se o idêntico itinerário. Do filme, não se pode deduzir outra coisa. A trama não se diferencia da original a não ser pela colocação do teatro da cruenta história à margem de uma linha ferroviária em vez que de uma estrada de caminhão; mas quanto aos resultados, tão carente e enfática é a interpretação e tão primitivas são as tonalidades fotográficas a reenviar preferivelmente aos modos de um Martoglio».

analogamente à situação vivida por Saraceni, ter realizado *Ossessione* depois de ter vivido na França.¹ De fato, se a escola francesa deixa traços genéricos no filme, específica é a incidência de Renoir, com quem Visconti tinha trabalhado antes de realizar seu primeiro longa-metragem. Isto explica porque *Ossessione* apresente vários movimentos de câmera inspirados aos do cineasta francês, sendo que algumas de suas sequências são verdadeiras citações: a abertura do filme, por exemplo, onde aparece a “estrada de caminhão” citada por Autera, reconduz explicitamente ao início de *La bête humaine*, de Renoir, que por sua vez refaz-se a *La Roue*, de Abel Gance.

Longe de comprometer a qualidade da obra, este jogo de reflexões fornece um sinal ulterior da complexidade e da riqueza do projeto cinematográfico de Visconti, evidenciando um processo de reelaborações formais que é inerente à criação artística e que faz do filme um recipiente de discussões estéticas sobre as tradições que o precedem. Toda vez que um discurso crítico atribui um valor artístico a uma determinada obra, de fato, é implícito certo grau de continuidade com um passado que não é, necessariamente, nacional. Se pense, por exemplo, na incidência do realismo francês e soviético na elaboração do neorealismo, e na importância que o mesmo teve, pouco mais tarde, para a *nouvelle vague* na França, e a de todas estas correntes para o Cinema Novo. E isto porque todo processo criativo é, antes de mais nada, um processo receptivo, onde cada autor exprime a própria visão artística a partir de uma específica vivência cultural, na qual convergem as suas experiências estéticas.

Na análise de Autera, porém, a legitimidade cultural dos filmes brasileiros é sistematicamente negada através da sua sujeição a outras cinematografias que, colocadas na situação de “modelo original”, anulam a sua força criativa. Percebidos enquanto empréstimos indébitos do capital simbólico acumulado

¹ Para uma análise de *Ossessione*, ver: MICCICHÉ (1990).

Porto das Caixas



pelas nações “desenvolvidas”, os filmes são confinados na condição de uma total dependência do imaginário cinematográfico europeu. Enquadradas como reproduções grosseiras da própria cultura – o “melodramático” e o “folclórico” – ou da cultura alheia – as “regurgitações” –, as obras são considerados “autênticas” somente quando obedecem a certas expectativas de “genuinidade”, como, por exemplo, no filme *Gimba*, de Flavio Rangel, cujo “tom popularesco” assegura uma posição subalterna que garante o consenso do crítico:

Assai più legittimo, in fondo, anche in considerazione di buoni risultati ottenuti, appare l'impegno di Flavio Rangel (il terzo brasiliano presente a Sestri) di trasferire sullo schermo il melodramma di Gian Francesco Guarnirei Gimba [...]. Benché il film ci restituisca, ovviamente, le solite immagini convenzionali e “turistiche” delle “favelas” di Rio, le vicende di questo amabile e generoso fuorilegge, che ricorda tanto da vicino il “Pepé le Moko” della Casbah, conservano un loro tono popularesco abbastanza genuino [...].¹ (P.43).

1963 e 1964 são os anos que Ismail Xavier (2001) define como “momento pleno” do Cinema Novo, com a realização de *Vidas secas*, *Os fuzis* e *Deus e o diabo na terra do sol*, obras que compõe a chamada trilogia do sertão e que entram em circulação internacional em 1964. *Os fuzis* recebe o Urso de Prata em Berlim e o prêmio de melhor fotografia na Mostra do Cinema Novo de Pesaro; *Deus e o diabo* recebe a Náiade de Ouro na Mostra do Cinema Livre de Porretta Terme, o prêmio da crítica mexicana no Festival de Acapulco e representa o Brasil em Cannes, juntamente com *Vidas secas*, que no festival recebe o Prêmio de Melhor filme para juventude pelo Office Catholique du

¹«Muito mais legítimo, no fundo, considerando os bons resultados obtidos, parece o empenho de Flavio Rangel (o terceiro brasileiro presente em Sestri) de transferir para a tela o melodrama de Gian Francesco Guarnieri *Gimba*, [...]. Apesar do filme restituir, obviamente, as costumeiras imagens convencionais e ‘turísticas’ das ‘favelas’ do Rio, as aventuras deste amável e generoso fora-da-lei, que lembra muito de perto o “Pepé le Moko” da Casbah, conservam um tom popularesco bastante genuíno [...].»

Cinema, assim como o Prêmio Melhor Filme de Arte e Ensaio. Com a repercussão obtida em Cannes, conta Carlos Diegues (1999, p. 17), «Abriam-se para o cinema brasileiro as portas da inteligência européia».

Testemunhando a renovação cultural do nosso cinema, *Bianco e Nero* publica o já citado ensaio de Alex Viany (1964) sobre o movimento cinemanovista, mas não deixa de observar, em uma nota introdutória, que as posições do autor não são totalmente compartilhadas pela redação:

*Regista e critico polemico e impegnato, Alex Viany ci ha inviato questo saggio che è insieme un infiammato manifesto polemico del nuovo cinema brasiliano e un "excursus" storico, pieno di notizie di prima mano, sull'intero arco della storia di quella cinematografia. Pur non condividendo alcune posizioni, riteniamo utile pubblicarlo come documento dello stato d'animo e dei propositi di una generazione di cineasti "diversi", con cui la critica dovrà fare i conti nei prossimi anni.*¹ (P. 14).

“As contas” começam a ser feitas imediatamente, no relatório de Ernesto G. Laura (1964) sobre o festival de Cannes. Discordando da escolha do júri, o diretor da *Bianco e Nero* pergunta se no lugar de *Les parapluies de Cherbourg*, de Jacques Demy, não teriam merecido a Palma de Ouro filmes como *Sedotta e abbandonata*, *Suna no onna* ou *Vidas secas*. O crítico lamenta também a insuficiente consideração que receberam por parte dos jurados os dois filmes brasileiros em concurso, «*due buoni esempi*» daquele «*gruppo del 'cinema nuovo' emerso nel periodo della presidenza Goulart*» (LAURA, 1964, p. 43).² Se ambos tratam do mesmo tema – «*l'esistenza miserabile dei braccianti nelle immense terre aride del nord-est del Brasile*» – diferente é «*l'occhio con cui la*

¹ «Diretor e crítico polêmico e empenhado, Alex Viany nos enviou este ensaio que é contemporaneamente um inflamado manifesto polêmico do novo cinema brasileiro e um 'excursus' histórico, pleno de notícias de primeira mão sobre o inteiro arco da história daquela cinematografia. Mesmo não compartilhando algumas posições, consideramos útil publicá-lo como documento do estado de espírito e dos propósitos de uma geração de cineastas 'diversos', com os quais a crítica deverá fazer as contas nos próximos anos».

² «dois bons exemplos»; «grupo do 'cinema nuovo' emergido no período da presidência Goulart».

materia è guardata e molto differente il modo di raccontare» (p. 43).¹ Nelson Pereira dos Santos realiza um cinema «*di tipo tradizionale*», com uma narração baseada em poucos personagens «*ben definiti*» cuja história tem um início, um ápice e um final, e que busca o consenso das plateias populares utilizando uma linguagem elementar, voltada a despertar a consciência sobre os problemas sociais brasileiros (p. 43).² O estilo narrativo do filme é descrito desta maneira:

*Del resto, elementarità del linguaggio non vuol dire assenza di linguaggio. Siamo di fronte ad una narrativa scarna, senza effettismi, senza decorativismi, su cui rimane il ricordo del neorealismo italiano. Come per il nostro cinema del dopoguerra, in luogo degli “eroi”, delle figure d’eccezione, sono gli uomini comuni, gli “insignificanti” colti nel loro drammi quotidiani che possono essere tragedia.*³ (P. 43-44).

Note-se, porém, que embora Nelson Pereira dos Santos seja o autor da geração cinemanovista que mais tenha se aproximado dos módulos neorrealistas com *Rio 40°*,⁴ na fase de *Vidas secas* as experimentações do cineasta neste sentido já tinham sido esgotadas.⁵ A lição que ficara do movimento italiano era sobretudo a da possibilidade de produção a partir dos meios técnicos à disposição, a preferência por rodagens externas em vez dos estúdios, bem como o uso de atores não profissionais (como no caso dos meninos que interpretam os filhos de Dona Vitória e Fabiano). Mas a escolha por personagens do dia a dia no lugar dos excepcionais heróis, além de ser um

¹ «a existência miserável dos trabalhadores nas imensas terras áridas do nordeste do Brasil»; «o olhar com o qual a matéria é observada e muito diferente o modo de narrar».

² «tipo tradicional»; «bem definidos».

³ «De resto, elementariedade de linguagem não significa ausência de linguagem. Estamos diante de uma narrativa seca, sem excesso de efeitos, sem decorativismo, onde permanece a lembrança do neorealismo italiano. Como para o nosso cinema do pós-guerra, em lugar dos ‘heróis’, das figuras de exceção, estão os homens comuns, os ‘insignificantes’, colhidos nos seus dramas quotidianos que podem transformar-se em tragédia».

⁴ Sobre Nelson Pereira dos Santos e o neorealismo, ver: FABRIS (1994; 2003).

⁵ Já em relação a *Rio Zona Norte*, filme sucessivo a *Rio 40°*, Nelson Pereira dos Santos demarca a distância que o separa do neorealismo. O cineasta afirma que embora a crítica brasileira da época tivesse adotado uma posição neorrealista para criticar o filme, este não seguia a escola italiana, caracterizando-se muito mais como um filme psicológico, onde tudo ocorre dentro da cabeça do protagonista (SALEM, 1997).

modelo narrativo já atuado pelo cinema francês e soviético antes do neorrealismo, liga-se especificamente a um modo de narrar literário que, no Brasil, foi atuado pela chamada “geração de trinta”, da qual faz parte Graciliano Ramos, autor de *Vidas secas*. Mais do que na permanência de uma “lembrança” do neorrealismo, portanto, as razões da “elementariedade” da linguagem e da “essencialidade” de recursos devem ser buscadas na extrema capacidade de Nelson Pereira dos Santos de transpor para a tela o teor da narrativa de Graciliano Ramos, evento que se repetiria com a realização de *Memórias do cárcere*, em 1983.

As atribuições neorrealistas ao Cinema Novo não se limitam às afirmações de G. Laura, mas comparecem com frequência nas análises que tendem a “filiar” os autores brasileiros aos italianos. Assim, se em *Vidas secas* persistia “a lembrança do neorrealismo”, em *Os fuzis* apareceriam «*le stesse mani affamate che avevamo visto in Berlino anno zero di Rossellini*»; *O grande momento* seria «*un’opera che ricorda Due soldi di speranza di Castellani*» (NATTA, 1965, p. 62-63); *Porto das Caixas* se revelaria «*chiaramente debitore di Ossessione*» (BERTIERI, 1967, p.49).¹

Atrair os filmes brasileiros aos italianos é certamente um modo para viabilizar o seu reconhecimento por parte dos leitores das revistas, reportando-os a um horizonte conhecido, mas, por outro lado, significa uma integração subordinada aos parâmetros culturais dos críticos. Deste modo, as obras deixam de ser percebidas na sua completude, na sua inteireza e autonomia, para configurarem-se como objetos parcialmente criativos, cujos significados vêm a ser complementados pelos de outros referentes. Em tal processo, verifica-se um mecanismo de domesticação – tal como identificado por Edward Said (2006) na sua análise sobre a visão europeia do oriente – onde se atribuem ao “outro”

¹ «as mesmas mãos esfomeadas que tínhamos visto em *Berlino anno zero* de Rossellini»; «uma obra que recorda *Due soldi di speranza* de Castellani»; «claramente devedor de *Ossessione*».

Vidas secas



valores familiares que colocam sob controle a sua originalidade e força expressiva, transformando-as em mera repetição de um modelo pré-existente. Tal prática de sujeição é denunciada por Paulo Cesar Saraceni, em 1964, quando desabafa com Glauber Rocha: «Merda para a Europa e seus filmes formais com seus críticos que aceitaram, cansados, velhos. Querendo apadrinhar – paternalistas, rococó» (BENTES, 1997, p. 252).¹

Se a familiaridade estabelecida entre neorrealismo e *Vidas secas* possibilita uma aproximação com a linguagem fílmica de Nelson Pereira dos Santos, o completo estranhamento oferecido pela de Glauber Rocha leva Ernesto G. Laura a definir o filme a partir do insueto. O cineasta, escreve o crítico, «*a differenza di Pereira dos Santos, cerca di affermare un proprio stile o per lo meno una propria maniera di raccontare: nervosa, secca, bruttale, per un lato, e insolitamente prolissa dall'altro*» (LAURA, 1964, p. 45).² A imprevista dificuldade em reconhecer na formação do outro os sinais de um mundo familiar problematiza a avaliação, que não tarda em perceber como falha o que não consegue reportar a um campo estético já experimentado:

*In verità, Rocha non sa tenere una misura ed il difetto balza maggiormente agli occhi dato l'accoglimento d'una serie di episodi fortemente espressivi che mirano a creare nello spettatore soprattutto una suggestione.*³ (P. 45, negrito nosso).

Não encontrando um precedente no próprio horizonte de referências, o crítico reenvia o traço estilístico do filme à condição de involuntária violação de uma norma cuja superação é interpretada como excesso. Assim, a estranheza comunicada pelo uso de uma medida diversa leva-o a concluir que se trate de

¹ Carta de Paulo Cesar Saraceni a Glauber Rocha, enviada do Rio de Janeiro, em 1964.

² «diversamente de Pereira dos Santos, busca afirmar um estilo próprio ou pelo menos uma maneira própria de narrativa: nervosa, seca, brutal, de um lado, e insolitamente prolixa do outro».

³ «Na verdade, Rocha não sabe manter uma medida e o **defeito** salta ainda mais aos olhos dada a acolhida de uma série de episódios fortemente expressivos que miram criar no espectador sobretudo uma sugestão» (negrito nosso).

ausência de medida, de uma falta de controle da métrica artística que explicaria porque o autor acostasse termos que, na visão do crítico, apresentam-se como inconciliáveis:

Il film mostra la fine cruenta di alcune di queste figure e la coscienza che essi hanno che sangue chiama sangue e che essi con i loro metodi non riusciranno alla fine ad aver ragione della ingiustizia. A dire il giusto, una consimile riflessione, fata da un vecchio bandito lordo di sangue, il quale giunge a profetare l'avvento d'una vera rivoluzione organizzata e basata sulle idee, appare una sovrapposizione intellettualistica dell'autore ad un dramma popolaresco che si muove su un altro piano.¹ (P. 45).

Salientamos que, embora fosse determinante na perspectiva do crítico, a incompatibilidade entre dois níveis de linguagem (popular e intelectual) inexistente no plano criativo de *Deus e o diabo na terra do sol*. De fato, a figura de Corisco é apta a representar, ideológica e formalmente, o projeto do intelectual revolucionário, homem de ação e das letras, capaz de entrar em comunhão profunda com o povo ao mesmo tempo em que desperta a sua consciência crítica. Como profere o personagem, Corisco é o «Cangaceiro de duas cabeças, uma por fora e outra por dentro, uma matando e a outra pensando», herói bicéfalo que iria conseguir finalmente «consertar o sertão». Habitante de um Olimpo/Hades popular, é herói do povo e representação erudita, deus/diabo em agonia cujo destino trágico é passagem necessária para a transição revolucionária: representada por um mar que se estende rumo ao infinito, a revolução (utopia intelectual) predestina-se ao povo do mesmo modo em que ao mar é predestinado o sertão (profecia popular).

Representação que combina fascinação pelo mito e consciência revolucionária, o monólogo do bandido sujo de sangue tolhe as delimitações

¹ «O filme mostra o cruento fim de algumas destas figuras e a consciência que essas têm de que sangue chama sangue e que esses com os seus métodos não conseguirão no fim ter a razão sobre a injustiça. Para dizer a verdade, uma tal reflexão, feita por um velho bandido sujo de sangue, o qual chega a profetizar o acontecimento de uma verdadeira revolução organizada e baseada em ideias, parece uma sobreposição intelectualística do autor a um drama popolaresco que se move em outro plano».

Corisco, o herói de duas cabeças: uma pensando e a outra matando.



entre um mundo “alto” – pertencente ao universo literário e cinematográfico ao qual o filme se inspira, detectável também na música de Villa Lobos – e outro considerado “baixo”, parte dos domínios de um imaginário popular que, herdeiro da experiência do misticismo e do cangaço, é expressado pela música de cordel. Valendo-se da técnica do distanciamento brechtiano – que nos estranha da realidade representada para nos lembrar a sua condição de representação – Glauber potencializa o discurso intelectual através do mito do cangaceiro, negando a ideia do folclórico e do simplório como propriedades distintivas de um universo, o popular, do qual prefere mostrar a complexidade cultural.

Othon Bastos, ator que interpreta Corisco, explica como o monólogo do personagem fora realizado a partir das técnicas teatrais. Segundo ele, a sequência em que Corisco narra o encontro com Lampião tinha sido projetada para ser representada em flashback, mas conversando com Glauber surgiu a ideia de fazer de Corisco «um personagem brechtiano» que, todavia, não descartasse a identificação emocional característica do método de Stanislavski. Assim estruturado, o personagem transita entre dois estados opostos, mantendo a ação explosiva do cangaceiro (que entra em cena rodopiando como o foguete corisco) juntamente com a calma racionalidade expressada pelo seu discurso.¹

Ausente no filme, a demarcação entre o “popularesco” e o “intelectualístico” é um traço componente do horizonte cultural de G. Laura, que parece traçar também uma separação, na vida real, entre um modo correto e um modo censurável de reagir à miséria. O primeiro é supostamente representado pelo filme de Nelson Pereira dos Santos, de cujos personagens o

¹ «Quando ele fala», conta Othon Bastos, «ele fala com a maior tranquilidade. Você vê que o filme inteiro ele fala como se dissesse assim: eu tenho segurança eu sei quem sou eu, eu não preciso gritar para dizer que estou vivo, eu não preciso gritar para dar ordem, eu falando tranquilo eu sei o que é que eu estou fazendo» (Depoimento de Othon Bastos, veiculada como conteúdo extra no segundo DVD de *Deus e diabo na terra do sol*, produzido pela Riofilme).

crítico exalta «la indomita forza di volontà e soprattutto la serenità d'animo che li aiuta a superare la miseria, disagi, sofferenze e a saper sempre ricominciare da capo» (p. 44).¹ O segundo é representado em vez pela «follia sanguinaria» que toma conta dos personagens de *Deus e o diabo...*, onde:

*La povera gente agita come bandiera di speranza alcuni falsi profeti, che predicano una barbarica mescolanza di detti biblici, di frasi dell'Apocalisse e di umiliazione carnale (cilici sulla carne, digiuni, lunghe marcie, ecc.) ed insieme poi guidano una popolazione così esaltata e dominata a farsi belva e ad aggredire e distruggere villaggi interi, sgozzandone tutti gli abitanti. Anche i "cangaçeiros", in lotta spesso fra loro, distruggono, incendiano, ammazzano; ed anch'essi si sentono, come dice uno di essi, San Giorgio ed insieme il Diavolo, in una primitiva commistione di echi religiosi degradati a superstizione e a follia.*² (P. 45).

De forma análoga, o crítico indica uma maneira correta de representar esta miséria – o estilo “tradicional” de Nelson, a sua «buona mano» (p. 44) – e outra incorreta, marcada pela virulência de *Deus e o diabo...*:

*Basato sul "romancero" popolare, e cioè su tradizioni e racconti del periodo indicato, il film conserva di quelle fonti letterarie l'inusitata, per noi europei, violenza di situazioni, aggravata dall'evidenza naturalistica dei primi piani del film.*³ (P. 45, negrito nosso).

Ao indicar a violência comunicada pelas imagens, G. Laura identifica uma das características marcantes da obra de Glauber Rocha. A violência é, de fato, uma constante nos filmes do cineasta, que a concebe não somente enquanto

¹ «a indômita força de vontade e sobretudo a serenidade de ânimo que os ajuda a superar a miséria, desconfortos, sofrimentos e a saber sempre recomeçar do zero».

² «loucura sanguinária»; «A pobre gente humilhada agita como bandeira de esperança alguns falsos profetas, que profetizam uma bárbara mistura de ditados bíblicos, de frases do Apocalipse e de humilhações carnavais (mortificações da carne, jejuns, longas marchas, etc.) e juntos levam uma população assim exaltada e dominada a transformar-se em feras e a agredir e destruir inteiros vilarejos, degolando todos os habitantes. Também os 'cangaçeiros', frequentemente em luta entre si, destroem, incendeiam, matam; e também esses se sentem, como diz um deles, São Jorge e ao mesmo tempo o Diabo, em uma primitiva conjunção de ecos religiosos degradados ao nível da superstição e da loucura».

³ «boa mão»; «Baseado no 'trovador' popular, isto é, em tradições e histórias do período indicado, o filme conserva destas fontes literárias a inusitada, para nós europeus, violência de situações, agravada pela evidência naturalística de muitos primeiros planos do filme» (negrito nosso).

forma de transformação social – a sonhada revolução – mas também enquanto linguagem que, violentando a sensibilidade do espectador, pudesse retirá-lo de sua passividade. E a violência do seu discurso e da sua estética seria, precisamente, o elemento temático e estilístico a catalisar a atenção da jovem crítica militante que, dali a pouco, faria irrupção no horizonte do discurso especializado.

Certamente, Ernesto G. Laura não se encontra no fronte politizado da crítica nem compartilha da fascinação juvenil pela guerrilha, e a sua aversão pessoal em relação ao tema da violência nos parece uma opinião plenamente justificada e compreensível. O que nos causa perplexidade, todavia, é a colocação de uma “violência de situações” como algo que faz parte da tradição popular das histórias do cangaço, mas que é estranha à sensibilidade dos europeus.

Na tentativa de demonstrar a falta de fundamentos de tal afirmação, trazemos à memória uma representação cinematográfica da violência europeia que, pelo horror que comunica, suscita-nos sempre forte emoção. Trata-se de algumas imagens e frases pertencentes ao filme *Nuit et brouillard*, realizado em 1956 por Alain Resnais, e que certamente faziam parte do horizonte de experiências estéticas do crítico:



No momento em que vos falo, a água nas poças no coração
de janeiro é fria e opaca como a nossa memória ruim.



Existimos nós que olhamos para estas ruínas, como se a violência dos campos fosse morta sob os escombros.



Fingimos acreditar que tudo isso é de um só tempo e de um só país e não pensamos a olhar ao nosso redor.

Limitando-nos ao século XX, poderíamos continuar com outras citações por longo tempo e muitas páginas, pois numerosas são as representações de situações, períodos ou fatos que testemunham, no coração da civilização europeia, tragédias que encerram uma carga de brutalidade tão grande a ponto de ferir a sensibilidade de muitos espectadores, inclusive latino-americanos. Acreditamos, porém, que a referência aqui reportada seja suficiente a indicar o quão frágil e arbitrária fosse a delimitação de uma Europa, de um “nós europeus”, para o qual a violência fosse um fator inusitado. Sem pretender abordar aqui a questão da impossibilidade de representar o inenarrável – a tragédia do projeto nazifascista – tentamos perceber porque, diante de um filme como *Deus e o diabo na terra do sol*, esta ferida profunda e ainda mal cicatrizada desapareça do horizonte do crítico, impressionado por outras cenas que, exatamente por serem “cenas”, por pertencerem ao campo da ficção, comunicam uma violência nem sequer comparável à transmitida pelas imagens

de Resnais. De alguma maneira, porém, a encenação de Glauber Rocha parece fornecer ao crítico um indício, imediatamente convertido em evidência, de que a violência seja parte compositiva deste “outro”, inculto e bárbaro, e no qual a sua (boa) consciência recusa-se a reconhecer-se. Assim isolada, a violência se transforma em característica “outra”, expurgada da ideia de civilização com a qual o observador se compraz em identificar-se, purificando-se.

O raciocínio contido no julgamento crítico de Ernesto G. Laura parece confirmar uma função contrária e complementar da América Latina em relação ao imaginário europeu: contrária, porque signo de uma alteridade necessária à afirmação da identidade civilizada e civilizatória; complementar porque dá continuidade à visão de mundo do europeu, que imprime nas feições do latino-americano o seu contraponto natural, mantendo o contraste entre os bons modos do homem civilizado e o mau jeito do nativo:

*Alla fine, la morte del “diavolo-San Giorgio” e dei suoi compagni è preparata da un imbestiamento progressivo di tutti i personaggi: amplexi anche anormali, volti e corpi coperti di sangue, ecc., secondo **un cattivo gusto che è purtroppo duro a morire in molti registi latino-americani.***¹
(P. 45, negrito nosso).

“Defeito”, “bárbara mistura”, “primitiva conjunção”, “sobreposição intelectualística”, “desgosto” são as marcas impressas na descrição de *Deus e o diabo*, um filme “outro”, difícil de enquadrar em categorias já delimitadas. Assim, se na visão da “boa imagem” na qual acredita ver reproduzida as próprias feições – o “neorrealismo” de *Vidas secas* – o crítico reconhece uma linguagem fílmica sem porém dar-se conta que o seu sentido é diferente,² em *Deus e o diabo...* percebe que é diferente, mas não reconhece nela nenhum

¹ «No fim, a morte do ‘diabo-São Jorge’ e dos seus companheiros é preparada por uma bestialização progressiva de todos os personagens: amplexos mesmo anormais, semblantes e corpos cobertos de sangue, etc., **segundo um mau gosto que é infelizmente difícil de eliminar em muitos diretores latino-americanos**» (negrito nosso).

² Como fizera no plano estético, G. Laura confunde os traços da obra também no político, identificando no apelo humanitário do filme uma «*impostazione sociale Cristiana*».²

significado: «*Dal film, in definitiva, non si trae alcuna conclusione, malgrado gli intenti sociologici e documentari di partenza, e la stessa tragedia viene sommersa dal disgusto fisico, vanificandosi*» (p. 45, negrito nosso).¹

A visão de *Deus e o diabo...* provoca desgosto também em Leonardo Autera, que se irrita profundamente não só com o filme, mas contra quem o aprecia. Sobre a premiação de longa-metragem na Mostra do Cinema Livre de Porretta Terme, o crítico desabafa:

*Si potrebbe continuare col denunciare molte deficienze di organizzazione e finire col manifestare la nostra perplessità per il verdetto, ad ogni costo polemico, della Giuria che ha voluto assegnare il massimo riconoscimento della Mostra, la “Najade d’oro”, al film brasiliano di Glauber Rocha Deus e o Diabo na Terra do Sol contribuendo in tal modo ad alimentare un equivoco, che dura da tempo a proposito del cinema brasiliano, per il quale si tende con facilità a scambiare per immediatezza e genuinità di espressione ciò che è soltanto sfogo intellettualistico e retorica di rappresentazione ammantate di impegno sociologico, assenza di misura e di gusto oltre che di stile nella condotta del racconto, volontà di suggestionare lo spettatore con semplici intemperanze linguistiche. I limiti del film, del resto, sono già stati puntualizzati ampiamente a suo tempo su “Bianco e Nero” da Ernesto G. Laura in un rapporto a Cannes che ci trova del tutto consenzienti e che ci esimi di ritornare nel merito.*² (AUTERA, 1964, p. 31).

A particularidade do estilo de Glauber Rocha constitui uma fratura em relação às fórmulas reportáveis ao cinema tradicional, dificultando a determinação de

¹ «**Do filme, definitivamente, não se tira nenhuma conclusão**, apesar das iniciais intenções sociológicas e documentárias, e a própria tragédia é submersa pelo desgosto físico, anulando-se».

² «Poder-se-ia continuar denunciando as muitas deficiências de organização e terminar manifestando a nossa perplexidade pelo veredicto, polêmico de qualquer maneira, do júri que quis designar o máximo reconhecimento da Mostra, a “Náiade de Ouro”, ao filme brasileiro *Deus e o Diabo na Terra do Sol* contribuindo deste modo a alimentar um equívoco, que dura há tempos a propósito do cinema brasileiro, para o qual tende-se facilmente a entender por espontaneidade e genuinidade de expressão o que é somente desabafo intelectualístico e retórica de representação revestida de empenho sociológico, ausência de medida e de gosto além de estilo na condução da narrativa, vontade de impressionar o espectador com simples desequilíbrios linguísticos. Os limites do filme, de resto, foram já amplamente pontuados a seu tempo em ‘Bianco e Nero’ por Ernesto G. Laura em um artigo sobre Cannes com o qual concordamos plenamente e que nos exime de retornar ao assunto».

um referente que o crítico possa situar no campo de suas precedentes experiências. Sem seguir a “métrica” da tradição, o cineasta peca pelo exagero (o intelectualismo, a brutalidade, o mau gosto) ou pela lacuna (a falta de sentido, de medida, de gosto).

Percebendo no novo cinema brasileiro a atuação de um erro coletivo – dos cineastas, mas também da crítica que os aprova –, o comentário que Autera dedica a *Ganga Zumba* é igualmente mordaz:

*Ganga Zumba di Carlos Diegues (Brasile), contribuirebbe a aumentare l'equivoco sull'impegno dei giovani registi brasiliano se il racconto, basato sugli aneliti di libertà degli schiavi negri nel Brasile portoghese del secolo XVII, non denunciasse il più smaccato ed irritante dilettantismo.*¹ (P. 40).

Enquanto Autera recusa completamente os novos filmes que chegam do Brasil, o crítico Giovanni Grazzini detecta o delinear-se de um grupo com grandes potencialidades expressivas, prejudicadas, todavia, pela falta de familiaridade com as técnicas de composição. Sobre *Os fuzis*, concorrente no festival de Berlim:

*Appunto a uno dei giovani registi brasiliani, il trentatreenne Ruy Guerra, partito lancia in resta con i suoi amici contro la pigrizia degli spettatori e l'opacità artistica dei grossi produttori, è andato il premio speciale della giuria. Il suo film Os fuzis conferma quanto già si vede a Cannes: che questi registi, impegnati nella denuncia dei mali del Brasile, innanzi tutto la povertà e il fanatismo religioso, e spesso originali nell'intuire le risorsi poetiche di un mondo in cui angosce e frenesie, accavallandosi, evocano una realtà come poche altre, oggi, drammatica, e insomma artisti-muratori in continua ebollizione, mancando poi di confidenza con la calcina e i mattoni, e sono costretti a servirsi di molti strumenti della nouvelle vague, soprattutto dal capomastro Resnais.*² (GRAZZINI, 1964, p. 119).

¹ «*Ganga Zumba* de Carlos Diegues (Brasil), enfim, contribuiria a alimentar o equívoco sobre o empenho dos jovens diretores brasileiros se a narrativa, baseada nos desejos de libertação dos escravos negros no Brasil português do século XVII, não denunciasse o mais exagerado e irritante amadorismo».

² «Precisamente a um dos jovens diretores brasileiros, Ruy Guerra, de trinta e três anos, partido com seus amigos de lança em punho contra a preguiça dos espectadores e a opacidade artística

Também aqui é o “modelo original” a sobrepujar a obra, percebida como derivação:

Autore di Os cafajestes, che al festival di Berlino del 1962 ci sembrò una modesta replica sudamericana del cinema europeo volto a documentare lo sfacelo morale della borghesia (ne erano protagonisti degli omosessuali drogati che ricattavano ragazze fotografate nude sulla spiaggia), Guerra ha ora sposato i temi di Vidas sêcas e di Deus e o diabo na terra do sol, svolti nelle regioni aride e miserrime in cui la predicazione di un santone può scatenare la rivolta contro l'ordine feudale.¹ (P. 119, negrito nosso).

Do mesmo modo que seus colegas, Ruy Guerra, apesar de talentoso, é ainda um principiante, e o seu *Os fuzis* acaba assim por revelar-se:

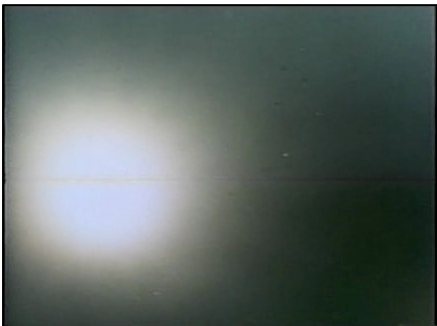
*[...] un film isterico, tanto più astratto quanto più vuole essere realista; con sequenze di folgorante suggestività arruffate di bravura tutta formale: i nessi narrativi restano spesso oscuri, si apprezza la bella fotografia ma il discorso rimane disarticolato, piuttosto un documentario folcloristico, con inserti di “cinéma-verité” frammisti a schede simbolistiche con sottofondo di musica liturgico popolare, anziché una sintesi artistica di miseria e violenza. Come alcuni suoi amici, Guerra ha ingegno da vendere, ma accatastato insieme a **cianfrusaglie intellettualistiche di derivazione parigina.**² (P. 119-120, negrito nosso).*

dos grandes produtores, foi dado o prêmio especial do júri. O seu filme *Os fuzis* confirma o quanto já foi visto em Cannes: que estes diretores, empenhados na denúncia dos males do Brasil, acima de tudo a pobreza e o fanatismo religioso, e frequentemente originais ao intuir os recursos políticos de um mundo onde angústias e frenesim, acavando-se, evocam uma realidade hoje dramática como poucas outras, e em suma, artistas-pedreiros em contínua ebulição, falta-lhes ainda familiaridade com cal e tijolos, e são obrigados a servir-se de muitos instrumentos da *nouvelle vague*, sobretudo do mestre de obras Resnais»

¹«Autor de *Os cafajestes*, que no festival de Berlim de 1962 pareceu-nos uma **modesta réplica sul-americana do cinema europeu** voltado a documentar a dissolução moral da burguesia (os protagonistas eram homossexuais drogados que chantageavam moças fotografadas nuas na praia), Guerra agora esposou os temas de *Vidas Sêcas* e de *Deus e o Diabo na terra do sol*, realizados nas regiões áridas e misérrimas onde os sermões de um santo podem desencadear a revolta contra a ordem feudal» (negrito nosso).

²«um filme histórico, tão abstrato quanto mais quer ser realista; com sequências de fulgurante sugestão insufladas de virtuosismo todo formal: os nexos narrativos restam frequentemente obscuros, aprecia-se a bela fotografia mas o discurso continua desarticulado, dir-se-ia que se trata mais de um documentário folclorístico, com inserções de ‘cinéma-verité’ mesclados a módulos simbolísticos com ao fundo música litúrgico-popular, em vez de síntese artística de miséria e violência. Como alguns amigos seus, Guerra possui engenhosidade para vender, mas empastado junto com **parafernálias intelectualísticas de derivação parisiense**» (negrito nosso)».

Os fuzis



Em geral, as análises e comentários publicados na revista *Bianco e Nero* no intervalo 1960-1964 – que corresponde à circulação inicial do Cinema Novo na Europa – revelam a chave de leitura utilizada pela crítica tradicional italiana, que interpreta os filmes a partir de suas características formais, tendendo a ver nelas o ecoar das experimentações já atuadas pelas correntes europeias. Já nos textos que aparecem na revista *Cinema Nuovo*, de matriz marxista, os críticos procuram identificar as direções políticas dos filmes, conferindo-lhes maior ou menor valor de acordo com a postura dos autores em relação à própria sociedade. Isto porque a linha editorial da revista, fundada em 1952 por Guido Aristarco, privilegia o conteúdo do cinema em relação à forma, em uma concepção da cultura como instrumento de análise e reflexão sobre as estruturas político-econômicas em que se desenvolve. De acordo com este perfil, a crítica de Paolo Gobetti (1964) sobre *Deus e o diabo...* e *Vidas secas* (no festival de Cannes) realiza uma breve contextualização política do Brasil, simpatizando com o empenho social dos cineastas e opondo-se à sombria perspectiva aberta pelo recente golpe militar. No discurso, a ditadura é percebida como intervalo que dificulta, mas não impede a profunda transformação social à qual o país é predestinado:

*La vitalità di un paese come il Brasile, dove tutto è in movimento e stanno maturando lentamente le condizioni per un profondo rivolgimento e sviluppo – e dove ci auguriamo che l'attuale dittatura di destra non sia che un sussulto, speriamo breve, di violenza reazionaria di classi ormai condannate – è risultata chiarissima dai due film presentati ricchi di motivi, di coraggio, di idee, di esuberanza.*¹ (GOBETTI, 1964, p. 208).

E se Ernesto G. Laura (1964, p. 44) vira no filme de Nelson Pereira dos Santos

¹ «A vitalidade de um país como o Brasil, onde tudo está em movimento e estão amadurecendo lentamente as condições para uma profunda mudança e desenvolvimento – e onde nos auguramos que a atual ditadura de direita não seja que um subsulto, esperamos breve, de violência reacionária de classes já condenadas – resultou claríssima nos dois filmes apresentados, ricos de temas, de coragem, de ideias, de exuberância».

uma «*impostazione sociale Cristiana*»¹ – observando que não por acaso o filme fora premiado pelo Office Catholique du Cinema, em Cannes – Gobetti (1964, p. 209), em vez, entrevê na exposição da miséria rural a promessa de uma revolução camponesa:

*Vidas secas ci presenta la tragica realtà delle terre semi desertiche del nordest brasiliano dove lo sfruttamento bestiale a cui i grossi proprietari sottopongono braccianti e contadini senza terra crea una situazione dove cova la violenza e si maturano le condizioni dell'esplosione rivoluzionaria.*²

Pelo valor da denúncia social do filme, é sobretudo o empenho do cineasta a ser exaltado, não obstante questione-se a falta de realismo de certas passagens que não se coordenam com o estilo estritamente documental do restante do filme:

*Il film del coraggioso Nelson Pereira dos Santos, eccellente quando si limita alla descrizione più essenziale e spoglia della misera vita a cui è costretta la famiglia di braccianti protagonista della vicenda, perde invece un po' della sua forza nelle concessioni al romanzesco, nella ricostruzione di episodi che male si amalgamo con il documentarismo sconvolgente delle pagine migliori.*³ (P. 209).

A preferência por modelos estilísticos estreitamente ligados à ideia de uma realidade que deveria ser “documentada” é uma característica de grande parte da crítica militante de então. Para esta, a abordagem realista é considerada um proceder natural, uma espécie de evolução artística conquistada pelo neorealismo e que deveria conduzir à tomada de consciência do real através da

¹ «conformação social Cristã».

² «Vidas secas nos apresenta a trágica realidade das terras semi-desérticas do nordeste brasileiro onde a exploração bestial à qual os grandes proprietários submetem os trabalhadores braçais e camponeses sem terra cria uma situação onde se alimenta a violência e amadurecem-se as condições da explosão revolucionária».

³ «O filme do corajoso Nelson Pereira dos Santos, excelente quando se limita à descrição mais essencial e desnuda da miserável vida à qual é obrigada a família de trabalhadores braçais protagonista da história, perde em vez um pouco da sua força nas concessões ao romanesco, nas reconstruções de episódios que mal se fundem com o impressionante documentarismo das páginas melhores».

câmera, investigando e revelando as contradições de toda estrutura social. Uma expectativa de reprodução fidedigna da realidade, esta, que acaba por ser frustrada também por *Deus e o diabo na terra do sol*, cujo estilo é, novamente, é acostado à noção de “mau gosto”:

*L'altro film, Deus e o diabo na terra do sol del giovanissimo Glauber Rocha, già noto per il suo interessante Barravento, è ricchissimo di idee e di sorprendenti intuizioni visive, ma è lo stesso eccesso di vitalità nella struttura e nella forma, a farlo cadere a volte in vistose mancanze di gusto, e a prendergli la mano con pesanti insistenze allegoriche.*¹ (GOBETTI, 1964, p. 209, negrito nosso).

O que o crítico percebe como exagero ou falta de gosto, aqui, vai delimitando a distância que se forma entre a velha guarda marxista e os novos cinemas surgidos em diversas partes do globo e que, nas suas experimentações, passam a questionar a validade da linguagem realista como único modelo de interpretação do real. É assim que aquilo que para Gobetti significa uma falha da análise do artista em relação ao próprio universo, o jovem cinema tende a interpretar como inovação, como nova forma de representação da história, bem como dos modos de atuação na mesma. De fato, como observa Ismail Xavier (2007, p. 112), em nenhum momento *Deus e o diabo...* busca reproduzir realisticamente os acontecimentos narrados, mas «procura uma linguagem figurativa que atualiza, na própria textura de imagem e som, uma reflexão sobre tais fatos». Por isso o filme explicita a intervenção do narrador, que seleciona e reorganiza arbitrariamente, com variados recursos expressivos, os fatos e figuras da história. A perspectiva que orienta o filme não é a de reprodução “fiel” de uma determinada situação, mas de discussão sobre as suas possibilidades de representação e transformação política, artística, econômica ou social. Na sua fruição, é como participante da experimentação estética que o

¹ «O outro filme, *Deus e o diabo na terra do sol*, do jovem Glauber Rocha, já conhecido pelo seu interessante *Barravento*, é riquíssimo de ideias e de surpreendentes intuições visuais, mas é o próprio excesso de vitalidade na estrutura e na forma a fazê-lo cair às vezes em **vistasas faltas de gosto**, e a tomar-lhe a mão com pesadas insistências alegóricas (negrito nosso)».

espectador é estimulado a intervir igualmente nesta mesma história, quer através da reflexão sobre os possíveis significados abertos pela narração fílmica, quer através de uma concreta “ação histórica”, isto é, intervindo concretamente na realidade. Nesta operação, ainda com Ismail Xavier (p. 112), o estilo cinematográfico entra em sintonia com as condições de produção da filme, expressando na sua linguagem «o subdesenvolvimento que o condiciona» e transformando «a sua precariedade técnica, de obstáculo, em fonte da sua riqueza de significações».

Para uma crítica ainda despreparada, todavia, os efeitos desta complexa operação de inovação estético-ideológica agem produzindo a sensação do “defeito”, do desvio da norma artística ou de análise. Mas mesmo sem desvendar as suas razões mais profundas, Gobetti reconhece que este estranho mecanismo é capaz de produzir imagens excepcionalmente sugestivas, com o resultado de que «*l'animo degli sfruttati del nord-est e dei 'cangaçeiros' si rispecchi in modo stupefacente e a volte travolgente*» (p. 209).¹ E é ao concluir a sua análise que o crítico delineia o novo horizonte de referimentos que Glauber Rocha e o Cinema Novo constroem para o cinema brasileiro em campo internacional, superando definitivamente os limites traçados anteriormente por Lima Barreto e Anselmo Duarte: *Deus e o diabo... «Film profondamente brasiliano, assai più del celebre O cangaçeiro o di O pagador de promessas, s'impone, nonostante la mancanza di equilibrio e di unità, come uno dei film più vivi e affascinanti del festival*» (p. 209).²

¹ «Isto não impede que o ânimo dos explorados do nordeste e dos ‘cangaçeiros’ se espelhe em modo surpreendente e por vezes esmagador».

² «Filme profundamente brasileiro, muito mais do que o célebre *O Cangaçeiro* ou *O pagador de promessas*, se impõe, apesar da falta de equilíbrio e de unidade, como um dos filmes mais vivos e fascinantes do festival».

Para concluir o quadro desta primeira aparição do Cinema Novo no horizonte europeu, podemos dizer que a visão dos longas-metragens do movimento provoca uma reação de recusa na crítica oficial italiana. Os textos aqui analisados traduzem o sentimento de estranheza que os filmes provocam no espectador especializado. Interpretado a partir de pontos de vista geralmente eurocêntricos, o conjunto das obras parece produzir nos críticos as sensações do “feio”, do “mau-acabado” ou do “mau gosto”, às quais pode agregar-se o repúdio pelo que é considerado “aberrante” ou “sem sentido”.¹ Ao mesmo tempo, inicia a delinear-se uma apreciação política dos temas que privilegiam os aspectos sociais brasileiros, ainda que se questionem os caminhos formais para representá-los.

Por parte dos críticos mais tradicionalistas, é possível afirmar que a recusa das rupturas apresentadas pelas obras é construída sobre a ideia de imitação defeituosa de modelos europeus. Ideia que conduz, em alguns casos, a identificar as obras ora como “falsificações”, ora como má assimilação das teorias europeias. Neste fronte, as expressões “*desajeitados ecoares*”, “*leituras mal-digeridas*”, “*inautênticas inquietudes*”, “*regurgitações*”, “*intelectualismos*”, etc., vão definindo a conformação do Cinema Novo no desenho da crítica. Ao traçar este retrato, porém, os emissores do julgamento estético acabam por refletir uma concepção humana e cultural do “novo mundo”, percebido como “recipiente” da antiga tradição europeia.

Se, como afirmou Jean Claude-Bernardet (2004, p. 22), as elites das «sociedades de origem colonial», ao vivenciarem um estado de inquietação quanto à própria identidade, buscam construir as próprias genealogias históricas encontrando o «nascimento verdadeiro» de uma determinada

¹ Uma exceção, neste sentido, é apresentada pela crítica do jovem Mino Argentieri, que se ocupava de cinema no jornal *Rinascita* e que, em relação ao estilo de Glauber Rocha, o define como «cuidadoso e elaborado», e que encontra o seu ápice exatamente «nos momentos em que a violência dispara e as paixões acendem». In: ROCHA (1965, p. 221).

entidade (cultural, nacional, artística) que, escolhido por elas, se contraponha ao «nascimento outorgado pelos colonizadores», o que se verifica nesta fase da recepção italiana é uma escolha igualmente arbitrária de um marco original, que os críticos situam dentro do horizonte da própria tradição. Batendo-se no campo da originalidade (sempre presente na ideia de “derivação”), a crítica demarca a cultura europeia como espaço simbólico no qual inserir as criações cinemanovistas, enquadradas no estatuto de imitação. Neste processo, os brasileiros acabam por ser expropriados, em campo estético, das realizações que compõe o seu patrimônio cultural, em um sistema que não deixa de assemelhar-se ao que a colonização significara no plano material.

Nesta primeira fase, cópia e primitivismo são as linhas mestras das conformações sob as quais aparecem as novas obras do cinema brasileiro. Identificadas por um “vício de origem” que as mancomuna, é somente de forma marginal que elas podem participar do cinema “universal”, cujos domínios são reservados a escolas e autores que, já consagrados, são familiares ao horizonte cultural e geográfico dos críticos. Esta constante autorreferencialidade condena os filmes a serem integrados ao campo visual do receptor italiano enquanto retorno, enquanto reaparição de algo já conhecido e experimentado pela cultura europeia. A sua real natureza, porém, permanece ainda um dado desconhecido, como revelam as frequentes distrações em relação à sua língua: “diabo” transforma-se em “*diablo*”, “terra” em “*tierra*”, “deus” em “*dios*”, “o” em “*el*”... O que nos leva a concluir que, em geral, os críticos observam o cinema brasileiro com olhos e ouvidos desatentos, para os quais permanecem imperceptíveis as inúmeras diferenças culturais que, no continente latino-americano, são-lhe próprias.

Capítulo 3

Alberto Moravia: Reflexões de autor

Em 1963 *Barravento* participa da resenha do cinema latino-americano, em Sestri Levante. Gianni Amico (2002, p. 67), diretor do evento, decide promover ulteriormente o filme organizando uma projeção para alguns intelectuais italianos, conforme narra em carta enviada a Glauber Rocha:

A Roma ho organizzato una proiezione privata di Barravento per le personalità del mondo culturale italiano: soprattutto Moravia è stato molto impressionato dal tuo film e gli ha dedicato un articolo pubblicato su l' "Espresso", che ti invio.¹

Alberto Moravia inicia a sua carreira de crítico cinematográfico logo após a segunda guerra mundial, quando muitos literatos italianos passaram a expressar-se sobre o cinema. De 1950 a 1954 escreve como crítico na revista *L'Europeo*, e de 1955 até 1990, ano da sua morte, colabora com o semanário de atualidades *L'Espresso*, onde mantém uma coluna fixa. Em uma entrevista concedida a Giuseppe Catalano e publicada no volume *Alberto Moravia al cinema* (MORAVIA, 1975), o escritor explica a sua relação com o cinema, para o qual reconhece somente uma classificação válida:

[...] quella che divide i film in due grandi categorie, quella dei film commerciali e quella dei film d'autore. Io mi interesso solo ai film di autore, perché i film commerciali posseggono una metafora, sola e scontata: quella del denaro e del successo.² (P. IX).

Embora afirme que quando se dirige a uma sala de exibição seja motivado pela

¹ «Organizei em Roma uma projeção privada de *Barravento* para as personalidades do mundo cultural italiano: sobretudo Moravia ficou muito impressionado pelo teu filme e já dedicou-lhe um artigo publicado no 'Espresso', que te envio».

² «a que divide os filmes em duas grandes categorias, a dos filmes comerciais e a dos filmes de autor. Eu me interesso somente pelos filmes de autor, porque os filmes comerciais possuem uma metáfora, única e banal: a do dinheiro e do sucesso».

mesma razão que move um espectador qualquer, ou seja, o desejo de divertir-se, é evidente que o seu conceito de divertimento é muito diferente do definido pelo senso comum, já que para ele, «*in genere, i film commerciali sono sempre estremamente noiosi*» (p. X).¹

Apesar de ser um crítico profissional, Moravia não segue o padrão da crítica das revistas especializadas, pois não costuma assistir aos festivais nem acompanhar a programação das salas comerciais. Em compensação, é um assíduo frequentador de cineclubes e salas de exibição alternativas, o que faz com que assista a produções que dificilmente circulam no circuito oficial. A sua, explica Adriano Aprà (1997), é uma verdadeira e própria política cultural, que prefere ir contra a banalidade das programações correntes e privilegia cinematografias menos conhecidas ou contracorrentes.

Enquanto espectador especializado, Moravia compara o momento de visão do filme ao da atividade de escritor. O que ele procura fazer, ao entrar no cinema, é colocar-se em uma «*disposizione d'animo*» semelhante à que antecede a escritura, ou seja, procurando «*abolire l'ego*» e abater as barreiras e preconceitos que constituem o próprio “eu”, de modo a chegar a uma inspiração semelhante à necessária para escrever (p. VII).² Embora cada espectador possua o seu próprio «*bagaglio culturale*», a visão do filme «*deve poter agire liberamente*» estimulando a memória e «*provocando una quantità di associazioni di pensiero*» (p. VIII).³ Na prática, sintetiza o escritor, «*‘vedere’ un film significa attraversare la foresta delle analogie e delle metafore che lo compongono*» (p. VIII).⁴ A sua abertura mental em relação ao momento de exibição cinematográfica pode ser percebida nesta cômica

¹ «em geral, os filmes comerciais são extremamente aborrecidos».

² «estado de espírito»; «abolir o ego».

³ «bagagem cultural»; «deve poder agir livremente»; «provocando uma quantidade de associações de pensamento».

⁴ «‘ver’ um filme significa atravessar a floresta das analogias e das metáforas que o compõe».

descrição do comportamento de um público “típico” do circuito alternativo que, aparentemente arrojado, revela-se tão moralista quanto o público médio de qualquer sala comercial:

*Ieri sera, a vedere Couch di Andy Warhol, c'era il solito pubblico di Filmstudio. È un pubblico giovanile e, almeno in senso sartoriale e pilifero, contestatore. Gli uomini hanno barba e capelli prolissi, indossano camicioni e blue-jeans; le donne sono vestite come gli uomini. Eppure, a metà del film di Warhol, molti se ne sono andati sfilando al buio con indubbia aria di riprovazione. Ora verrebbe fatto di domandarsi a questo punto: cosa credono questi spettatori scandalizzati che significhi il loro modo di vestirsi e acconciarsi?*¹ (MORAVIA, 1975, p. 211).

Como bom escritor, Moravia possui predileção pela construção narrativa dos filmes, cujas tramas resume de modo didático, buscando de fornecer ao leitor as informações indispensáveis à compreensão da obra fílmica e do universo por ela retratado (APRÀ, 1997). Deste modo, não confina o filme em um campo limitado ao interesse cinéfilo, mas procura percebê-lo enquanto manifestação cultural que devolve um reflexo particular do mundo. Este tipo de postura explica não somente o seu interesse pelos filmes de Glauber Rocha, mas também o quadro de exceção que as suas análises dos mesmos constituem em relação ao ponto de vista dominante no discurso especializado italiano. Intimamente ligada à atividade criativa da escritura, a sua atividade de receptor cinematográfico é incluída em um horizonte de compreensão estética mais amplo, determinado por uma postura que não é a do especialista em relação ao filme que examina, mas do autor literário apaixonado pela linguagem cinematográfica de outros autores. A correlação entre a escritura e a composição fílmica é explicada pelo escritor nos seguintes termos:

¹ «Ontem à noite, a assistir *Couch* de Andy Warhol, estava o costumeiro público de Filmstudio. É um público juvenil e, ao menos em senso de alfaiataria e pilífero, contestador. Os homens têm a barba e os cabelos prolixos, vestem camisetas e blue-jeans; as mulheres estão vestidas como os homens. E mesmo assim, na metade do filme de Warhol, muitos foram embora caminhando no escuro com indubitável ar de reprovação. Ora, seria o caso de perguntar-se a este ponto: o que estes espectadores escandalizados acreditam que signifique o seu modo de vestir-se e pentear-se?».

*E poi le immagini cinematografiche sono delle frasi di prosa. Un'immagine che si ferma un po' più a lungo sullo schermo, è un sostantivo con aggettivo. Un primo piano è un punto esclamativo, e infatti i primi piani oziosi irritano come ogni sottolineatura inutile. La macchina da presa procede come una macchina da scrivere. Ma una "lettura" troppo tecnicista di un film, come è quella adottata oggi dalle riviste specializzate, penso sia deludente.*¹ (P. XI).

Alberto Moravia comenta as obras de Glauber em duas ocasiões: em 1963, escreve sobre *Barravento* e, em 1964, sobre *Deus e o diabo na terra do sol*. No Brasil, ambos os textos são traduzidos e publicados pela editora Civilização Brasileira como apresentação do livro de Glauber Rocha (1965) sobre *Deus e o diabo...*. A relevância concedida pela editora aos artigos de Moravia evidenciam a "autoridade recepcional" do escritor, cujo parecer legítima em pátria a validade artística de filmes que muitos brasileiros, então, veem com relutância.

3.1 O rito voluptuoso de *Barravento*

O início da década de 1960 é um momento de férvida atividade cultural na Bahia. Trata-se de um período, narra Orlando Senna, onde o clima de renovação vivido em todo o Brasil se reflete de modo muito forte no estado baiano, sobretudo no ambiente universitário, onde um projeto de modernização cultural confere especial atenção à área de humanas, com ênfase na expressão artística.² Glauber Rocha, que se inscrevera no curso de direito da Universidade Federal da Bahia, faz parte, então, de um grupo de jovens intelectuais frequentadores de cineclubes que, sob a influência de Eisenstein, Ford e Dreyer, desejam criar um pólo de produção de filmes com um alto nível

¹ «E depois as imagens cinematográficas são frases de prosa. Uma imagem que se fixa um pouco mais demoradamente na tela, é um substantivo com adjetivo. Um primeiro plano é um ponto exclamativo, e de fato os primeiros planos ociosos irritam como toda ênfase inútil. A câmera procede como uma máquina de escrever. Mas uma 'leitura' demasiadamente tecnicista de um filme, como é aquela adotada hoje das revistas especializadas, penso que seja frustrante».

² Declaração de Orlando Senna nos conteúdos extras do DVD II de *Deus e o diabo na terra do sol*, produzido pela Riofilme.

artístico, ainda que com técnica e recursos praticamente artesanais (EULÁLIO, 1969). Nesta atmosfera, Glauber participa do projeto de *Barravento* nas funções de coprodutor executivo, coargumentista e dialoguista (BENTES, 1997).¹ Devido à desistência do diretor Luís Paulino dos Santos, porém, ele acaba por assumir a direção do filme, reescrevendo o roteiro e imprimindo na rodagem a sua marca pessoal. Terminadas as filmagens, vai para o Rio de Janeiro com a cópia da fita embaixo do braço, mas entra em crise, abandona o trabalho, e é Nelson Pereira dos Santos, entusiasmado pela beleza das cenas, quem decide resgatá-lo, realizando a sua montagem (SALEM, 1997).

É ainda na fase em que é apenas coprodutor, que Glauber Rocha demonstra grande interesse na difusão externa de *Barravento*, planejada no início para o festival de Berlim e, depois, para Cuba; já como diretor do filme, pensa em participar do Festival de Moscou ou do de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia (BENTES, 1997).² É neste último que o filme é exibido em 1962, recebendo o Prêmio Revelação. No mesmo ano, na Itália, é projetado no Festival de Porretta Terme e, em 1963, comparece aos festivais de Londres e Nova Iorque, à Resenha do Cinema Latino-Americano de Sestri Levante, além de ser exibido privadamente na sessão organizada por Gianni Amico, em Roma.

Nutrido esperanças em relação à internacionalização do filme, e talvez mesmo influenciado pelas notícias enviadas de Roma pelo amigo Gustavo Dahl – a “brasilidade” que os filmes deviam conter para interessar o público europeu – Glauber não deixa de valer-se do espetacular panorama do litoral baiano. Todavia, procurava afastar-se de uma interpretação convencional desta

¹ Carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes em 2/11/1960.

² Sobre Berlim: Carta de Glauber Rocha enviada a Paulo Cesar Saraceni em setembro de 1960; (BENTES, 1997, p. 123-124); sobre Cuba: Carta de Glauber Rocha enviada a Alfredo Guevara em 27/12/1960 (BENTES, 1997, p. 132-133); sobre Moscou e Karlovy Vary: Carta de Glauber Rocha enviada a Alfredo Guevara em 03/03/1961 (BENTES, 1997, p. 139-140).

paisagem, como indicam as afirmações feitas a Paulo Emilio Sales Gomes, ainda em fase de rodagem:

Tenho um material musical fantástico, uma paisagem que alumbra (como diz o velho poeta Bandeira), um mar-oceano que se oferece. Sendo, tropical, estou sendo suficientemente lúcido para esquecer o paisagismo praieiro da tradição sul-americana e posso lhe dizer que crepúsculos e redes, ao gosto mexicano, estão encarcerados. (BENTES, 1997, p. 128).

Utilizado de forma estratégica, o deslumbrante cenário natural serve assim como ponto de partida para trazer à tona aspectos culturais mais profundos, revelados por uma investigação quase documental da realidade, bem como pelo diálogo com o cinema internacional. Claudio Maria Valentinetti (2002), crítico italiano radicado no Brasil, observa a prevalência, no filme, das influências de Eisenstein nos enquadramentos de multidões, o uso abundante de primeiros planos, assim como dos vultos dos atores em contraluz sobre o céu cheio de nuvens. O próprio Glauber comenta a existência de «resíduos eisensteinianos» no filme, identificáveis sobretudo «nos primeiros planos no estilo de *Que viva Mexico*», ao lado da linguagem realista de Rossellini (ROCHA, s/d, p. 9-10).¹ Esta articulação entre linguagem artística e documentária na representação da paisagem tropical certamente contribui a conquistar a atenção de Alberto Moravia que, como “homem de mundo”, nutre o gosto pelas viagens e pela descoberta de novas culturas e, como cinéfilo, alia ao interesse pelos filmes de autor o gosto pelos documentários.²

Entre as inovações vividas no ambiente baiano, existe então o forte anseio de colocar em contato as culturas branca e negra, dois universos, citando novamente Orlando Senna, que embora entrassem frequentemente em

¹ Entrevista concedida à revista *Positif*, em janeiro de 1968, traduzida no Brasil no especial *Glauber fala à Europa*, publicada pela Sociedade Amigos da Cinemateca. Reproduzida também na coletânea de declarações de Glauber Rocha organizada por Franco Calegari no dossiê sobre Glauber Rocha produzido pelo Cineforum de Bergamo, em 1971.

² Sobre o gosto de Moravia por viagens e documentários, ver APRÀ (1997).

comunhão sexual, permaneciam estanques no plano cultural. Movido por esta expectativa, *Barravento* apresenta a primeira documentação direta do transe místico das filhas de santo no rito do candomblé, evento extraordinário e possível somente graças à presença de Hélio de Oliveira, artista plástico e babalaô que fornecera assistência a Glauber Rocha durante as filmagens.¹ «Estou usando atores negros», confidencia o cineasta a Sales Gomes, «fabulosos, vivos, flexíveis, quentes e cheios de violência plástica & sensualismo» (BENTES, 1997, p. 127).² E é precisamente a plasticidade dos atores e da paisagem baiana o dado primeiro a ser captado pelo olhar de Alberto Moravia. Não obstante o viés sociológico do filme, é esta carga de sensualidade humana e geográfica que o escritor ressalta já no título do artigo, denominado *I riti voluttuosi dei maghi brasiliani*.³ Assim, se no título do filme a palavra “barravento” indica um «momento de violência, quando as coisas da terra e mar se transformam»,⁴ em uma situação de crise que é passagem e abertura, o título da crítica reflete em vez a volúpia dos sentidos que se deixam encantar, não pela promessa de conversão do mito em história, mas pelo derradeiro transe de um mundo em decomposição: voluptuoso é o rito do mago brasileiro Glauber Rocha que, em um cenário paradisíaco, ao som de tambores e com a fabulosa expressividade corporal de seus atores, narra a sua fé em um devir revolucionário.

Estruturado segundo um modelo clássico na história da crítica cinematográfica italiana – introdução, exposição da trama, análise do conteúdo e conclusão, com uma avaliação sobre a qualidade do filme, dos atores, da montagem – a leitura de *Barravento* pontua, já no início, a necessidade de

¹ Declaração de Orlando Senna nos conteúdos extras do DVD II de *Deus e o diabo na terra do sol*, produzido pela Riofilme.

² Carta de 2/11/1960.

³ *O rito voluptuoso dos magos brasileiros*.

⁴ Frase escrita no letreiro de abertura do filme.

esclarecer o leitor sobre a «*singolare realtà magico-religiosa*» que constitui a «*materia poetica*» do filme (MORAVIA, 1963, p. 27).¹ O fato que o intelectual qualifique como “mágica” a realidade e não o seu modo de representação nos devolve, por um lado, um dos efeitos da linguagem realista do filme e, por outro, o impacto da cultura ritualística por ele documentada, e sobre a qual Moravia realizaria um julgamento menos determinista do que o que anima a própria obra. Não podemos esquecer que o ponto de vista de Glauber Rocha é, então, o do homem esclarecido que tenta rasgar os véus de um mito religioso, visto como causa de uma passividade social que determina uma dependência econômica:

Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito, contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança.² (BENTES, 1997, p. 126).

Segundo David Neves (1967a), *Barravento* alinha-se a *Ganga Zumba*, *Aruanda*, *Integração racial* e *Esse mundo é meu* na construção de uma cinematografia que, embora realizada por autores brancos, é voltada a analisar a partir de um prisma investigativo a questão do negro na sociedade brasileira. Dado mais evidente no filme, a questão racial é um dos primeiros quesitos que Moravia buscará ilustrar ao leitor, informando-o sobre a origem escravocrata da população negra brasileira, roubada à África pelos traficantes para ser tratada como «*bestie da soma*» no Brasil.³ A «*vittoria tutta umana di queste bestie*», ironiza o escritor, está no «*trapianto della magia ossia della religione propria dei negri*» para dentro dos confins nacionais, fundindo-a com o catolicismo dos senhores:

Descrivere i riti è impossibile in una nota così breve; in sostanza si tratta d'un

¹ «singular realidade mágico-religiosa»; «matéria poética».

² Carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes em 2/11/1960.

³ «bestas de carga».

*affioramento di mostruose divinità naturalistiche negre sotto i volti idealizzati della Sacra Famiglia e dei santi cristiani, d'una confluenza di ripugnanti perché dirette e immediate pratiche magiche nel simbolismo cattolico.*¹

Na repugnância do homem culto pela profanação das formas idealizadas do sagrado podemos talvez colher as manifestações do “perturbante”, sentimento definido por Freud (1969) como algo etimologicamente próximo ao demoníaco, mas que não se encerra na categoria do horror. O perturbante consiste em algo que foi encoberto por um processo de remoção cultural ou psicológica, e que de repente vem à tona, produzindo um sentimento ambíguo que é perceptível em Moravia na sua contemporânea atração/repulsão pelos ritos de um mundo perdido. Embora os significados recônditos deste mundo permaneçam encobertos pelo véu mitológico, alguns aspectos superficiais podem ser transmitidos aos leitores a partir da ideia do que não são, ou seja, pela forma em que negam a ritualidade cristã:

*Noi stessi abbiamo assistito ad una funzione Xangô a Recife; e dobbiamo ammettere che di cristianesimo ce n'era ben poco, anzi, niente. Ma quanto ce n'è in certe manifestazioni religiose, tanto per fare un esempio, dell'Italia meridionale?*² (MORAVIA, 1963, p. 27).

O paralelo traçado entre os ritos místicos do nordeste brasileiro e os do sul italiano indica certa correspondência imaginária entre duas regiões que, dentro dos respectivos países, assumem então as conotações de culturas arcaicas, estruturadas sobre uma economia pré-industrial que, em face da modernização crescente, veem-se condenadas ao desaparecimento. Todavia, no contexto da crítica italiana do período, a proposição de tal equivalência revela por parte de

¹ «vitória toda humana destas bestas»; «transplante da magia ou seja da religião própria dos negros»; «Descrever os ritos é impossível em uma nota assim tão breve; em substância trata-se do aflorar-se de monstruosas divindades naturalísticas negras sob os vultos idealizados da Sagrada Família e dos santos cristãos, de uma confluência de repugnantes porque diretas e imediatas práticas mágicas no simbolismo católico».

² «Nós mesmos assistimos a uma função Xangô em Recife; e devemos admitir que de cristianismo ali tinha bem pouco, nada aliás. Mas quanto deste existe em certas manifestações religiosas, tanto para fazer um exemplo, da Itália meridional?».

Moravia uma postura excepcional. Como acenado, em um momento em que os italianos atingem o status de sociedade industrialmente avançada, a condição do subdesenvolvimento latino-americano termina muitas vezes para fornecer um pretexto para que o discurso crítico deixe de ser o do europeu sobre o latino-americano ou do italiano sobre o brasileiro, para transformar-se no do ocidental sobre o subdesenvolvido, do civilizado sobre o primitivo, do universal sobre o particular, do racional sobre o instintivo, etc. No artigo em questão, porém, este tipo de barreira cultural é duplamente ultrapassada: o escritor não somente reconhece a condição de religião dos ritos afro-brasileiros – interpretados normalmente como superstição – mas, inclusive, coloca em discussão a “pureza” da tradição religiosa italiana: quanto de cristão existe em certos ritos meridionais?

Narrando o processo de emancipação econômica de uma aldeia de pescadores, *Barravento* trata do conflito entre uma cultura ancestral dominada pela crença religiosa - «o misticismo trágico e fatalista»¹ – e uma visão progressista representada por Firmino. Espécie de herói negativo, o personagem retorna da cidade grande com novas ideias, disposto a colocar fim à secular exploração econômica vivida pelos pescadores. O mundo antigo confina deste modo com o moderno que, postulado sobre a racionalidade técnica, entra em choque com a visão mítica da comunidade, como explica Moravia:

*“Barravento” racconta la storia della lotta tra questo mondo magico ancora così terribilmente vivo e il progresso moderno rappresentato da un negro di nome Firmin il quale un bel giorno torna da un lungo soggiorno nella capitale al natio villaggio. Firmin è quello che oggi si chiama un progressista; e appena arrivato non può non scontrarsi con la magia che paralizza la vita del villaggio e ne determina l’arretratezza economica e culturale.*²

¹ Letreiro de abertura do filme.

² «‘Barravento’ narra a história da luta entre este mundo mágico ainda tão terrivelmente vivo e o progresso moderno representado por um negro de nome Firmin, o qual um belo dia volta de

Ao sintetizar o aspecto progressista de Firmino, Moravia percebe a adesão do filme a uma visão histórico-materialista, para a qual a tomada de consciência social é um fator necessário para liberar o “povo” da inércia propiciada pela religião. «Estou fazendo o filme», escrevera Glauber durante as filmagens:

crente de que o povo brasileiro sofre mais porque é mais religioso: tanto o operário católico, quanto o nordestino fanático, quanto o negro fetichista. Esta gente só vai conseguir o que chamam “consciência social” quando essas crenças e inclusive o carnaval, que é religião do pobre carioca, forem jogadas no chão (BENTES, 1997, p. 127).¹

Mas embora não renegue a tese ideológica do filme, não é nela que Alberto Moravia (1963, p. 27) encontra as suas principais qualidades:

*La vicenda è complicata e non può dare comunque un'idea adeguata del film il quale è certamente uno dei più belli che abbiamo visto da ultimo. La storia che abbiamo raccontato potrebbe far pensare a un film esteriormente progressista; si tratta invece di un'opera nella quale l'autore ha saputo sentire la magia afro-brasiliana come qualche cosa di vivo, di profondo, di giustificato, di poetico; così che mentre l'ideologia progressista è il nerbo della vicenda e la sua ragione di essere, tutto ciò che vi è di bello sia formalmente sia come intuizione psicologica viene dalla magia, sentita come una realtà affascinante anche se storicamente condannata.*²

De certo modo, a vitória da religião africana, indicada anteriormente pelo crítico na subterrânea fusão com a religião dos brancos, realiza-se novamente, desta vez não sobre o catolicismo do senhor de escravos, mas sobre uma razão desmistificadora que pretendia, enquanto expressão de um pensamento

uma estadia na capital ao vilarejo natal. Firmin é o que hoje se chama um progressista; e, logo ao chegar, não pode não confrontar-se com a magia que paralisa a vida do vilarejo e que determina o seu atraso econômico e cultural».

¹ Carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes em 2/11/1960.

² «A trama é complicada e não pode, de qualquer maneira, dar uma ideia adequada do filme, o qual é certamente um dos mais belos que vimos ultimamente. A história que contamos poderia fazer pensar a um filme exteriormente progressista; se trata em vez de uma obra na qual o autor soube sentir a magia afro-brasileira como algo de vivo, de profundo, de justificado, de poético; de modo que enquanto a ideologia progressista é o nervo da trama e a sua razão de ser, tudo o que existe de belo, seja formalmente, seja de intuição psicológica, vem da magia, sentida como uma realidade fascinante e humana ainda que historicamente condenada ».

dominante, aniquilá-la. Tudo o que de belo existe no filme vem da “magia”, de uma realidade mítica para a qual a história, a perspectiva de uma “liberação” econômica e cultural, tem o significado melancólico de condenação. A tensão latente entre este mundo arcaico e a fórmula ideológica que predisponha o seu fim tinha sido sentida profundamente também por Glauber Rocha:

Iemanjá, Xangô, Oxalá, Oxumaré e Iansan etc. são os deuses. Miseráveis, analfabetos, escravos, corajosos para enfrentar um mar bravo mas covardes para defender os direitos de trabalho na pesca do xaréu, eles afogam a fome nos exóticos candomblés. [...]. Respeito devemos à crença dos outros? Hesitei muito em transformar Aruan num ateu. Mas transformei. (BENTES, 1997, p. 125-126).¹

Privado pelo autor de um traço fundamental da própria identidade, Aruan, protagonista do filme, é, desde a sua gênese, herói violentado. Manifesta-se já aqui, embrionária, a “estética da violência”, tese que Glauber apresentaria na Itália pouco depois. De certa forma, esta violação cultural reproduz-se simbolicamente no filme através do defloramento carnal do personagem por uma mulher:

Como Vadim, Malle e Bolognini, fiz do sexo um tema importante dentro do tema geral e espero, dentro de minhas modestas possibilidades de “nouvelle vague caipira” acrescentar alguma coisa na lista quando em longo TRAV. uma negra fabulosa se despe e toma Aruan pelos flancos quebrando a virgindade do herói. Penso que este será o primeiro herói deflorado do cinema. (BENTES, 1997, p. 128).²

Violação do mito, quebra do tabu: estratégia de comunicação que rompe continuamente com os limites convencionais através de uma aproximação dos horizontes comuns para, no instante seguinte, desmontá-los, abrindo novos campos de visão. É assim que a paisagem paradisíaca é desmentida pela miséria infernal dos pescadores, que a fé mística se confunde com a crença revolucionária, que a nudez da atriz é oferecida ao espectador no momento em que esta tolhe ao herói a sua virgindade... Nesta dialética, o horizonte poético

¹ Carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes em 2/11/1960.

² Carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes em 2/11/1960.

supera o político e acaba por impedir que o filme fique encerrado em um dogmatismo que, caso predominasse, teria determinado a sua falência artística.

Fascinado por estas novas aberturas e subtraindo-se, sem negá-la, à ideologia socializante do filme, Moravia consegue captar outros aspectos da sua construção, marcada pelo que Ismail Xavier (2007, p. 78) chama de «convivência de contrários» e que é responsável por produzir «valores ambíguos» que a univocidade da análise ideológica não é capaz de compreender. Sobre a ambivalência desta linguagem que mescla a ideologia à potência simbólica do candomblé, Glauber se questiona ainda em fase de realização: «É um filme», escreve ele, «de tensão crescente – um filme místico, ele mesmo? Talvez seja mesmo uma contradição. Espero que no fundo seja um filme» (BENTES, 1997, p. 127).¹ Mas se *Barravento* consegue comunicar a beleza do universo afro-brasileiro é certamente porque, mesmo lutando contra a crença religiosa que estava na sua base, Glauber Rocha recusa-se a interpretá-lo superficialmente:

[...] meu filme é verdadeiramente “integrado” social e etnograficamente; filmei candomblés autênticos; no próprio filme combato a exploração barata do exotismo, a indústria do pitoresco, o carnavalesco folclórico. Meu filme é uma “visão” séria e consciente de um problema vital dentro da civilização baiana: a cultura negra. (BENTES, 1997, p. 143).²

Esta atitude não passa despercebida pelo escritor italiano:

*In particolare, quello che colpisce di più nel film di Glauber Rocha è il fatto che la magia non sia rappresentata come un fenomeno folkloristico, bensì come una tentazione, un’insidia, un fascino, una voluttà di regressione e d’annientamento. Essa non è insomma una pratica esterna bensì un fatto della coscienza e come tale una realtà storica.*³ (MORAVIA, 1963, p. 27).

¹ Carta enviada a Paulo Emílio Sales Gomes em 2/11/1960.

² Carta enviada a José Amádio em 30/03/1961.

³ «Em particular, o que mais impressiona no filme de Glauber Rocha é o fato que a magia não seja representada como um fato folclórico, mas sim como uma tentação, uma insídia, um fascínio, uma volúpia de regressão e de aniquilamento. Esta não é em suma uma prática

Também encontra ressonância na sua sensibilidade a representação da cultura popular que, sem restringir-se ao panorama regionalista, é comunicada através de uma estética que entra em contato com a tradição internacional, reconhecível na herança eisenstiana:

*Accanto a quest'intuizione della funzione dialettica della magia nei confronti del mondo moderno, bisogna pure ricordare la notevole rappresentazione della vita del villaggio brasiliano, intesa in maniera corale e popolare, così da far pensare all'opera di Mussorgskj e al cinema di Eisenstein.*¹

Na cultura italiana do pós-guerra, esta coralidade popular é considerada uma conquista neorrealista que acompanhara a queda do modelo expressivo fascista, réu de ter privilegiado um individualismo de cunho pequeno-burguês. A sua identificação em *Barravento*, portanto, é já em si uma atribuição de valor que a referência a Eisenstein reforça, demarcando o círculo autoral no qual o filme é inserido. Sem pressupor uma subalternidade do artista brasileiro em relação ao europeu, tal demarcação contrasta fortemente com os pareceres da crítica oficial que, como visto, tende então a ver no cinema latino-americano o resultado de um processo de imitação da cultura europeia. Serão necessárias as contestações de 1968 e a abertura das revistas a jovens críticos e seus novos métodos de abordagem e análise fílmica, para que nos filmes de Glauber Rocha – e do Cinema Novo em geral – sejam reconhecidas algumas das qualidades que Moravia, em vez, identifica imediatamente. Neste sentido, o escritor antecipa uma postura que seria adotada somente mais tarde, com a penetração dos instrumentos da semiótica e com o interesse de uma crítica militante pelas relações entre cinema e revolução.

Concluindo a sua interpretação de *Barravento*, Moravia confirma o

externa, mas sim um fato da consciência e como tal uma realidade histórica».

¹ «Ao lado desta intuição da função dialética da magia em relação ao mundo moderno, é necessário lembrar a notável representação da vida na aldeia brasileira, entendida de maneira coral e popular, a ponto de fazer pensar à obra de Mussorgski e ao cinema de Eisenstein»

impacto da deslumbrante paisagem da praia de Buraquinhos, nas proximidades de Itapuã, descrita como «*sfondo splendido delle grandi spiagge battute dall'oceano e contornate di palme del Brasile*» – e afiança:

*L'autore ha sentito quest'ambiente naturale con la stessa vivacità e autenticità con cui ha sentito gli uomini che ci vivono. Ne è venuto fuori un film completo e ammirevole che potrebbe essere definito a buon diritto un film nazionale brasiliano.*¹

Se pensarmos no debate cinematográfico que se desenvolvera no Brasil desde o início do século, o discurso do escritor vem a coroar, em âmbito internacional, a batalha intelectual pela elevação do nosso cinema, reconhecendo em *Barravento* a representação artística de uma cultura popular, revestida por um caráter de autenticidade nacional.

Marcando de maneira brilhante a estreia de Glauber Rocha no cinema de longa-metragem, *Barravento* é uma etapa significativa da projeção externa do Cinema Novo e também da cultura brasileira. A crítica de Alberto Moravia dá provas da eficácia da estratégia comunicativa de Glauber, que alcançaria efeitos ainda mais admiráveis com *Deus e o diabo na terra do sol*. Se, no seu primeiro longa-metragem, o autor vale-se da paisagem tropical para revelar as profundas contradições em seio à mesma, no segundo, partirá da imagem sertaneja, com a qual o público europeu se familiarizara através de *O cangaceiro*, para substituí-la por uma representação revolucionária e anárquica do cangaço que transformaria radicalmente a percepção italiana do imaginário brasileiro.

1 «fundo esplêndido das grandes praias batidas pelo oceano e contornadas de palmeiras»; «O autor sentiu este ambiente natural com a mesma vivacidade e autenticidade com que sentiu os homens que aí vivem. O resultado é um filme completo e admirável que poderia ser definido, justamente, um filme nacional brasileiro».

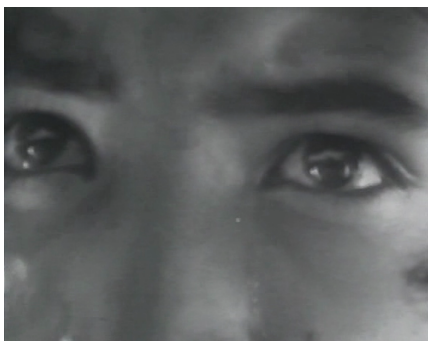
Recepção de Eisenstein em *Barravento*



Que viva Mexico!

Barravento

Recepção de Eisenstein em *Barravento*



Que viva Mexico!

Barravento

3.2 *Deus e o diabo na terra do sol e o engano de Sartre*

Na sua crítica sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, Alberto Moravia (1964, p. 23) recorre ao pensamento francês para introduzir o contexto do filme: «*Il Brasile è uno dei molti paesi in cui ci sono condizioni tali di miseria da giustificare la teoria di Sartre secondo la quale non è giusto né possibile scrivere mentre nel mondo due miliardi di persone muoiono di fame*».¹ A sua crítica se apresenta, assim, quase como uma provocação ao leitor, que é colocado diante de uma questão moral: é justo escrever (e ler) em nações quais Itália e França, enquanto morre-se de fome em países como o Brasil?

Paradoxalmente, a questão é apresentada através de um artigo publicado em uma revista, e se pensarmos no cenário apenas delineado, a forma escolhida para propor o dilema acaba por constituir-se um ato contraditório. Aparentemente sem dar-se conta disso, o escritor continua:

*Oggi il Brasile si trova ancora a un dipresso nella situazione degli Stati Uniti ai tempi di Washington: in una fascia costiera poco profonda si addensano tutte le città e la maggior parte della popolazione, dietro questa fascia si stendono foreste, macchie, deserti e, soprattutto, il Sertao, nome brasiliano per la savana disabitata.*²

Nesta figuração do território brasileiro, Moravia confirma a dicotomia entre cultura ocidental e o subdesenvolvimento, reforçada pelo binômio EUA/Brasil. Na construção dualista, a organização do nosso território espelha a contradição universal entre progresso e atraso, riqueza e miséria ou, recorrendo à velha proposição de Sarmiento (1999), civilização e barbárie. Assim, se para além da

¹ «O Brasil é um dos muitos países onde existem tais condições de miséria a ponto de justificar a teoria de Sartre segundo a qual não é justo nem possível escrever enquanto no mundo dois bilhões de pessoas morrem de fome».

² «Hoje o Brasil se encontra praticamente ainda na situação dos Estados Unidos na época de Washington: em uma faixa costeira pouco profunda concentram-se todas as cidades e a maior parte da população, atrás desta faixa estendem-se florestas, matas, desertos e, sobretudo, o Sertao, nome brasileiro para a savana selvagem e desabitada».

escrivaninha do intelectual europeu descortina-se um mundo faminto e miserável, atrás da costa brasileira revela-se um território vasto como o mundo (florestas, matas, desertos) onde se sobressai a savana chamada sertão. Terra ignota, inexplorada e selvagem, esta se encontra na periferia de um país às margens da história, acumulando um atraso de praticamente dois séculos em relação às sociedades “avançadas”. Na visão do escritor, o anacronismo histórico e econômico que nega a nossa participação no mundo moderno poderia ser cancelado somente pela incorporação que o Brasil fizesse de si mesmo, integrando à costa habitada este Brasil “outro”, feito por um território que o compõe ao mesmo tempo em que o desfigura: *«In altri termini il Brasile deve ancora conquistare il suo West e aggiungiamo noi, anche il suo Nord Est. Finché questa conquista non sarà avvenuta, il Brasile sarà un paese ingiusto e depresso»*.¹

Se esta descrição do Brasil justifica-se, por um lado, pelo propósito de oferecer ao leitor as informações básicas sobre um contexto pouco conhecido, por outro, comunica uma perspectiva crítica para a qual ética e estética apresentam-se como critérios indissociáveis. Segundo as postulações da poética neorrealista, da qual Moravia fora um expoente, a obra de arte deveria ser um contendor de reflexões sobre as sociedades onde são produzidas. É neste prisma que a postura moral dos cineastas brasileiros diante da realidade que os circunda é indicada como atestado da validade de suas representações: devido ao fato de serem intimamente ligadas ao seu contexto originário, as obras destes jovens artistas desautorizam considerações que, como a de Sartre, sejam proferidas de um ponto de vista erradicado. Assim:

Sartre avrà ragione, in astratto, anche perché vive ed opera in Francia dove ricordarsi che vi sono al mondo due miliardi di persone che muoiono di fame

¹ «Em outros termos, o Brasil deve ainda conquistar o seu Oeste e acrescentamos nós, também o seu Nordeste. Enquanto esta conquista não acontecer, o Brasil será um país injusto e em depressão».

*esige un certo sforzo di immaginazione. Ma il problema di Sartre, per gli artisti brasiliani non si pone. La fame, questi artisti, ce l'hanno sotto gli occhi ed essa esige a gran voce da loro di essere documentata e rappresentata.*¹

Moravia evidencia deste modo a artificialidade do paradoxo entre escrita e fome, resolvendo-o através do enunciado realista: a representação do real é uma exigência da própria realidade. A proposição sartriana termina assim por configurar-se enquanto falsa hipótese, da qual o escritor italiano se dissocia: «*Ed ecco infatti in questo film di Glauber Roche 'Dio e il diavolo nella terra del sole' la prova che Sartre ha torto e l'arte ha ragione*». ² A afirmação, que estabelece a validade da arte brasileira em detrimento da razão europeia, é um fato absolutamente único no panorama da recepção italiana, e subverte os parâmetros de avaliação normalmente adotados pela crítica tradicional.

Confirmada a validade cultural do filme, Moravia sintetiza a complicada história de *Deus e o diabo...*. Apesar de não colocar-se em um patamar de superioridade em relação à obra, ao descrever o seu enredo o escritor revela uma escala de valores que, sem subjugar a representação, percebe a realidade representada como manifestação de um desvio:

*[...] le allucinazioni, le visioni, le pratiche e i modi di condotta aberranti che la fame, la miseria e l'ignoranza possono ispirare ad un popolo disperato. In Santo Sebastiano e nei suoi seguaci fame ignoranza e miseria fanno divampare una follia che si spinge fino ai sacrifici umani; nel cangaceiro (brigante) Corisco alla cui banda si unisce Manuel dopo che Santo Sebastiano e il suo gruppo sono stati distrutti, fame, ignoranza e miseria fomentano una ferocia insaziabile, sistematica, demoniaca. Così Santo Sebastiano e Corisco rappresentano Dio e il diavolo, ambedue deformati e stravolti dalla solitudine del Sertao.*³

¹ «Sartre terá razão, abstratamente, mesmo porque vive e trabalha na França onde lembrar que existem no mundo dois bilhões de pessoas que morrem de fome exige um certo esforço de imaginação. Mas o problema de Sartre, para os artistas brasileiros, não se põe. A fome, estes artistas a têm diante dos olhos e essa com voz alta deles exige ser documentada e representada».

² «E eis de fato neste filme de Glauber Roche 'Deus e o diabo na terra do sol' a prova de que Sartre está errado e a arte tem razão».

³ «as alucinações, as visões, as práticas e os modos de conduta aberrantes que a fome, a miséria e a ignorância podem inspirar em um povo desesperado. No Santo Sebastiano e nos seus

Filtrado pelas imagens do filme, o sertão se configura no discurso de Moravia como um território onde uma situação humana e social exasperada termina por comprometer a saúde mental de seus habitantes. Esta visão sobre o domínio do meio-ambiente e suas conseqüências sobre a psicologia individual assemelham-se à leitura que Josué de Castro (1952) realizara anos antes sobre a geografia sertaneja – que vivia ainda «a sua Idade Média» (p. 219) – cuja precariedade econômica determinava os fenômenos do cangaço e do misticismo. Segundo o teórico:

O cangaceiro que irrompe como cascavel doida neste monturo social significa, muitas vezes, a vitória do instinto da fome – fome de alimento e fome de liberdade – sobre as barreiras materiais e morais que o meio levanta. O beato fanático traduz a vitória da exaltação moral, apelando para as forças metafísicas a fim de conjurar o instinto solto e desadorado. Em ambos, o que se vê é o uso desproporcionado e inadequado da força – da força física ou da força mental – para lutar contra a calamidade e seus trágicos efeitos. Contra o cerco que a fome estabelece em torno destas populações, levando-as a toda sorte de desesperos. [...].

Além desta ação direta sobre a personalidade do sertanejo, fazendo-os uns desorientados e desajustados, age a fome periódica desorganizando ciclicamente a economia da região e criando um meio social extremamente receptível às atividades do cangaceirismo e do beatismo. Meio social formado de massas humanas predispostas à aceitação e à adoração desses tipos singulares que simbolizam a sua aspiração de fuga à miséria – fuga pela força do fuzil ou pela força da magia. (CASTRO, 1952, p. 225, 229).

Na ótica do pensador brasileiro como na do italiano, beatos e cangaceiros são as anomalias produzidas por uma sociedade desequilibrada, reflexo das extremas características ambientais. No filme de Glauber Rocha, as possibilidades de normalização desta realidade terrível reside então na força um outro fuzil, empunhado desta vez pelo matador Antônio das Mortes. Conforme explica Alberto Moravia (1964, p. 23):

seguidores fome ignorância e miséria fazem acender uma loucura que chega até os sacrifícios humanos; no cangaceiro (bandido) Corisco a cuja banda se agrega Manuel depois que Santo Sebastião e o seu grupo foram destruídos, fome ignorância e miséria fomentam uma ferocidade insaciável, sistemática e demoníaca. Assim Santo Sebastião e Corisco representam Deus e o diabo, ambos deformados e descompostos pela solidão do Sertão».

In maniera caratteristica la soluzione del problema sociale rappresentato da figure come Santo Sebastiano e Corisco è affidata alla carabina infallibile di Antonio de la Morte, killer professionale, figura sinistra, malinconica e ragionevole di assassino visionario il quale immagina che una volta che il diavolo (Corisco) e Dio (Santo Sebastiano) siano stati eliminati, allora vi sarà la guerra di liberazione, ossia la rivoluzione, che redimerà il Sertao.¹

Todavía, não é na representação do triunfo da carabina do matador que reside o fascínio do filme, e sim na ferocidade sanguinária e grandiloquente de Corisco, em cujo monólogo o escritor identifica o momento de máxima eficiência estética da obra. Contrariamente ao parecer de outros críticos, Moravia identifica no realismo das primeiras sequências o lado mais frágil da realização de Glauber, enquanto o seu triunfo deriva da parte normalmente percebida como defeito:

Il film ha un inizio verista² non nuovo né del tutto convincente [...]. Ma a partire dal momento in cui entra in scena Corisco, la rappresentazione raggiunge effetti strani e terribili di notevolissima efficacia espressiva. La grande trovata di Roche è stata di far campeggiare la figura del brigante, barbara, atroce, tetricamente retorica, sinistramente raziocinante, nel bel mezzo di una solitaria e desolata radura del Sertao per tutto una specie di monologo che dura l'intera seconda parte del film. Corisco, il volto e le mani sbaffate di sangue, parla e parla, intorno a lui si aggirano trafelati e stupefatti gli altri banditi; dietro di lui sprofonda il Sertao maligna steppa di sabbia e di rovi: la parola, che al cinema è quasi sempre sussidiaria qui, in questa immobilità allucinante, acquista un valore rappresentativo e plastico non inferiore a quello delle immagini.³

¹ «De maneira característica a solução do problema social representado por figuras como Santo Sebastiano e Corisco é confiada à carabina infalível de Antonio de la Morte, killer profissional, figura sinistra, melancólica e reflexiva de assassino visionário, o qual imagina que uma vez que o diabo (Corisco) e Deus (Santo Sebastiano) tenham sido eliminados, então existirá a guerra de libertação, ou seja a revolução, que redimirá o Sertao».

² Corrente artística do fim do século XIX, na Itália, inspirada ao naturalismo e ao positivismo e à ideia de reprodução do “*vero*”, ou seja, do verdadeiro. Na literatura, o seu principal representante foi Giovanni Verga. O movimento verista serviu de inspiração ao neorealismo, na sua primeira fase.

³ «O filme possui um início *verista* não novo nem de todo convincente [...]. Mas a partir do momento em que entra em cena Corisco, a representação atinge efeitos estranhos de notabilíssima eficácia expressiva. O grande achado de Rocha foi acampar a figura do bandido, bárbara, atroz, tetricamente retórica, sinistramente raziocinante, no meio de uma solitária e desolada planura do Sertao por toda uma espécie de monólogo que dura a inteira segunda parte do filme. Corisco, a face e as mãos manchadas de sangue, fala e fala; ao seu redor movem-se ofegantes e estupefatos os outros bandidos; atrás deles abre-se o Sertao maligna estepe de areia

A questão do valor subsidiário da palavra no cinema liga-se à concepção artística de Moravia (1975, p. IX), para o qual um filme «*andrebbe goduto solo per immagini*». Esta opinião explicita a adoção de uma perspectiva histórica comum aos teóricos de cinema de então, segundo a qual a verdadeira “essência” da arte cinematográfica reside na narração através das imagens, técnica levada a cabo magistralmente pelos grandes autores do cinema mudo e comprometida pelo advento do sonoro. Conforme tal visão, os filmes falados teriam empobrecido a linguagem fílmica, confiando aos diálogos a tarefa de explicar as cenas, que perdem a própria autonomia narrativa. Daí o carácter excepcional do monólogo de Corisco, cuja fala consegue revelar uma força expressiva tão intensa quanto a das imagens. Assim, aquilo que Ernesto G. Laura interpretara como “sobreposição intelectualística” – o discurso revolucionário veiculado pela figura do cangaceiro –, Moravia considera como perfeita complementaridade entre imagem e palavra. E isto porque a sua leitura não se orienta pela percepção de uma oposição entre a figura do bandido e o discurso do pensador, mas pela ambivalente integração de ambas: bárbaro e atroz como um personagem de Sarmiento, Corisco é retórico e raciocinante como atormentado intelectual. Sanguinário orador, prolixo facínora, o cangaceiro é, nesta leitura, civilização da barbárie, revelando a sofisticação de uma cultura exatamente lá onde se tende a considerá-la “baixa” ou “primitiva”. E é nesta passagem da sua assimilação do filme de Glauber Rocha que o sertão adquire a conformação de território simbólico, superando os contornos folclóricos da ambientação de *O cangaceiro*. Mais do que documentação realística da miséria ou evidência de um atraso histórico, é a imagem de um mundo arcaico, dominado pela sinistra paisagem que acentua o carácter mítico do personagem. Diabólica estepe, o horizonte interminável que se abre atrás de Corisco descobre-se natureza dentro da qual, como em raças de pedra roseanas, jaz, misturado em tudo, o maligno.

e sarça: a palavra que no cinema é quase sempre subsidiária aqui, nesta imobilidade alucinante, adquire um valor representativo e plástico não inferior ao das imagens»

Capítulo 4

Gênova 1965: Terceiro Mundo e Comunidade Mundial



Desembarque de Colombo no Haiti. Incisão de Théodore de Bry.

A área continental da América Latina é sem dúvida interminável, dos confins meridionais dos Estados Unidos, onde inicia o território mexicano, descendo até a Terra do Fogo e, se quisermos, ao Círculo Polar Antártico: imensas extensões de terra, milhões e milhões de seres humanos.

ERNESTO G. LAURA, 1965

Gostaríamos, em suma, que estes autores nos falassem de coisas suas, mostrando-nos uma condição social em uma específica hierarquia de valores, nos deixassem ver os seus problemas, as suas perplexidades, as suas contradições, mas em estreita relação com uma realidade que é substancialmente diversa da europeia.

LEONARDO AUTERA, 1963

Vindo a tratar da produção de tais países, menores e menores, poder-se-ia deixar-se induzir pela benevolência.

LEONARDO AUTERA, 1963

Esta terra, Senhor, parece-me que, da ponta que mais contra o sul vimos, até à outra ponta que contra o norte vem, de que nós deste porto houvermos vista, será tamanha que haverá nela bem vinte ou vinte e cinco léguas de costa.

PERO VAZ DE CAMINHA, 1500

E mandou com eles, para lá ficar, um mancebo degredado, criado de dom João Telo, de nome Afonso Ribeiro, para lá andar com eles e saber de seu viver e maneiras.

PERO VAZ DE CAMINHA, 1500

...certamente esta gente é de boa e bela simplicidade.

PERO VAZ DE CAMINHA, 1500

Para o observador europeu, os processos da criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

GLAUBER ROCHA, 1965

4.1 A ética da solidariedade

No fim da segunda guerra mundial, o Brasil olha com horror para as imagens que chegam da Europa e que testemunham um continente arrasado. Na Itália, em 1945, o futuro general Golbery desembarca em Nápoles enviado pelo exército brasileiro, e fica chocado com a miséria que leva os adolescentes a prostituírem-se em troca de caixinhas de ração (GASPARI, 2003). A situação é tão grave que, em 1946, Josué de Castro (1952, p. 32) incluiria o velho continente no imaginário mundial sobre a fome:

Para o leigo, para aqueles que têm conhecimento da fome apenas através do noticiário dos jornais, reduzem-se a estas duas grandes regiões geográficas – o Oriente exótico e a Europa decadente e devastada – as áreas de distribuição da fome, atuando como calamidade social.

Estilhaçado pelas bombas, o fascinante “espelho da civilização” sobre o qual se debruçaram gerações de intelectuais brasileiros, devolve repentinamente o bárbaro reflexo de uma sociedade brutal, terrível e faminta. O que a Europa tem a mostrar, então, são:

Imagens dos campos de concentração e das cidades e dos campos europeus devastados pela tirania nazi durante a última guerra mundial. Imagens de homens, mulheres e crianças perambulando como fantasmas num mundo perdido, com os olhos esbugalhados flutuando fora das órbitas e com os molambos de vestuários balançando grotescamente sobre a armação dos esqueletos saltando à flor da pele. (p. 31).

Na década de 1960, a situação apresenta-se radicalmente modificada. A Europa é novamente uma terra de prosperidade e as imagens da devastação da guerra são arquivadas como memória de um passado doloroso que não se pretende repetir. Na Itália, integrada ao eixo capitalista, vive-se um desenvolvimento industrial que atinge máxima expansão. Observada a partir deste franco progresso, a América Latina é vista como um território que deve ainda completar a própria evolução histórica e econômica, enquanto espaço de aplicação da disputa de poder

entre as potências americana e soviética. Emblema da guerra fria é então o caso cubano, que abre a possibilidade para a formação de novos estados revolucionários.

Decorrente da reorganização mundial a partir da oposição entre o primeiro mundo (capitalista) e o segundo (comunista), o terceiro mundo (países “não alinhados”), será o tema do congresso organizado em 1958 pelo Padre Arpa que, posteriormente, se ocupará especificamente do continente latino-americano com o Columbianum. O centro de estudos, informa um jornalista por ocasião da resenha cinematográfica de 1960: «*In un primo tempo esitò a definire le sue precise mete, poi trovò un ampio spazio vuoto in cui inserirsi: l'America Latina*» (CORRIERE MERCANTILE DI GENOVA, 1960).¹ A figuração deste imenso espaço desocupado no qual sediar-se ilustra o ponto de vista a partir do qual o continente é incorporado ao horizonte de expectativas italiano. Esvaziada da sua concreta realidade, a América Latina é, novamente, um enorme território a ser “descoberto”, desta vez através de uma intensa atividade informativa. É necessário armazenar dados, fazer mapeamentos, dar vida a novos estudos que ajudem a Europa a «*scoprire finalmente il volto e l'anima della cultura latino-americana*»,² escreve o Padre Arpa (1967, p. XIV) na apresentação do volume sobre o congresso *Terzo mondo e comunità mondiale* que, lembramos, foi realizado em Gênova no ano de 1965.

O objetivo do congresso, explica o jesuíta, é viabilizar um diálogo voltado a «*unificare la problematica dell'uomo su una scala non nazionale o regionale, ma piuttosto intercontinentale*» (ARPA, 1967, p. XV).³ A

¹ O artigo é *Questi sono gli attivisti*, publicado no Corriere Mercantile di Genova em 21/04/1960. Tradução: «Em um primeiro momento hesitou a definir as suas precisas metas, depois encontrou um amplo espaço vazio no qual inserir-se: a América Latina».

² «descobrir finalmente a face e a alma latino-americana».

³ «unificar a problemática do homem em uma escala não nacional ou regional, mas sim intercontinental».

perspectiva é a de integração do terceiro mundo ao primeiro, em um processo no qual à Europa caberia a função de entidade intermediária. Em uma visão salvacionista do subdesenvolvimento, o europeu exerceria então um papel assimilável à figura de Cristo e da sua igreja, desempenhando o cargo «*non di spettatore o di accusato, ma di partner, di amico, di colui che ha una insostituibile opera di mediazione da svolgere fra questi nuovi fratelli, in vista di quel nuovo umanesimo che dovrà presiedere alla comunità mondiale*» (p. XVI).¹ A expressão “deverá presidir” demarca o papel de predomínio conferido à tradição humanista, escola de pensamento que se afirma na Itália ainda no século XV mas que, nos anos 60, é profundamente implicada com a mensagem do Concílio Ecumênico Vaticano II, ao qual Padre Arpa se refere explicitamente.² Orientado por uma filosofia sincrética voltada a acolher as experiências das igrejas asiáticas, africanas e latino-americanas, o Concílio conclui-se em dezembro de 1965 com um sermão do papa Paulo VI que, rebatendo um humanismo laico e profano, convoca a modernidade a adotar o novo humanismo da igreja: um humanismo substancialmente cristão e baseado no pressuposto de que «*per conoscere Dio bisogna conoscere l'uomo*».³

Em linha com tal filosofia, nos eventos do Columbianum o objeto privilegiado pelo conhecimento humanista é então o homem do terceiro mundo, este novo “irmão” convidado a sentar-se à mesa de uma comunhão

¹ «não de espectador ou de acusado, mas de partner, de amigo, daquele que possui uma insubstituível obra de mediação a atuar entre estes novos irmãos, em vista daquele novo humanismo que deverá presidir a comunidade mundial».

² «*Sull'onda di questi fenomeni, l'impulso maggiore per noi del Columbianum che amiamo distinguerci per la consapevole e attiva adesione al Messaggio Cristiano, fu dato dalla dilatazione spirituale e dalla rinnovata carica umana che il Concilio Ecuménico II ha portato non soltanto nel mondo della Chiesa, ma nel più vasto mondo della realtà*» (ARPA, 1967a, p. XV). Tradução: «Na onda destes fenômenos, o impulso maior para nós do Columbianum que amamos nos distinguir pela consciente e ativa adesão à Mensagem Cristã, foi dado pela dilatação espiritual a da renovada carga humana que o Concílio Ecumênico II portou não somente ao mundo da Igreja, mas no mais vasto mundo da realidade».

³ «para conhecer Deus é necessário conhecer o homem».

global. Nesta, a palavra “libertação” ganha um sentido completo somente no momento em que se abracem certos valores espirituais. Se pense, por exemplo, no quão ambíguas soem as palavras de Padre Arpa (1967, p. XVI) em relação à África e, implicitamente, às lutas pela libertação colonial atuadas naquele momento, quando afirma que o “continente negro” deveria «*interrogar-se sulla difficile via non verso l’indipendenza, ma verso la libertà africana*».¹

Na retórica anti-imperialista que se estende pelos continentes não alinhados, porém, independência é liberdade, e a ambiguidade do Columbianum provoca não poucas suspeitas. Glauber Rocha (1983, p. 187), por exemplo, se refere ao congresso de 1965 da seguinte maneira:

O padre Arpa era o Papa da Cultura Emergente num Super-Shopping Center financiado por capitalistas demo-cristãos da Itália liberal que hospedava os mais temíveis intelectuais euryankees e subdesenvolvidos, numa sagaranaudiovisual que reunia de Roland Barthes a Franz Fanon, de Murilo Mendes a Georges Sadoul, de Alejo Carpentier a Norman Mailer, de Alberto Moravia a Nicolas Guillén, de Leopold Senghor a Edgar Morin, de Jean Rouch a Guimarães Rosa, de Antônio Cândido a Jean Paul Sartre, de Paulo Emílio Salles Gomes a Federico Fellini, de Gustavo Dahl a Visconti, de Paulo César Saraceni a Bernardo Bertolucci namorando nas brumas, de Pier Paolo Pasolini, apaixonado por Regina Rozemburgo, tempos em que o Brasil brilhava na Itália do Embaixador Hugo Gouthier.

O encontro, continua ele, «se multiplicava em Mesas-Redondas, conferências, projeções, entrevistas com a telimprensa mundial, festas, turismos, etc», enquanto «Agentes da Cia, KGB, G2, SNI, 3/Burô, etc., atravessavam os corredores do Congresso de gravadores e máquinas cine/foto colhendo imagens e sons dos encontros entre intelectuais da vanguarda mundial» (p. 187).

A polícia internacional não desconfia do evento menos do que seus próprios convidados. Entre os participantes, informa o jornalista Moggi (1965)

¹ «elementos responsáveis do Continente negro a interrogar-se ulteriormente sobre a difícil via não rumo à independência, mas rumo à liberdade africana».

da revista *Cinema Nuovo*, as opiniões são discordantes: alguns veem na ação do *Columbianum* uma absoluta boa fé, mas muitos demonstram-se perplexos diante do fato que o organismo gaste tanto dinheiro para participar de um diálogo entre correntes que lhe são, majoritariamente, contrárias. E se a abertura ao diálogo pregada pelo Padre Arpa dava sinais de renovação dentro do clero, observa o crítico Alberto Abruzzese (1965, p. 19) nas páginas da *Cinema 60*, por outro lado provocava no público progressista uma cauta prudência:

Il consapevole e intelligente rinnovamento di certi settori della chiesa, il loro adattarsi vivace e scaltro alla situazione odierna, se induce, per necessità, i settori della sinistra laica a tenere dietro con pari elasticità e a rinnovare anch'essa alcuni suoi vecchi contenuti, non assicura egualmente un reale capovolgimento di certe situazioni di fatto e di certi schemi retrivi (dalla politica, alla cultura e alla morale), cui anche il più rammodernato cattolicesimo finisce per fare ancora da sostegno.¹

Por sua vez, Glauber Rocha (1983, p. 187) parece indicar uma correspondência entre o *Columbianum* e a política da Aliança para o Progresso, com a qual os Estados Unidos fomentavam a prática de boa vizinhança com os países latino-americanos. Ao comentar a congresso, de fato, ele sublinha como as «Fundações Culturais Multinacionais» estivessem financiando encontros e eventos latino-americanos em várias partes do mundo a comando da CIA, com o objetivo de corromper os intelectuais de vanguarda do terceiro mundo, «colonizando-os, transformando-os em Agentes Indiretos ou divulgadores da Cultura Norteamericana». Mas o próprio Padre Arpa (1967, p. XIV) dissocia o seu centro de estudos deste tipo de iniciativa, denunciando «*l'origine talora spuria di iniziative concepite come ennesima operazione di penetrazione*

¹ «A consciente e inteligente renovação de certos setores da igreja, o seu vivaz e arguto adaptar-se à situação atual, se induz, por necessidade, os setores da esquerda laica a seguir com igual elasticidade e a renovar essa também alguns dos seu velhos conteúdos, não assegura igualmente uma real reversão de certas situações de fato e de certos esquemas reacionários (da política, à cultura e à moral), aos quais mesmo o mais modernizado catolicismo acaba ainda por dar apoio».

politico-commerciale».¹

Na exposição dos bons propósitos que motivam a sua utópica iniciativa, o jesuíta afiança que o que importa não é tanto o fato de dar ou receber alguma coisa, mas o valor atribuído ao que se dá, seja por parte de quem oferece como por parte de quem recebe (ARPA, 1967). O que talvez lhe passe despercebido, então, é que a escala de valores de uma parte considerável dos intelectuais do terceiro mundo que aceitam a sua oferta é, certamente, muito diversa da sua. Apesar da ideia de uma colaboração intercontinental estar presente no horizonte de latinos e europeus, esta é entendida pelos primeiros não tanto nos termos evangélicos de uma fraternidade universal, como nos políticos de uma aliança entre povos historicamente oprimidos. «*Le tiers monde est aujourd'hui en face de l'Europe comme une masse colossale dont le projet doit être d'essayer de résoudre les problèmes auxquels cette Europe n'a pas su apporter de solutions*»,² escreve Frantz Fanon (1970, p. 232) no início dos anos 60, enquanto Che Guevara (1964) declara-se «*tan patriota de Latinoamérica*» que a qualquer momento estaria disposto a entregar sua vida «*por la liberación de cualquiera de los países de Latinoamérica, sin pedirle nada a nadie, sin exigir nada, sin explotar a nadie*».³ E se a fé apostólica prega o amor universal entre os povos, o credo revolucionário é movido pela aversão dos oprimidos em relação aos opressores. «A revolução é justa», diria um dos protagonistas de *Fome de amor*, realizado por Nelson Pereira dos Santos em 1967,

porque nasce do ódio. Queremos destruí-los, só isso. Queremos vingar a nossa miséria. A ignorância. Não adiantam alianças, progresso, nem a

¹ «a origem às vezes espúria de iniciativas concebidas como a enésima operação de penetração político-comercial».

² «O terceiro mundo está hoje diante da Europa como uma massa colossal cujo projeto deve ser o de tentar resolver os problemas aos quais esta Europa não soube portar soluções».

³ Intervenção de Che Guevara na ONU em 11/12/1964. Tradução: «tão patriota da América Latina»; «para a liberação de qualquer um dos países da América Latina, sem pedir nada a ninguém, sem exigir nada, sem explorar ninguém».

amizade hemisférica. Saímos do inferno. Eles estão no paraíso puritano, redimidos do maior pecado: a pobreza.

Do ponto de vista do padre Arpa, porém, na amizade e na aliança entre os povos residiam as possibilidades de colaborar para o progresso do terceiro mundo. Por isso, o subdesenvolvimento, problema moral que se apresenta «*alla coscienza degli uomini dei paesi ‘tecnicamente avanzati’*», deveria ser analisado em uma perspectiva não de oposição, mas de complementaridade:

Si tratta di domandarci non che cosa possiamo dare loro, ma quali servizi possiamo renderci “scambievolmente”, quali necessità i popoli “sottosviluppati” hanno dei paesi “progrediti” e quali mutamenti di mentalità e di struttura siano richiesti all’Europa e all’Occidente perché tali aiuti possano essere tempestivi e validi. (ARPA, 1967, p. XVIII-XIX).¹

O pensamento assistencialista é aperfeiçoado pela ideia de uma mútua troca de favores, estabelecendo um acordo no qual cada um pode tirar o próprio proveito: «*Dall’assistenza alla solidarietà, l’elemento nuovo consiste nella reciprocità*» (p. XIX).² Esta espécie de pedagogia da solidariedade orienta, então, as conferências, mesas redondas, debates, mostras e projetos editoriais que procuram dar forma ao conjunto da cultura “terceiro-mundista”, tornando-a disponível ao mundo “ocidental”. É como parte integrante dos campos do conhecimento europeu e dentro de uma ótica solidária, portanto, que o cinema latino-americano é incorporado ao horizonte de expectativas italiano através das resenhas do *Columbianum*. Definidos nos termos de uma «*documentazione socio-culturale*» (Natta, 1965, p. 61)³ de um mundo menos evoluído, os filmes são marcados pelo estigma de uma “inferioridade” – tecnológica, mas

¹ «à consciência dos homens dos países ‘tecnicamente avançados’»; «Trata-se de perguntar-nos não o que podemos dar a eles, mas quais serviços podemos render-nos ‘reciprocamente’, quais necessidades os povos ‘subdesenvolvidos’ têm dos países ‘progredidos’ e quais mudanças de mentalidade e de estrutura sejam reclamadas à Europa e ao Ocidente para que tais auxílios possam ser tempestivos e válidos».

² «Da assistência à solidariedade, o elemento novo consiste na reciprocidade».

³ «documentação sócio-cultural». A expressão comparece no verbal da comissão de seleção das obras que participam da quinta resenha, e é citada no artigo de Enzo Natta (1965).

sobretudo cultural – considerada típica do contexto em que são produzidos. O cinema latino é confinado assim na condição de uma existência secundária da qual pode ser retirado somente através da intermediação do observador europeu. Este, olhando-o de cima, propõe-se a transformá-lo em “outra” coisa: «*Aveva ragione il columbianum*» – escreve Ernesto G. Laura (1965, p. 41) no seu relatório sobre a quinta resenha – «*Proprio perché il cinema latino-americano non contava niente, bisognava aiutarlo a diventare diverso*».¹ É necessário formar este cinema, arrancá-lo do seu estatuto primitivo e colaborar para a sua elevação. Por isso, «*sin dagli inizi si è cercato il contatto umano con registi, attori, produttori, invitati non a fare sfoggio mondano di sé ma a partecipare ai dibattiti, ad esporre i propri punti di vista, a confrontarsi con i propri colleghi europei*» (p. 42),² explica o crítico aos seus leitores, com um candor comparável ao de Robson Crusóe quando narra de que modo ensinara a Sexta-Feira os rudimentos da sua linguagem.

4.2 A estética da violência

Na mesa redonda sobre o cinema novo realizada no evento de Gênova, Glauber Rocha lê a comunicação *Cinema Novo e Cinema Mondiale*. Uma versão integral da tese será publicada em março de 1965 na revista *Cinema 60* como *L'estetica della violenza* (ROCHA, 1965), título com o qual aparecerá também na *Cineforum* (ROCHA, 1969) e no dossiê sobre Glauber Rocha publicado em 1971 pelo *Cineforum* de Bergamo (CALEGARI, 1971-72). Em 1967, a comunicação é publicada sob o título original no volume que reúne os textos lidos durante o congresso do *Columbianum* (ROCHA, 1967a). Entre a versão publicada por *Cinema 60* e a dos anais do congresso não existem

¹ «Tinha razão o columbianum. Justo porque o cinema latino-americano não contava nada, era necessário ajudá-lo a ficar diferente».

² «desde o início buscou-se o contato humano com os diretores, atores, produtores, convidados a não dar mostra mundana de si mas a participar dos debates, a expor os próprios pontos de vista, a confrontar-se com os próprios colegas europeus».

diferenças substanciais, sendo estas limitadas ao emprego de alguns termos, provavelmente devido à tradução do português ao italiano. Considerando a destinação original do texto, para a presente análise adotamos a versão publicada pelo Columbianum.

Evento de comunicação excepcional, a eficácia da apresentação de Glauber Rocha se deve, em grande parte, à agressividade polêmica do seu tom. Como observa Foucault (2004), o discurso não é simplesmente algo que traduz lutas e sistemas de dominação, mas é aquilo pelo qual e por meio do qual se luta, é o próprio poder do qual desejamos apoderar-nos. E, ao tomar a palavra para si, é enquanto momento de tensão, de luta e desafio, que o cineasta configura a própria fala no evento de Gênova. Em uma situação onde a sua posição de orador é percebida como objeto de interesse antropológico e social, o cineasta subtrai-se às expectativas do seu público, recusando-se a oferecer-se a este como objeto do seu saber, da sua verdade. Para isso, abre a sua tão breve quanto provocadora tese nos seguintes termos:

Evitando l'introduzione informativa, che è diventata la caratteristica generale nelle discussioni sull'America Latina, preferisco puntualizzare il problema dei rapporti tra la nostra cultura e la cultura "civilizzata" in termini meno limitati di quelli che hanno caratterizzato le analisi dell'osservatore europeo. (ROCHA, 1967a, p. 435).¹

Ao recusar-se a fornecer as “informações gerais” sobre a cultura latino-americana, a estratégia retórica do cineasta planteia-se oferecendo, no lugar da oratória da cordialidade, a provocação do silêncio. A tática adotada aproxima-se do comportamento de resistência descrito por Frantz Fanon em *Le damnés de la terre*, obra que possui uma clara incidência na tese de Gênova. É Fanon

¹ «Evitando a introdução informativa, que se transformou em elemento constante nas discussões sobre a América Latina, prefiro pontuar o problema das relações entre a nossa cultura e a cultura ‘civilizada’ em termos menos limitados dos que os que caracterizaram as análises do observador europeu».

Embora o texto publicado nos anais do congresso seja o mesmo da versão publicada na revista *Cinema 60*, nos valem da segunda por uma questão cronológica.

(1970), de fato, a observar como a falta de cortesia, por parte do colonizado, fosse uma das manifestações do processo de libertação colonial, uma forma de conduta que se adota em relação à mórbida curiosidade do colonialista.¹

Construído com base no confronto entre ocupados e ocupantes, o discurso de Glauber Rocha sublinha a cesura que separa terceiro e primeiro mundos, transferindo-a do horizonte do diálogo colaborativo à trincheira do antagonismo. A realidade latino-americana é devolvida assim à sua condição de fenômeno irreconciliável com o mundo avançado, do qual é um fenômeno secundário e ao qual pode integrar-se somente enquanto “apêndice”. Mas se a colocação de uma “nossa cultura” diante de uma “cultura civilizada” mantém a lógica binária com a qual é construída a identidade colonial – “si/outro”, “progridido/atrasado”, “civilização/barbárie” – ao aceitar-se a diferença, recusa-se a hierarquia que esta pressupõe. Os confins da civilização mantêm-se portanto inalterados, mas os contornos da sua superioridade – definidos pela infalibilidade do seu “saber” e pelo valor absoluto da sua “verdade” – são redimensionados no momento em que o “subdesenvolvido” revela que os termos com os quais o cidadão “avançado” constrói o próprio conhecimento são, na realidade, limitados.

Reduzido ao seu perímetro relativo pela fala do “outro”, é o observador europeu quem se vê repentinamente transformado em objeto de uma análise que destrói a autoridade do seu discurso. Esta destituição simbólica de poder

¹ «C'est pourquoi, dans leurs discours, les hommes d'Etat des pays sous-développés maintiennent indéfiniment le ton d'agressivité et d'exaspération qui aurait dû normalement disparaître. [...]. L'impolitesse est d'abord une conduite avec les autres, avec les anciens colonialistes qui viennent voir et enquêter. [...]. Or, quand un journaliste occidental nous interroge, c'est rarement pour nous rendre service. [...]. Pour le colonisé, l'objectivité est toujours dirigée contre lui» (FANON, 1970, p. 37-38). Tradução: «Por isso, nos seus discursos, os homens de Estado dos países subdesenvolvidos mantêm o tom de agressividade e de exasperação que normalmente teria que ter desaparecido. [...]. A descortesia é uma forma de conduta com os outros, com os velhos colonialistas que chegam para ver e perguntar. [...]. Ora, quando um jornalista ocidental nos interroga, raramente é para nos render um serviço. [...]. Para o colonizado, a objetividade é sempre dirigida contra ele».

realiza-se através de uma operação intelectual que, ao estranhar-se de um ponto de vista dominante, devolve uma configuração cultural do subdesenvolvimento que não se sujeita à definição que a “civilização” lhe confere. É a razão europeia a ser assim desmistificada, revelando a ilusória eficácia de um regime de produção de saber que, ao submeter o terceiro mundo ao horizonte de uma investigação analítica, não consegue penetrar na sua trágica verdade: «*Infatti*», afirma Glauber Rocha (1967a, p. 435), «*mentre l’America Latina lamenta costantemente le sue miserie generali, l’osservatore straniero le vede non come un fatto tragico, ma solo come un dato formale del suo campo di interesse*».¹

Apesar de Glauber Rocha, em Gênova, encontrar-se na posição do visitante, a identificação entre o europeu e o “observador estrangeiro” dá-se pela adoção do ponto de vista do colonizado, que confere ao “outro” o sentido do “ocupante”. E é inserindo-se no vivo da polémica entre “oprimidos” e “opressores”, que se manifesta a concepção trágica que o cineasta possui do próprio universo, cuja verdadeira condição não pode ser comunicada por definições de cunho racionalista. Mais profunda e menos condescendente do que uma lógica habituada a imediatas conceituações – as “noções informativas” –, somente uma nova sensibilidade poderia perceber a tragédia quotidiana que se consuma nos interstícios do subdesenvolvimento, expressão de uma íntima e pública calamidade que escapa à compreensão também dos latinos:

Questa incoscienza, che si riscontra in entrambi i casi, è frutto dell’illusoria passione per la verità (uno dei più strani miti terminologici infiltratisi nella retorica latina) la cui funzione è per noi di redenzione, mentre per lo straniero non ha altro significato che di semplice curiosità;

¹ «De fato, enquanto a América Latina lamenta constantemente as suas misérias gerais, o observador estrangeiro não as vê como um fato trágico, mas somente como um dado formal do seu campo de interesse».

nulla più, a nostro parere, che un puro esercizio dialettico. (p. 435).¹

Assim, se um abismo de diferenças nos separa da Europa, o ponto de contato é dado pela experiência compartilhada de um equívoco: o mito da verdade. Manifesta-se aqui o reverberar do pensamento nietzschiano, com o qual Glauber tomara contanto ainda adolescente.² É na busca pela verdade, de fato, que o filósofo alemão identifica o segredo do saber científico, «*idea illusoria*» inaugurada pelo método dialógico de Sócrates (NIETZSCHE, 2002, p. 101), base do mesmo “exercício dialético” que Glauber, aqui, repudia. O detectar de uma “paixão pela verdade” enquanto mito terminológico aproxima o cineasta também da abordagem de Adorno e Horkheimer (1966) sobre a dialética iluminista, uma dialética que, no seu culto à racionalidade, teria substituído o mito religioso pelo da razão burguesa, manifestação última de um poder totalitário. A conversão deste poder em dialética colonial é amplamente analisada por Frantz Fanon, que explica como o colonizado tenda a opor a antítese da própria afirmação cultural à tese negativista do colonizador, em um exercício que se esgota em si mesmo, incapaz de subtrair-se à lógica dualista sobre a qual se constrói.

Consciente de seus mecanismos internos, Glauber rejeita o pressuposto de funcionalidade do pensamento dominante, substituindo a perspectiva de um recíproco conhecimento – segundo a premissa evangelizadora – pela

¹ «Esta inconsciência, que se verifica em ambos os casos, é fruto da ilusória paixão pela verdade (um dos mais estranhos mitos terminológicos infiltrados na retórica latina) cuja função é para nós de redenção, enquanto que para o estrangeiro não possui outro significado que o de simples curiosidade; nada além, a nosso ver, de um puro exercício dialético».

² Aos quatorze anos, em carta ao tio, escreve: «Filosofia sim, estou lendo. Schopenhauer (*Dores do mundo*), Nietzsche (*Assim falava Zarathustra*), além de pequenos comentários a respeito da filosofia de Bacon, Platão, Aristóteles, Sócrates, Spinoza, Voltaire e muitos outros. Filosofia faz-nos pensar melhor acerca do mundo e dos homens. Porém, como dizer-te que nunca seguirei o ponto de vista deste ou daquele? Nunca serei “superior” como Nietzsche, pessimista como Schopenhauer ou cínico como Voltaire, isto não!» (BENTES, 1997, p. 79-80). Os influxos da filosofia de Nietzsche sobre o pensamento de Glauber são apontados também por Ivana Bentes (2002).

constatação da impossibilidade de chegar a qualquer verdade que não seja expressão de uma concepção de mundo parcial e falha: «*In questo modo*», continua, «*né il latinoamericano comunica la sua vera miseria all'uomo 'civilizzato', né l'uomo 'civilizzato' comprende veramente la miserabile grandezza del latinoamericano*» (ROCHA, 1967a, p. 435).¹ Míseros na sua grandiloquência,² é nas representações mentais que realizam do próprio país que os intelectuais brasileiros confirmam a impossibilidade de estabelecer um processo de comunicação eficiente, capaz de refletir sem distorções o contexto em que vivem:

*Ecco, nella sua radice, la situazione dell'arte brasiliana di fronte al mondo; fino ad oggi una falsa interpretazione della realtà ha provocato una serie di equivoci che non si sono limitati al campo dell'arte, ma hanno contaminato anche e soprattutto il campo della politica.*³ (P. 435).

Mas se a verdade que o brasileiro constrói de si – e dos sistemas de poder com os quais compactua – é uma simulação redentora do próprio mundo, a verdade produzida pelo observador europeu reduz-se a um exercício de investigação fetichista de um passado que acredita materializar-se na figura do latino:

L'osservatore europeo si interessa ai processi di creazione artistica del mondo sottosviluppato nella misura in cui questi soddisfino la sua nostalgia del primitivismo; ma questo primitivismo si presenta in una forma ibrida, ereditata dal mondo "civilizzato", mal compresa perché imposta dal condizionamento colonialista.

L'America Latina rimane tuttora colonia e la differenza del colonialismo di ieri e quello di oggi risiede soltanto nella forma più raffinata degli attuali colonizzatori. Nel frattempo, con nuove forme più sottili e

¹«Deste modo, nem o latino-americano comunica a sua verdadeira miséria ao homem 'civilizado', nem o homem 'civilizado' compreende verdadeiramente a miserável grandeza do latino-americano».

²Sobre a tendência à retórica por parte dos intelectuais brasileiros, ver CARVALHO (2006).

³ «Eis, na sua raiz, a situação da arte brasileira frente ao mundo; até hoje, uma falsa interpretação da realidade provocou uma série de equívocos que não se limitaram ao campo da arte, mas contaminaram também e sobretudo o campo da política».

*progressiste, altri colonizzatori tentano di sostituirsi a questi.*¹ (P. 435).

Outro ponto de contato da tese de Glauber Rocha com o pensamento de Frantz Fanon está na ideia de que o colonizador é quem “faz” o colonizado, que se liberta somente na medida da pressão exercida pelo primeiro:

Il problema internazionale dell'America Latina è solo un caso di cambiamento di colonizzatori e di conseguenza la nostra liberazione è sempre in funzione di un nuovo dominio.

*Il condizionamento economico ci ha portato al rachitismo filosofico e all'impotenza, a volte cosciente, altre no, e ha generato nel primo caso la sterilità, nel secondo l'isterismo.*² (P. 435).

A esterilidade, como ele mesmo explicaria na versão brasileira do texto, é a expressão de um mundo oficial e artificial comunicado por obras onde «o autor se castra em exercícios formais que, todavia, não atingem a plena possessão de suas formas», revelando o «sonho frustrado da universalização» de um artista que não consegue despertar de um «ideal estético adolescente»; já a histeria é identificada com os «discursos flamejantes» provocados por uma indignação social, e que são uma «redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo» (ROCHA, 2004c, p. 64).³ O resultado deste processo infrutuoso de interpretação artística e política do país estaria, então, na vivência de um perene estado de insatisfação: «*Da qui il fatto che il nostro possibile equilibrio*

¹ «O observador europeu se interessa aos processos de criação artística do mundo subdesenvolvido na medida em que estes processos satisfaçam a sua nostalgia do primitivismo; mas este primitivismo se apresenta de uma forma híbrida, herdada do mundo ‘civilizado’, mal compreendida porque imposta pelo condicionamento colonialista.

A América Latina continua até hoje colônia e a diferença entre o colonialismo de ontem e o de hoje reside somente na forma mais refinada dos atuais colonizadores. Enquanto isso, com novas formas mais sutis e progressistas, outros colonizadores tentam substituir-se a estes».

² «O problema internacional da América Latina é só um caso de mudança de colonizadores e consequentemente a nossa liberação é sempre em função de um novo domínio.

O condicionamento econômico nos portou ao raquitismo filosófico e à impotência, às vezes consciente, às vezes não, e gerou no primeiro caso a esterilidade, no segundo, a histeria».

³ Glauber completa a sua exposição com um terceiro exemplo, o da procura pelo intelectual de uma «uma sistematização para a arte popular» (ROCHA, 2004, p. 64), que evidencia o fato de ter, na realidade, sintetizado os três conceitos que Fanon (1970) desenvolve quando analisa a formação de uma cultura nacional nas sociedades colonizadas.

non risulta da un sistema organico, ma piuttosto da un'impotenza. Solo all'apice della colonizzazione ci rendiamo conto della nostra frustrazione» (p. 435).¹

A referência a um “sistema orgânico” deriva, plausivelmente, da concepção gramsciana de “intelectual orgânico”, segundo a qual todo grupo economicamente produtivo cria para si, organicamente, grupos intelectuais que lhe deem identidade e consciência em campo econômico, social ou político: *«l'imprenditore capitalistico crea con sé il tecnico dell'industria, lo scienziato dell'economia politica, l'organizzatore di una nuova cultura, di un nuovo diritto, ecc. ecc.»* (GRAMSCI, 2007, p. 1513).² Não pretendemos afirmar que Glauber fosse um leitor de Gramsci, traduzido no Brasil somente a partir de 1966, mas é lícito cogitar que fosse familiarizado com os conceitos por ele desenvolvidos e que fazem parte de uma cultura comum ao pensamento comunista na América Latina, onde os *Quaderni del carcere* começam a ser traduzidos para o espanhol já nos anos 50.³

Na perspectiva indicada pela tese de Gênova, se nas sociedades capitalistas o aperfeiçoamento da estrutura econômica origina um funcional processo de autorrepresentação burguesa, nas sociedades dependentes do capital externo, em vez, o mau funcionamento estrutural se reflete no déficit da produção intelectual. O que serve a confirmar ulteriormente a incompetência das burguesias latino-americanas, cujo ineficiente processo de organização produtiva se manifesta tanto no nível econômico como no cultural. Para o artista colonizado, então, qualquer equilíbrio é possível somente enquanto inércia, expressão maior da sua impotência criativa:

¹ «Daqui o fato que o nosso possível equilíbrio não resulta de um sistema orgânico, mas sim da impotência. Somente no ápice da colonização nos damos conta da nossa frustração».

² «o empresário capitalista cria consigo o técnico da indústria, o cientista de economia política, o organizador de uma nova cultura, de um novo direito, etc. etc.».

³ Para a recepção de Gramsci na América Latina, ver GUILHERME (2009).

*Se in questo momento il colonizzatore ci comprende non è per la chiarezza del nostro dialogo, ma per il senso umano del colonizzatore stesso. Una volta ancora il paternalismo è il mezzo utilizzato per la comprensione di un linguaggio di lacrime o di muto dolore.*¹ (ROCHA, 1967a, p. 435).

A esta tradição melodramática que constitui uma das vertentes da produção cultural latino-americana, Glauber Rocha opõe a ruptura de um saber desmistificador, capaz de revelar que a verdade intrínseca ao subdesenvolvimento é a sua miséria: «*Per questo la fame del latinoamericano non è soltanto un sintomo allarmante della povertà sociale: è il nerbo della sua società organica in generale, che ci fa definire questa cultura come una cultura di fame*» (p. 435).² A originalidade do modelo expressivo desta cultura é reivindicada então no cerne da sua maior vergonha, do seu grande tabu – a condição de pobreza em que se desenvolve:

Qui risiede la tragica originalità del “cinema novo” davanti al cinema mondiale: la nostra originalità è la nostra fame, che è anche la nostra più grande miseria, in quanto è sentita ma non compresa.

*Nonostante tutto noi la comprendiamo, sappiamo che la sua eliminazione non dipende da programmazione tecnicamente elaborate; soltanto una cultura di fame, minando le sue strutture, può superarla qualitativamente; e la più vera manifestazione culturale della fame è la violenza.*³ (P. 435-436).

Elevada à condição de manifestação cultural, a violência é interpretada como

¹ «Se neste momento o colonizador nos compreende não é pela clareza do nosso diálogo, mas pelo senso de humanidade do próprio colonizador. Ainda uma vez o paternalismo é o meio utilizado para a compreensão de uma linguagem de lágrimas ou de dor emudecida».

² «Por isso a fome do latino-americano não é somente um sintoma alarmante da pobreza social: é o nervo da sua sociedade orgânica em geral, que nos faz definir esta cultura como uma cultura da fome».

³ «Aqui reside a trágica originalidade do ‘cinema novo’ diante do cinema mundial: a nossa originalidade é a nossa fome, que é também a nossa maior miséria, enquanto é sentida mas não compreendida».

Apesar de tudo nós a compreendemos, sabemos que a sua eliminação não depende da programação tecnicamente elaborada; somente uma cultura da fome, minando as suas estruturas, pode superá-la qualitativamente; e a mais verdadeira manifestação da fome é a violência».

possibilidade de ação transformadora para uma sociedade que, coletivamente, deveria recusar os mecanismos de resignação estimulados por uma postura assistencialista, típica de uma mentalidade colonial: «*La mendicità, tradizione originata dalla redentrice pietà colonialista, è stata la causa del ristagno sociale, della mistificazione politica e della boriosa menzogna culturale*».¹

“Minar” as estruturas desta cultura de passividade e fome significa, então, canalizar de forma consciente e programática as pulsões de violência presentes no comportamento do colonizado. Dissociado da conotação de ato “bárbaro”, o uso da força é inserido então no campo da forma artística, à qual se atrela a função de conscientização, objetivo de toda arte que perseguisse ideias e práticas revolucionárias:

*Il comportamento normale di un affamato è la violenza, ma la violenza di un affamato non è primitivismo: l'estetica della violenza, prima di essere primitiva è rivoluzionaria: ed ecco il momento in cui il colonizzatore si accorge dell'esistenza del colonizzato. Il quale, soltanto prendendo coscienza delle sue possibilità di violenza potrà comprendere la sua cultura.*² (P. 436).

Neste teorema, se a cultura da fome é uma cultura trágica, verdade originária do mundo latino-americano, a linguagem com a qual se expressa é a estética da violência, manifestação de uma consciência libertária. Experiência trágica por excelência, a violência é então o meio com o qual o colonizado pode comunicar ao colonizador a totalidade da própria existência, transformando a tradicional impotência em potencialidade revolucionária. Para o colonizador, a revelação inesperada desta nova condição se dá seja através da vivência concreta da violência – ideia explicitada na versão brasileira do texto,

¹ «A mendicidade, tradição originada pela redentora piedade colonialista, tem sido a causa da estagnação social, da mistificação política e da ufanista mentira cultural».

² «O comportamento normal de um faminto é a violência»; «a violência de um faminto não é primitivismo: a estética da violência, antes de ser primitiva é revolucionária: e eis o momento em que o colonizador se dá conta da existência do colonizado. O qual, somente tomando consciência das suas possibilidades de violência poderá compreender a sua cultura».

com a frase «foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino» (ROCHA, 2004, p. 66) – seja através da sua experiência estética, ou seja, tomando contato com uma arte ideológica e formalmente inovadora, capaz de agredir a sensibilidade do receptor, comunicando-lhe a força da cultura “subdesenvolvida”. Revelando uma realidade que as estatísticas e fórmulas científicas não conseguem expressar, esta nova arte poderia trazer ao horizonte do espectador o que a realidade latino-americana possuísse de “feio” e “dissonante”, elementos localizados por Nietzsche (2002) no núcleo do mito trágico. É na sua desarmônica integração aos cânones artísticos da “civilização”, portanto, que a estética da violência se apresenta como forma de comunicação de uma verdade trágica, a verdade da fome, dando voz à terrível dissonância que o subdesenvolvimento representa no panorama do progresso universal.

A função liberatória da arte em relação ao pensamento tecnológico e progressista do mundo ocidental seria retomada por Glauber Rocha mais tarde, com a *Eztetyka do Sonho*. Nela, o cineasta ilustra como a arte revolucionária do terceiro mundo encontrasse a causa da sua descontinuidade na repressão racionalista da qual era objeto. Indicando a obediência a uma «razão conservadora» como «vício colonial» das vanguardas brasileiras, Glauber contrapõe a tecnologia – «ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo» – à arte, expressão maior de uma ideologia revolucionária que, para ser integral, deveria escapar aos mecanismos da razão: «A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída» (ROCHA, 2004d, p. 250).

Ao nominar uma estética da violência, porém, Glauber Rocha não a encerra na concepção de um puro exercício formal: «Enquanto não pega em armas o colonizado é um escravo», afirma ele na tradução brasileira da tese (ROCHA, 2004, p. 66), em uma clara alusão à luta armada. Pronunciada em um momento de concreta atuação de guerrilhas de independência colonial, a

sua teoria permanece aberta às duas possibilidades de leitura (a prática simbólica e a prática concreta da violência), uma dando suporte e funcionando como veículo da outra. Por isso, não podemos concordar com a afirmação de Ismail Xavier (2007) a respeito da diferença entre as teses de Fanon e Glauber, no sentido que o primeiro se referiria à luta armada real, enquanto o segundo se limitaria à produção cultural.

Considerando o contexto das aspirações revolucionárias da década de 1960 – estimuladas pelo recente exemplo cubano –, afirmar que a tese de Gênova se referisse unicamente ao campo da cultura significaria ver nela um mero exercício de retórica, esvaziado de qualquer consequência histórica. Mas como analisa o próprio Ismail Xavier (2003), na obra de Glauber Rocha é o “desejo de história” a manifestar-se, uma história entendida não como narrativa do passado, mas como atuação transformadora no presente. E é precisamente esta perspectiva do intelectual enquanto ator político (“sujeito histórico”) a intensificar os ligames da obra do cineasta com a realidade na qual se insere e para a qual pretende mudanças reais. Certamente, Glauber nunca atuou como guerrilheiro nem fez filmes panfletários, mas é evidente que um projeto artístico fundado sobre a utopia revolucionária não subsista sem o credo no recurso às armas. Do momento em que «*si rifiuta la cultura ‘ufficiale’*» declararia o cineasta em uma entrevista de 1967, num momento em que o Brasil vive uma ditadura contra a qual se organiza uma resistência armada,¹ «*l’única posizione possibile è la violenza*» (CAPDENAC, 1967, p. 45-46).²

Em nossa opinião, portanto, o que Glauber Rocha faz é partir dos princípios estabelecidos pela teoria de Fanon (violência como unidade dos colonizados, violência como elevação, como libertação, como práxis, como iluminação, etc.) acrescentando a esta uma perspectiva artística e cobrindo

¹ Para a resistência armada durante a ditadura, ver GASPARI (2002).

² «se recusa a cultura oficial»; «a única posição possível é a violência».

assim um dos poucos frentes deixados descobertos pela tese de *Le damnés de la terre*.

Vista contemporaneamente como instrumento de luta e como possibilidade poética, a violência é filtrada da sua carga de significação puramente negativa. E se o seu caráter primitivo é desmentido pela ideia de uma estética – aplicável ao campo da arte, expressão do refinamento cultural de um povo –, a sua valência unicamente destrutiva é atenuada pela associação com a palavra “amor”:

*Nonostante tutto questa violenza non è impregnata di odio, ma non possiamo certo dire che stia incorporata nel vecchio umanismo colonizzatore. L'amore che questa violenza contiene è brutale come la violenza stessa, perché non è un amore di compiacenza o contemplazione, ma un amore di azione e trasformazione.*¹ (P. 436).

Veículo formal desta violência ambivalente, plena de aspirações políticas e desejo de mudança, o Cinema Novo é apresentado como um dado já adquirido pelo horizonte do cinema mundial: «È già passato il tempo in cui il 'cinema novo' aveva bisogno di spiegarsi per poter esistere» (p. 436),² afirma Glauber no final da sua apresentação, reafirmando a prática do silêncio ao calar mais uma vez as informações de cunho generalista. O Cinema Novo, continua ele, «ha ora necessità di processarsi per potersi spiegare, nella misura in cui la nostra realtà può essere compresa alla luce di un pensiero che non sia debilitato o delirante per la fame» (p. 436).³ O movimento é colocado assim dentro da específica realidade cultural e econômica latino-americana, única

¹ «Apesar de tudo esta violência não é impregnada de ódio, mas não podemos certamente dizer que esteja incorporada ao velho humanismo do colonizador. O amor que esta violência contém é brutal como a própria violência, porque não é um amor de complacência ou contemplação, mas um amor de ação e transformação».

² «Já passou o tempo em que o 'cinema novo' tinha necessidade de explicar-se para poder existir».

³ «necessita agora processar-se para poder se explicar, na medida em que a nossa realidade pode ser compreendida à luz de um pensamento que não seja debilitado ou delirante pela fome».

com a qual necessita interagir: «*Il 'cinema novo' non può quindi svilupparsi ai margini del processo economico-culturale del continente*», já que «*non ha, nelle sue vere premesse, altri punti di contatto con il cinema mondiale, che le sue origini tecniche, industriali e artistiche*» (p. 436).¹ A afirmação evidencia mais uma vez as marcas do pensamento de Fanon – segundo o qual as obras culturais do colonizado são realizadas com a técnica e a linguagem do ocupante – mas, ao mesmo tempo, indica uma via de superação para o impasse colonial.² Apesar de utilizar as técnicas do colonizador, o Cinema Novo apresenta uma verdade própria, amadurecida dentro das condições do subdesenvolvimento e assumindo todos os problemas derivantes do seu contexto originário: «*Questo cinema è un fatto che si attua in una politica della fame e quindi soffre di tutte le debolezze conseguenti alla sua esistenza*» (p. 436).³

4.3 A estética da fome

Em julho de 1965, a tese que Glauber defendera em Gênova é publicada no Brasil na revista *Civilização brasileira*, em versão ampliada e sob o título *Uma estética da fome*. Em uma nota introdutória, o cineasta informa que o texto fora apresentado no congresso do Columbianum, explicando que apesar do tema sugerido ter sido outro, algumas contingências «forçaram a

¹ «O 'cinema novo' não pode portanto desenvolver-se às margens do processo econômico-cultural do continente»; «não possui, nas suas verdadeiras premissas, outros pontos de contato com o cinema mundial, que as suas origens técnicas, industriais e artísticas».

² O cineasta retornaria ao tema em 1967, em uma entrevista concedida a Michel Capdenac: «*Facciamo del cinema e cioè impieghiamo un linguaggio che esiste, ha le sue tradizioni, è internazionale e di cui l'Occidente ci ha insegnato la tecnica. Siamo, dunque, necessariamente interessati, nei nostri rapporti, al cinema universale, ma rifiutiamo tutto ciò che è superficiale, il punto di vista della cultura dominante* (CAPENAC, 1967, p. 46).² Tradução: «Fazemos cinema e isto é empregamos uma linguagem que existe, possui as suas tradições, é internacional e da qual o Ocidente nos ensinou a técnica. Estamos, portanto, necessariamente interessados, no que nos concerne, ao cinema universal, mas recusamos tudo o que é superficial, o ponto de vista da cultura dominante».

³ «Este cinema é um fato que se atua em uma política da fome e portanto sofre de todas as debilidades consequentes à sua existência».

modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo foi o principal motivo da mudança de tom» (ROCHA, 2004, p. 63).¹

Se na versão original as marcas do discurso de Frantz Fanon são evidentes, na versão brasileira se somará uma maior influência de Josué de Castro, perceptível já a partir do título da tese. Para o leitor competente, esta referência implícita sugere a fusão do horizonte da estética com o da sua matriz (a geografia), produzindo como efeito a ideia de um terreno próprio de uma cultura da fome. Somente plantando raízes no subdesenvolvimento – no lugar que «*l'on a pu appeler la géographie de la faim*»,² dissera por sua vez um Frantz Fanon (1970, p. 54) receptor de Josué de Castro – originar-se-ia uma estética verdadeiramente nova, capaz de reclamar a sua total independência dos modelos europeus.

Embora *Uma estética da fome* estabeleça continuidade em relação aos tópicos inaugurados pela *Geografia* – a fome como evento coletivo, a sua centralidade na cultura brasileira, o tabu cultural que representa, a sua força vital e demolidora – a posição adotada pelo cineasta em relação aos destinatários do seu discurso se diferencia da do seu predecessor. No intervalo de tempo que separa os dois textos, de fato, a afirmação da divisão global entre sociedades desenvolvidas e subdesenvolvidas foi acompanhada por um processo de autorrepresentação do primeiro mundo, no qual EUA e Europa capitalista assumiram uma identificação exclusiva com a ideia de “Ocidente”.³

¹ São três, portanto, os títulos que a tese de Glauber recebe: o primeiro, correspondente ao tema proposto pelo congresso e conforme publicação nos anais, é *Cinema Novo e cinema mondiale*; o segundo, correspondente às publicações do discurso nas revistas italianas e francesas, é *A estética da violência*; o terceiro corresponde enfim à versão ampliada do texto original, publicada no Brasil como *Uma estética da fome*. Para esta análise, utilizamos a versão da tese brasileira publicada na antologia *Revolução do Cinema Novo* (ROCHA, 2004).

² «tem sido chamado geografia da fome».

³ Muito difuso no chamado primeiro mundo, este modelo de identificação encontra expressão teórica, por exemplo, no pensamento de Huntington (2000), para o qual somente Austrália, Oeste europeu e EUA fazem parte, enquanto modelos de civilização capitalista e democrática,

O mesmo do qual, em contrapartida, os países da América Latina foram sendo paulatinamente expulsos. Assim, se a postura crítica adotada pela *Geografia da Fome* não nos estranha da civilização ocidental, inscrevendo-nos no mesmo intervalo geográfico e cultural compartilhado por europeus e norte-americanos, *Uma estética da fome*, em vez, radicaliza a distinção colocada em prática pelo modelo neocolonialista. Por parte do intelectual brasileiro, então, não se trata mais do “homem civilizado” dos trópicos que fala aos seus pares europeus, mas do orador que se exclui voluntariamente de um conceito de civilização ao qual pode agregar-se somente em condição de inferioridade.

Uma estética da fome concede um maior espaço às questões ligadas ao Cinema Novo e aos problemas relativos à estrutura cinematográfico-cultural brasileira, remarcando a oposição em relação ao cinema comercial. Mais do que à violência, porém, chama-se a atenção para os modos em que o jovem cinema representa a fome brasileira:

De *Aruanda* a *Vidas secas*, o *cinema novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens matando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o *cinema novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. (ROCHA, 2004, p. 65-66).

Ausente da versão italiana da tese, a questão da estranheza do público brasileiro em relação ao próprio cinema tinha sido introduzida no debate de Gênova por David Neves (1967, p. 422), que contrapôs a busca poética dos autores à relutância de seus receptores:

Titubeante, na verdade, tem sido o espectador brasileiro que não se entrega facilmente, que reage, que perde a seiva de um mundo novo, em

do chamado Ocidente.

busca de contactos, de relações de ressonância com uma concepção provinciana e alienada que traz consigo.

– O cinema brasileiro só mostra miséria...

Na polêmica estabelecida com espectadores, governo e crítica, evidencia-se a clara distinção entre a contestação cultural do Cinema Novo e a produção de uma cultura oficial que, para contentar o público, falsifica a realidade através das imagens de um bem-estar tão tranquilizador quanto ilusório. No caso do cinema, o resultado da produção convencional são os:

[...] filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (ROCHA, 2004, p. 65).

A burguesia nacional, cuja autoimagem foi sempre a de classe civilizada em contraposição à população “tosca e ignorante”, é revelada assim na sua condição de incivilidade: é a pobreza moral da elite brasileira a permitir que a riqueza de poucos se construa com base na miséria coletiva. Por isso, em oposição a uma tradição cinematográfica evasiva, o Cinema Novo opta por deitar as próprias raízes na combativa tradição literária:

O que fez do *cinema novo* um fenômeno de importância internacional foi justamente o seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. (P. 65).

Assim, se Josué de Castro, dedicando *Geografia da fome* aos escritores e sociólogos da fome no Brasil,¹ indicara a formação de uma tradição intelectual em torno desta temática, Glauber, com *Uma estética da fome*, insere nesta

¹ A dedicatória: «A Rachel de Queiroz e José Américo de Almeida romancistas da fome no Brasil. À memória de Euclides da Cunha e Rodolfo Teófilo, sociólogos da fome no Brasil» (CASTRO, 1952, p. 7).

tradição o Cinema Novo. O objetivo é dar continuidade a um processo de tomada de consciência nacional, conduzido por artistas e pensadores interessados em compreender profundamente o próprio ambiente. A arte cinematográfica, neste caso, apresenta-se como possibilidade de restituição de uma própria verdade sobre o mundo, distanciando-se da “mentira cultural” patrocinada pela elite brasileira, percebida como extensão do poder colonialista. E aqui, o aproximar-se seja da concepção gadameriana de arte enquanto forma particular de conhecimento,¹ seja da concepção de Adorno e Horkheimer (1966) sobre a possibilidade de produção de verdade pelas vanguardas artísticas em oposição aos simulacros da indústria cultural.

A questão da transformação de uma interpretação social da fome – feita pela literatura – em uma interpretação política – feita pelo Cinema Novo – pode ser esclarecida pelo que os termos “social” e “político” vêm a significar na cultura da esquerda do anos 1960. Retomemos, para isso, algumas considerações de Arnaldo Jabor sobre a diferença entre o teatro social do grupo Arena e o teatro político dos CPC (Centros Populares de Cultura), bem como a confluência de ambos no Cinema Novo:

O teatro social observa o homem como **objeto da história**, e o teatro político seria aquele que colocasse o homem como **sujeito da história** e da ação concreta. [...] era como se o Arena fosse uma espécie de tese, o CPC uma espécie de antítese, e o Cinema Novo [...] fosse uma espécie de síntese [...]. (BERNARDET; GALVÃO, 1983, p. 150, negrito nosso).

Através do Cinema Novo, prossegue Jabor, «O Brasil não era mais alguma coisa a ser apenas demonstrada, o Brasil era uma coisa a ser pesquisada, criticada, questionada» (p. 150).

¹ «Positivamente, ciò significa che l'arte è conoscenza e che l'esperienza dell'opera d'arte fa partecipi di tale conoscenza» (GADAMER, 2004, p. 127). Tradução: «Positivamente, isto significa que a arte é conhecimento e a experiência da obra de arte nos faz participar de tal conhecimento».

Um processo semelhante teria sido conduzido pelo cinema em relação aos movimentos literários brasileiros. Recordemos, todavia, que a alusão ao modelo da literatura inexistia na versão original da tese, sendo adicionada posteriormente ao debate de Gênova. Na mesa redonda, de fato, o primeiro a indicar explicitamente esta relação é Carlos Diegues que, no seu discurso, cita a influência de escritores quais Mário e Oswald de Andrade, João Guimarães Rosa ou Graciliano Ramos, sublinhando porém o estágio de ulterior consciência artística que seria vivido pelo Cinema Novo. Diversamente dos exemplos dados pelo nosso romance, o cinema «*oltre ad avere intenzioni descrittive si assume la missione di trasformare la realtà e, ad un certo punto il proprio spirito brasiliano*» (DIEGUES, 1967, p. 419).¹

De acordo com o ponto de vista de Carlos Diegues, Glauber Rocha sugere a passagem da tradição descritiva dos romances à interpretação política do Cinema Novo – sem porém o execrado panfletarismo – traduzindo uma maior tomada de consciência dos cineastas em relação à própria realidade:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. (p. 65-66).

Por isso, a necessidade de denunciar a obstinação cultural em calar o problema social da miséria, como se um *deus ex machina* pudesse eliminá-la da realidade do mesmo modo em que o cinema comercial a cancelava das telas:

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. (ROCHA, 2004, p. 66).

¹ «além de ter intenções descritivas se assume a missão de transformar a realidade e, a um certo ponto, o próprio espírito brasileiro».

Romper este tabu cultural é então objetivo e método da “estética da fome”. E se a tese de Gênova focaliza o problema do entendimento da cultura latino-americana pelo europeu, a brasileira sublinha a necessidade de revelar o Brasil aos brasileiros: o Cinema Novo, professora Glauber Rocha (2004, p. 67), «*não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência*».

Originada em meio ao subdesenvolvimento, a revolução estética do Cinema Novo consiste não tanto em transformar a miséria em objeto da representação fílmica, mas em revelar as suas possibilidades de expressão. Como nota Lino Micciché (1986), o valor inovador e exemplar da estética da fome está em transformar a específica condição social e econômica da América Latina em base cultural das suas práticas simbólicas. É por plantear este conceito que a tese de Gênova revela-se um marco significativo da produção intelectual brasileira. No exercício da palavra e lutando pelo poder que ela pode conferir, Glauber Rocha consegue realizar uma operação tão audaciosa quanto inédita: questionar, *na* Europa, a validade do ponto de vista europeu sobre o terceiro mundo. Nesta operação, ele transpõe os limites nacionais da discussão *sobre* a colonização cultural, para transformá-la em confronto *com* o colonizador. Recusando os pressupostos da percepção do europeu em relação ao terceiro mundo, o cineasta abre um caminho para que, internacionalmente, as representações culturais de uma sociedade subdesenvolvida cessassem de ser percebidas como rudimentares. Aos modelos canonizados por uma civilização universalista, contrapõe uma estética “incivilizada” – faminta, feia, violenta – considerada representação autêntica do subdesenvolvimento. Detalhe inovador neste processo, este modelo recusa-se a permanecer um fenômeno marginal nas discussões culturais do ocidente. Nas palavras de Roberto Schwarz (1999), reivindicam-se as características do subdesenvolvimento como um momento significativo da contemporaneidade e

não como exotismo típico das sociedades atrasadas. Nesta operação, rompe-se um anel da cadeia que mantém o criador brasileiro atado ao modelo cultural das metrópoles: o “espelho da civilização” deixa de ser fonte de angústia porque o artista cessa de debruçar-se nele, seguro de uma identidade que não pode ser buscada em um modelo externo.

4.4 Leitura Comparada

Cinema Novo e Cinema Mondiale

(Mesa redonda sobre o Cinema Novo, Gênova, 1965)

Uma estética da fome

(Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965)¹

Tese apresentada durante as discussões em torno do *cinema novo*, por ocasião da retrospectiva realizada na V Rassegna del Cinema Latino-Americano, em Gênova, janeiro de 1965, sob o patrocínio do Columbianum. O tema proposto pelo secretário Aldo Viganó foi Cinema novo e cinema mundial. Contingências forçaram a modificação: o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo foi o principal motivo da mudança de tom.

Evitando l'introduzione informativa, che è diventata un elemento costante nelle discussioni sull'America Latina, preferisco puntualizzare il problema dei rapporti tra la nostra cultura e la cultura "civilizzata" in termini meno limitati di quelli che hanno caratterizzato le analisi dell'osservatore europeo.

Dispensando a introdução informativa que se transformou na característica geral das discussões sobre a América Latina, prefiro situar as relações entre nossa cultura e a cultura civilizada em termos menos redutivos do que aqueles que, também, caracterizam a análise do observador europeu.

¹ Utilizamos a versão disponível na antologia *Revolução do Cinema Novo* (ROCHA, 2004).

Infatti, mentre l'America Latina lamenta costantemente le sue miserie generali, l'osservatore straniero le vede non come un fatto tragico, ma solo come un dato formale del suo campo di interesse.

Questa incoscienza, che si riscontra in entrambi i casi, è frutto dell'illusoria passione per la verità (uno dei più strani miti terminologici infiltratisi nella retorica latina) la cui funzione è per noi di redenzione, mentre per lo straniero non ha altro significato che di semplice curiosità; nulla più, a nostro parere, che un puro esercizio dialettico.

In questo modo né il latinoamericano comunica la sua vera miseria all'uomo "civilizzato", né l'uomo "civilizzato" comprende veramente la miserabile grandezza del latinoamericano.

Ecco, nella sua radice, la situazione dell'arte brasiliana di fronte al mondo; fino ad oggi una falsa interpretazione della realtà ha provocato una serie di equivoci che non si sono limitati al campo dell'arte, ma hanno contaminato anche e soprattutto il campo della politica.

Assim, enquanto a América Latina lamenta suas misérias gerais, o interlocutor estrangeiro cultiva o sabor desta miséria, não como sintoma trágico, mas apenas como dado formal em seu campo de interesse.

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

Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (*os exotismos formais que julgariam problemas sociais*) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam sobretudo o terreno geral do político.

L'osservatore europeo si interessa ai processi di creazione artistica del mondo sottosviluppato nella misura in cui questi soddisfino la sua nostalgia del primitivismo; ma questo primitivismo si presenta in una forma ibrida, ereditata dal mondo "civilizzato", mal compresa perché imposta dal condizionamento colonialista.

Para o observador europeu, os processos da criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo; e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista.

L'America Latina rimane tuttora colonia e la differenza del colonialismo di ieri e quello di oggi risiede soltanto nella forma più raffinata degli attuali colonizzatori. Nel frattempo, con nuove forme più sottili e progressiste, altri colonizzatori tentano di sostituirsi a questi.

A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes.

Il problema internazionale dell'America Latina è solo un caso di cambiamento di colonizzatori e di conseguenza la nostra liberazione è sempre in funzione di un nuovo dominio.

O problema internacional da América Latina é ainda um caso de mudança de colonizadores, sendo que uma libertação possível estará ainda por muito tempo em função de uma nova dependência.

Il condizionamento economico ci ha portato al rachitismo filosofico e all'impotenza, a volte cosciente, altre no, e ha generato nel primo caso la sterilità, nel secondo l'isterismo.

Este condicionamento econômico e político nos levou ao raquitismo filosófico e à impotência, que, às vezes inconscientemente, às vezes não, geram no primeiro caso a esterilidade e no segundo a histeria.

A esterilidade: aquelas obras encontradas fartamente em nossas artes, onde o autor se castra em

exercícios formais que, todavia, não atingem a plena posseção de suas formas. O sonho frustrado da universalização: artistas que não despertaram do ideal estético adolescente. Assim, vemos centenas de quadros nas galerias, empoeirados e esquecidos; livros de contos e poemas; peças teatrais, filmes (que, sobretudo em São Paulo, provocaram inclusive falências)... O mundo oficial encarregado das artes gerou exposições carnavalescas em vários festivais e bienais, conferências fabricadas, fórmulas fáceis de sucesso, coquetéis em várias partes do mundo, além de alguns monstros oficiais da cultura, acadêmicos de Letras e Artes, júris de pintura e marchas culturais pelo país afora. Monstruosidades universitárias: as famosas revistas literárias, os concursos, os títulos. A histeria: um capítulo mais complexo. A indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular.

Da qui il fatto che il nostro possibile equilibrio non risulta da un sistema organico, ma piuttosto da un'impotenza. Solo all'apice della colonizzazione ci rendiamo conto della nostra frustrazione.

Mas o engano de tudo isso é que nosso possível equilíbrio não resulta de um corpo orgânico, mas de um titânico e autodevastador esforço no sentido de superar a impotência, e, no resultado desta operação a fórceps, nós nos vemos

Se in questo momento il colonizzatore ci comprende non è per la chiarezza del nostro dialogo, ma per il senso umano del colonizzatore stesso.

Una volta ancora il paternalismo è il mezzo utilizzato per la comprensione di un linguaggio di lacrime o di muto dolore.

Per questo la fame del latinoamericano non è soltanto un sintomo allarmante della povertà sociale: è il nerbo della sua società organica in generale, che ci fa definire questa cultura come una cultura di fame.

Qui risiede la tragica originalità del “cinema novo” davanti al cinema mondiale: la nostra originalità è la nostra fame, che è anche la nostra più grande miseria, in quanto è sentita ma non compresa.

frustrados, apenas nos limites inferiores do colonizador: e se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo, mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira.

Mais uma vez o paternalismo é o método de compreensão para uma linguagem de lágrimas ou de mudo sofrimento.

A fome latina, por isto, não é um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade.

Aí reside a trágica originalidade do *cinema novo* diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. De *Aruanda* a *Vidas secas*, o *cinema novo* narrou, descreveu, poetizou, discursou, analisou, excitou os temas da fome: personagens comendo terra, personagens comendo raízes, personagens roubando para comer, personagens fugindo para comer, personagens sujas, feias, descarnadas, morando em casas sujas, feias, escuras; foi esta galeria de famintos que identificou o *cinema novo* com o miserabilismo tão condenado pelo Governo, pela crítica a serviço dos

interesses antinacionais, pelos produtores e pelo público – este último não suportando as imagens da própria miséria. Este miserabilismo do cinema novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. Como se, sobretudo, neste aparato de paisagens tropicais, pudesse ser disfarçada a indigência mental dos cineastas que fazem este tipo de filme. O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente o seu alto nível de compromisso com a verdade; foi o seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político. Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. Assim, como observa Gustavo Dahl, vai desde o fenomenológico (*Porto das Caixas*), ao social (*Vidas secas*), ao político (*Deus e o diabo*), ao poético (*Ganga Zumba, rei dos*

Palmares), ao demagógico (*Cinco vezes favela*), ao experimental (*Sol sobre a lama*), ao documental (*Garrincha, alegria do povo*), à comédia (*Os mendigos*), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril. E foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil: ameaçando, sistematicamente, o *cinema novo*.

Nonostante tutto noi la comprendiamo,

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome.

sappiamo che la sua eliminazione non dipende da programmazione tecnicamente elaborate;

Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores.

*soltanto una cultura di fame,
minando le sue strutture, può
superarla qualitativamente; e la
più vera manifestazione culturale
della fame è la violenza.*

*La mendicizia, tradizione originata
dalla redentrice pietà colonialista,
è stata la causa del ristagno
sociale, della mistificazione
politica e della boriosa menzogna
culturale.*

*Il comportamento normale di un
affamato è la violenza, ma la
violenza di un affamato non è
primitivismo:*

*l'estetica della violenza, prima di
essere primitiva è rivoluzionaria,
ed ecco il momento in cui il
colonizzatore si accorge
dell'esistenza del colonizzato.*

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

A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e da ufanista mentira cultural:

os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar o ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede; o *cinema novo*, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em 22 festivais internacionais.

Pelo *cinema novo*: o comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo. Fabiano é primitivo? Antão é primitivo? Corisco é primitivo? A mulher de *Porto das Caixas* é primitiva?

Do *cinema novo*: uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado;

Il quale, soltanto prendendo coscienza delle sue possibilità di violenza potrà comprendere la sua cultura.

Nonostante tutto questa violenza non è impregnata di odio, ma non possiamo certo dire che stia incorporata nel vecchio umanismo colonizzatore. L'amore che questa violenza contiene è brutale come la violenza stessa, perché non è un amore di compiacenza o contemplazione, ma un amore di azione e trasformazione.

somente conscientizando sua possibilidade única, a *violência*, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora.

Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo: foi preciso um primeiro policial morto para que o francês percebesse um argelino.

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

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

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

È già passato il tempo in cui il “cinema novo” aveva bisogno di spiegarsi per poter esistere: il “cinema novo” ha ora necessità di processarsi per potersi spiegare, nella misura in cui la nostra realtà può essere compresa alla luce di un pensiero che non sia debilitato o delirante per la fame.

Já passou o tempo em que o *cinema novo* precisava explicar-se para existir: o *cinema novo* necessita processar-se para que se explique à medida que nossa realidade seja mais discernível à luz de pensamentos que não estejam debilitados ou delirantes pela fome.

Il “cinema nuovo” non può quindi svilupparsi ai margini del processo economico-culturale del continente.

O *cinema novo* é um fenômeno dos povos colonizados e não uma entidade privilegiada do Brasil: onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do *cinema novo*. Onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do *cinema novo*. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr o seu cinema e a sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí haverá um germe do

cinema novo. A definição é esta e por esta definição o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. A integração econômica e industrial do cinema novo depende da liberdade da América Latina. Para esta liberdade, o cinema novo empenha-se, em nome de si próprio, de seus mais próximos e dispersos integrantes, dos mais burros aos mais talentosos, dos mais fracos aos mais fortes. É uma questão de moral que se refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência.

Per questo non ha, nelle sue vere premesse, altri punti di contatto con il cinema mondiale, che le sue origini tecniche, industriali e artistiche.

Questo cinema è un fatto che si attua in una politica della fame e quindi soffre di tutte le debolezze conseguenti alla sua esistenza.

Não temos por isso maiores pontos de contato com o cinema mundial.

O cinema novo é um projeto que se realiza na política da fome, e sofre, por isto mesmo, todas as fraquezas consequentes da sua existência.

Capítulo 5

1965-1967: Interlúdio

A projeção e premiação do Cinema Novo em Gênova, a mesa redonda sobre o movimento e a apresentação da tese de Glauber Rocha, que ecoa na imprensa especializada, são momentos importantes no processo da recepção italiana do movimento. No conjunto, estes eventos colaboram para um significativo deslocamento das linhas que delimitam o horizonte de expectativas da crítica em relação ao jovem cinema brasileiro. Após a aguerrida estratégia de autodefinição dos cinemanovistas enquanto fautores de um cinema empenhado não só com a realidade brasileira, mas também com o problema do colonialismo europeu na América Latina, a avaliação das obras transforma-se em uma operação mais complexa, pois os críticos devem lidar agora com um número maior de informações. Como observa Alberto Abruzzese (1965, p. 22) no relatório publicado na revista *Cinema 60* logo após a quinta resenha, além da retrospectiva ter permitido uma tomada de contato com as obras do Cinema Novo, a mesa redonda sobre o movimento «*ha felicemente evidenziato le note caratteristiche della cultura brasiliana, permettendo alla critica un giudizio più aderente all'intima sostanza di una realtà storica e politico-sociale*».¹

Fundada em 1960, em Roma, por Mino Argentieri, *Cinema 60* representa uma inovação em relação ao panorama italiano ao projetar o olhar para as novas tendências internacionais, apoiando o cinema independente e as

¹ «evidenciou de forma feliz as conhecidas características da cultura brasileira, permitindo à crítica um julgamento mais aderente à íntima substância de uma realidade histórica e político-social».

cinematografias pouco conhecidas (BRUNETTA, 2001). A linha editorial encontra confirmação na detalhada exposição que Alberto Abruzzese sobre o cinema latino-americano presente em Gênova. Percebendo a filmografia do continente em função da experiência crítica acumulada em campo ao observar «*il fallimento degli esiti di buona parte del neorealismo italiano*», o teórico indica a facilidade com a qual é possível notar «*gli errori più evidenti, i cedimenti più pericolosi*» mesmo lá onde algumas habilidades artísticas não os fariam supor (p. 20).¹ Em geral, do cinema latino-americano:

*[...] si può salvare ben poco e l'interesse del critico si limita alla registrazione, spesso interessante e istruttiva, di una serie di "analogie" con cinematografie europee che, in altri tempi, ripercorrevano (e ripercorrono anche) più o meno gli stessi binari.*² (P. 20).

Para falar do Cinema Novo, Abruzzese se baseia sobretudo nas apresentações de Carlos Diegues e Glauber Rocha sobre o movimento, o crítico busca contextualizá-lo dentro de um amplo quadro cultural, descrito a partir dos discursos que Roger Bastide (1967) e Antonio Candido (1967) pronunciam em Gênova sobre a formação da sociedade brasileira. Filtrando as informações fornecidas pelos intelectuais, o crítico delinea o contexto brasileiro como fruto de uma complexa estrutura colonial, onde a interação entre a massa desfavorecida e uma nascente burguesia estabelece as bases para a formação de uma cultura nacional. É na busca pela consolidação desta cultura que entram em campo os jovens autores do Cinema Novo:

Da questo giovane gruppo di intellettuali, infatti, che hanno trovato nel cinema, in una scelta consapevole, un linguaggio con il quale evidenziare la loro carica ideologica, è fortemente sentita la condizione coloniale e l'inazione intellettuale che caratterizza tutto lo svolgimento della cultura

¹ «a falência dos êxitos de boa parte do neorealismo italiano»; «os erros mais evidentes, as falhas mais perigosas».

² «pode-se salvar bem pouco e o interesse do crítico se limita ao registro, frequentemente interessante e instrutivo, de uma série de “analogias” com cinematografias europeias que, em outros tempos, percorriam (e mesmo percorrem) mais ou menos os mesmos trilhos».

brasileira.¹ (ABRUZZESE, 1965, p. 25).

O forte compromisso social destes jovens autores, continua o teórico, é um fator que, de um lado, coloca em evidência as principais qualidades das obras e, do outro, termina por acentuar os seus limites. Da primeira fase do movimento – cujos filmes são identificados com base na classificação fornecida por Carlos Diegues (1967) – o crítico evidencia as boas intenções que se esvaem em realizações ingênuas e até mesmo caricaturais. Um rasteiro populismo, uma mal negociada transação entre empenho realista e cinema comercial, bem como a tendência à mistificação da realidade ou a um achatamento estilístico mancomunam *Rio 40º*, *Rio Zona Norte*, *O grande momento* e *Porto das Caixas*. A estas obras contrapõe-se *Assalto ao trem pagador*, filme que, a diferença das primeiras, é «*artigianamente ben calibrato*» (p. 29).² Embora o longa-metragem não se subtraia a certas configurações de matriz populista – como a figura do ladrão bom e humano – apresenta uma ambientação precisa e «*una regia abile nel centrare certi aspetti caratteristici di uno strato sociale*», que «*qualificano positivamente Assalto ao Trem Pagador, facendone un interessante tentativo, non esente, nel finale, di un tono graffiante e incisivo di inconsueta potenza*» (p. 29).³

Citando longos trechos do discurso que Carlos Diegues proferira na mesa redonda, Abruzzese compara *Cinco vezes favelas* e *Barravento*, dois exemplos diferentes da tentativa dos intelectuais de aproximarem-se do “povo”. Enquanto o primeiro revelaria um comportamento paternalista e artificioso, onde a realidade deve dobrar-se ao roteiro, o segundo apresentaria uma maior

¹ «Por este jovem grupo de intelectuais, de fato, que encontraram no cinema, em uma escolha consciente, uma linguagem com a qual evidenciar a sua carga ideológica, é fortemente sentida a condição colonial e a inação que caracteriza todo o desenvolvimento da cultura brasileira».

² «artesanalmente bem calibrado, de tipo hollywoodiano».

³ «uma direção hábil em centrar certos aspectos característicos de uma camada social»; «qualificam positivamente *Assalto ao Trem Pagador*, fazendo dele uma interessante tentativa, não desprovida, no final, de um tom cortante e incisivo de insueta potência».

adesão do observador à realidade, marcando a busca do intelectual por penetrar a fundo na cultura popular, sintoma de uma evolução na linguagem do Cinema Novo. Todavia, embora o movimento fosse o fenômeno mais interessante do cinema brasileiro de então, adverte o crítico, não é difícil perceber nas realizações dos autores «*il quanto il loro discorso divaghi in un aristocratico intellettualismo, capace di produrre film interessanti e esteticamente validi, ma anche lontani dalla realtà storica*» (p. 31).¹ A tendência a submeter a realização artística às próprias convicções ideológicas é o risco corrido por este grupo de corajosos cineastas e, apesar das suas honestas aspirações, a dificuldade em liberar-se de certos esquematismos e ingenuidades faz com, no conjunto, realizem «*un prodotto che è **più vicino a un'esotica tipicità, che all' 'universalità'**, che pure essi si propongono per entrare nel novero della cinematografia mondiale*» (p. 31, negrito nosso).²

A segunda fase do Cinema Novo é interpretada por Abruzzese como o período representado pelos filmes *Ganga Zumba*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Selva trágica*, *Os fuzis* e *Vidas secas*. Nos três primeiros, o crítico percebe um inflamado romantismo, assim como a tendência a ceder a formalismos que conduzem a uma representação menos fidedigna da realidade. Mas enquanto nos longas-metragens de Carlos Diegues e Glauber Rocha são reconhecíveis as influências de Eisenstein, Kurosawa e Misoguchi, no de Roberto Farias é detectável um maior ligame com o cinema americano. *Selva trágica*:

Al di sotto del film "d'arte" dunque si colloca; tuttavia, al di sopra del film commerciale, pur avendone tutti gli elementi: amore, avventura, ecc.; un ammirevole rigore compositivo, una sapiente direzione degli attori, cui risponde un'abile recitazione, ed ancora un'adesione partecipe alla materia tratta, conferiscono al tutto l'aspetto di un racconto

¹ «o quanto o discurso deles divague em um aristocrático intelectualismo, capaz de produzir filmes interessantes e esteticamente válidos, mas também distantes da realidade histórica».

² «um produto que é **mais próximo de uma exótica tipicidade, que à 'universalidade'**, que eles mesmo se propõem para entrar no grupo da cinematografia mundial».

*cinematografico.*¹ (P. 33).

Enfim, as duas obras premiadas pela quinta resenha são aquelas nos quais desaparece a denunciada tendência à abstração. O filme de Ruy Guerra é definido como «*uno dei lavori più interessanti e originali*» surgidos na cinematografia brasileira. Em *Os fuzis*:

*Il maggior motivo d'interesse, là dove anche il regista ha dimostrato le sue capacità, risiede nella graduale presa di coscienza che si verifica non soltanto nel "ribelle" ma anche negli stessi soldati, in maniera diversa e in diverse gradazioni.*² (P. 33).

Vidas secas, em vez, aparece como o filme, «*che più ha saputo conciliare i vari indirizzi di una cinematografia tipica, nella formulazione di un linguaggio personale, e così anche nei termini di una validità incontestabile*» (p. 34).³

Comentando as características do filme de Nelson Pereira dos Santos, Alberto Abruzzese comete uma incorreção que, de certa forma, exemplifica a tendência – humana, acreditamos – a relacionar algo já conhecido a algo que é novo à nossa percepção, estabelecendo uma analogia onde o sentido atribuído pelo observador não corresponde, necessariamente, ao sentido próprio do evento observado. Note-se, no período abaixo, a interpretação que o crítico realiza da articulação entre imagem e som no início de *Vidas secas*:

Il sole, il deserto in tutta la sua aridità implacabile dominano le prime sequenze; un succedersi lentissimo di immagini (perfettamente funzionale nell'introdurre gli attori di un'odissea plebea, ma profondamente drammatica) è commentato da una sorta di sibilo stridente: il richiamo

¹ «Abaixo do filme 'de arte', portanto, se coloca, todavia, acima do filme comercial, mesmo possuindo todos os seus elementos: amor, aventura, etc.; um admirável rigor compositivo, uma sábia direção dos atores, à qual responde uma hábil interpretação, e ainda uma adesão participante da matéria tratada, conferem ao todo o aspecto de uma história cinematográfica».

² «O maior motivo de interesse, lá onde o diretor demonstrou as suas capacidades, reside na gradual tomada de consciência que se verifica somente no 'rebelde' mas também nos próprios soldados, em maneira diversa e em diversas gradações».

³ «que mais soube conciliar os vários endereços de uma cinematografia típica, na formulação de uma linguagem pessoal, e assim também nos termos de uma validade incontestável».

continuo della città.¹ (P. 34).

Enquanto Abruzzese identifica perfeitamente o significado das imagens, reconhecendo a sua funcionalidade narrativa, não consegue distinguir a fonte do som que chega aos seus ouvidos. O sibilar estridente ao qual se refere, de fato, é o rumor característico de um carro de bois, elemento ausente da cena, mas incorporado simbolicamente à própria paisagem sertaneja, da qual foi um histórico elemento de sustentação. Associando-o aos sons de um ambiente urbano, o crítico percebe no barulho do carro a função de “contínuo chamado” proveniente da cidade. Uma atribuição de sentido que, embora se adéque à ideia da travessia dos retirantes, opõe-se à conclusão que um espectador familiarizado com o objeto faria da cena, pois nada é mais adverso ao ambiente urbano que um carro de bois, elemento tradicional da cena rural brasileira, bem como do imaginário poético que dela fez objeto. Neste caso, é um detalhe que não chega a comprometer a avaliação do filme, mas que evidencia o quanto as interpretações pudessem carregar-se de mal-entendidos nas frequentes analogias com a cinematografia e a vivência histórico-cultural europeias.

Além do amplo espaço concedido ao Cinema Novo pela revista *Cinema 60*, o imediato impacto da retrospectiva do Cinema Novo é evidente também no relatório sobre a quinta resenha publicado na *Rivista del Cinematografo*, em janeiro de 1965.

Fundada em Milão no ano de 1928 pelo eclesiástico Don Carlo Canziani, a *Rivista del Cinematografo* é inicialmente voltada aos gestores das salas de cinema paroquiais (MOSCONI, 2006), mantendo ao longo dos anos o seu

¹ «O sol, o deserto em toda a sua aridez implacável dominam as primeiras sequências; um suceder-se lentíssimo de imagens (perfeitamente funcional ao introduzir os atores de uma odisseia plebeia, mas profundamente dramática) é comentado por uma espécie de sibilar estridente: o chamado contínuo da cidade».

caráter de publicação voltada a um público católico. Fiel a esta premissa, o ponto de vista expresso por Enzo Natta no relatório sobre o evento de Gênova é sobretudo o da solidariedade em relação aos temas tratados pelos filmes cinemanovistas. Nelson Pereira dos Santos é indicado pelo crítico como pai espiritual do Cinema Novo, que com *Vidas secas* atinge o seu mais alto nível de realização. A «*rassegnazione e l'amara accettazione della realtà di Pereira Dos Santos*» são as qualidades distintivas de um cinema marcado pelo pessimismo desesperado de *Selva trágica*, pelo populismo libertário de *Deus e o diabo...* e *Ganga Zumba* ou pelo sentimento de rebelião que explode em *Os fuzis* (NATTA, 1965, p. 63).¹

Mesmo reconhecendo uma causalidade toda interna ao movimento, Natta não recusa a ideia de filiação dos filmes brasileiros aos europeus, identificando no longa-metragem de Ruy Guerra alguns dos temas marcantes do cinema italiano:

*Sostenuto da un vigoroso e asciutto linguaggio cinematografico, che in certe situazioni ricorda Salvatore Giuliano di Francesco Rosi, il film si chiude con la visione dei poveri del villaggio che sbranano un bue: una selva di mani che si contendono un pezzo di carne, le stesse mani affamanti che avevamo visto in Berlino anno zero di Rossellini e in Congo vivo di Bennati.*² (P. 63).

O problema da fome, em relação ao qual o crítico cita um apelo do papa, revela-se assim «*il tema dominante della realtà sociale rispecchiata dal cinema brasiliano*», como no passado tinha sido para uma Europa destruída pela guerra (p. 63).³ Mas se em *Os fuzis* a miséria justifica a revolta popular

¹ «resignação e a amarga aceitação da realidade de Pereira Dos Santos».

² «Sustentado por uma vigorosa e enxuta linguagem cinematográfica, que em certas situações lembra *Salvatore Giuliano* de Francesco Rosi, o filme termina com a visão dos pobres do vilarejo que devoram um boi: uma selva de mãos que disputam um pedaço de carne, as mesmas mãos famintas que tínhamos visto em *Berlino anno zero* de Rossellini e em *Congo vivo* de Bennati».

³ «o tema dominante da realidade social espelhada pelo cinema brasileiro».

que coloca fim a um rito profano (movidos pela fome, os camponeses decidem matar um boi considerado “sagrado” pelo culto local), em filmes como *Êsse mundo é meu*, de Sérgio Ricardo, onde o protagonista pretende a divisão dos bens da Igreja, a revolta é interpretada como absoluta prevaricação. Ao adotar este tipo de estrada, a poética social do Cinema Novo se perde em componentes «*ribellistiche, anticlericali e populiste*» que caracterizam também *Deus e o diabo na terra do sol* (p. 63).¹ Este é acusado de enxertar na cultura brasileira uma «*matrice ideologica e intellettuale*» que abstraía o cinema novo da sua «*concezione originaria*» (aquele tipo “resignação” que a crítica católica apreciava em *Vidas secas*), para transformá-lo em «*un movimento strumentalizzato, per metà politico e per metà confusamente intellettualistico*» (p. 63).²

No conjunto, todavia, o Cinema Novo é definido como um espelho revelador do Brasil. O que as obras fazem ver é «*un mondo in lenta ma inevitabile evoluzione*», que corre o risco de «*lasciarsi influenzar da miti ingannevoli*», bem como de envolver-se «*in pericolose avventure e ad essere travolto da improvvisate e deleterie trasformazioni politiche e culturali*» (p. 64).³ Sem explicitar se enganadores fossem os mitos que os filmes denunciavam (a cega obediência aos poderes constituídos) ou, ao contrário, os que apresentavam como solução (as lutas revolucionárias), o crítico indica a necessidade de manter os olhos abertos para o que ocorria do outro lado do oceano:

Questo mondo è perciò una realtà che non si può ignorare, perché trascurarla significa lasciarla preda di facili suggestioni, e che non si può

¹ «rebeldes, anti-clericais e populistas».

² «matriz ideológica e intelectual»; «concepção originária»; «um movimento instrumentalizado, metade político e metade confusamente intelectualístico».

³ «um mundo em lenta mas inevitável evolução»; «influenciar por mitos enganadores»; «em perigosas aventuras e ser investido por imprevistas e danosas transformações políticas e culturais».

neppure liquidare con giudizi presuntuosamente sbrigativi e del tutto improvvisati. Questo mondo chiede soltanto di essere conosciuto, e attraverso il “cinema novo” si è mostrato in tutta la sua autenticità senza vergognarsi delle sue piaghe, della sua povertà, della sua miseria e della sua fame.¹ (P. 65).

Na referênciã à falta de constrangimento diante da própria miséria, é possível perceber o reverberar da fala de Glauber Rocha, cuja tese é explicitamente citada:

Il “cinema novo” rappresenta attualmente la più valida espressione di una cultura nazional-popolare che dopo aver rappresentato l'uomo brasiliano si preoccupa ora di interpretarlo in tutta la sua originalità. E l'originalità dell'uomo brasiliano, come ha detto Glauber Rocha durante la “Tavola rotonda sul cinema novo” di cui pubblicheremo le più interessanti relazioni – è rappresentata dalla sua fame, che è anche la sua più grande miseria perché sentita ma non compresa. Il comportamento normale di un affamato è la violenza, e la violenza è sempre presente nelle opere del “cinema novo”, però, nonostante tutto, questa violenza non è mai impregnata d'odio, ma contiene sempre un atto d'amore.² (P. 65).

A novidade desta passagem está no fato de não configurar-se como julgamento sobre a cultura do “outro”, mas de incorporar, assumindo-o como verdadeiro, o discurso que o “outro” faz sobre si mesmo, reconhecendo nele valores quais originalidade e autenticidade. É um passo indicativo de uma mudança de postura crítica que se apresenta inclusive nos comentários de Ernesto G. Laura (1965, p. 44) publicados na *Bianco e Nero*:

¹ «Este mundo é por isso uma realidade que não se pode ignorar, porque não dar-lhe importância significa deixá-la a mercê de fáceis sugestões, e que não se pode nem mesmo liquidar com julgamentos presunçosamente apressados e totalmente improvisados. Este mundo pede somente que seja conhecido, e através do “cinema novo” mostrou-se em toda a sua autenticidade, sem envergonhar-se das suas pragas, da sua pobreza, da sua miséria e da sua fome».

² «O ‘cinema novo’ representa atualmente a mais válida expressão de uma cultura nacional popular que depois de ter representado o homem brasileiro, preocupa-se agora em interpretá-lo em toda a sua originalidade. E a originalidade do homem brasileiro – como disse Glauber Rocha durante a ‘Mesa redonda sobre o cinema novo’ da qual publicaremos as mais interessantes deposições – é representada pela sua fome, que é também a sua maior miséria, porque sentida mas não compreendida. O comportamento normal de um faminto é a violência, e a violência é sempre presente nas obras do ‘cinema novo’, porém esta violência não é jamais impregnada de ódio, mas contém sempre um ato de amor».

*Il fenomeno brasiliano, per contro, è vivace nei temi, tutti legati alla situazione contemporanea di quella società, spregiudicato nella ricerca di nuove forme espressive, di modi di racconto **al passo con quanto si sperimenta in Europa ma senza imitare, anzi, portando una ventata di riconoscibile carattere nazionale.***¹ (Negrito nosso).

E, onde antes vira um “mau gosto” tipicamente latino-americano, o crítico passa agora a ver toques de gênio. Comparado à *Vidas Secas*, «Deus e o diabo na tierra do sol è *più squilibrato, ma forse **più geniale***» (p. 44, negrito nosso).²

Sobre a quinta resenha escreve também o ítalo-argentino Franco Moggi, nas páginas da *Cinema Nuovo*. Atento sobretudo às conjunturas políticas de Itália e América Latina, Moggi se refere à postura organizativa do evento, aludindo às relações entre o governo italiano e o do Chile, onde Frey Montalva tinha sido eleito presidente com a Democracia Cristã. Por isso, os termos de “abertura” e “comunicação” com os quais o *Columbianum* olha para o terceiro mundo ganham o sentido político de «*atteggiamento democratico-cristiano nei confronti dell’America Latina*» (p. 122).³ Não por acaso, observa Moggi, durante a sessão de inauguração do congresso os organizadores tinham lido uma mensagem do presidente chileno que propunha uma «*rivoluzione nella libertà in alternativa alla violenza*» (p. 122).⁴ Em relação à conjuntura sócio-política latino-americana – considerada a partir do binômio revolução (o caso cubano) e reação (o golpe militar no Brasil) – o *Columbianum* sugeriria, portanto, uma “terceira via”:

È un fatto che l’America Latina non dispone, culturalmente, di un’alternativa che, senza essere reazionaria, non voglia la rivoluzione a fondo e che a essa non aderisca; dispone soltanto, sino a ora, del caso

¹ «O fenômeno brasileiro, ao contrário, é vivaz nos temas, todos ligados à situação contemporânea daquela sociedade, aberto à pesquisa de novas formas expressivas, de novos modos de narração **em linha com o que se experimenta na Europa mas sem imitar, trazendo aliás um vento de reconhecível caráter nacional**» (negrito nosso).

² «*Deus e o diabo na tierra do sol* é mais desequilibrado, mas talvez mais genial».

³ «comportamento democrático-cristão em relação à América Latina».

⁴ «revolução na liberdade em alternativa à violência».

*cileno e, partendo da esso, si cercherà di dare impulso a un certo processo culturale. Evidentemente il Columbianum pensa di poter insinuare una proposta: tra Fidel Castro e Castelo Branco, Eduardo Frey.*¹ (P. 122-123).

A perspectiva cristão-democrática explicaria o porquê da predileção pelo diálogo com «*un certo tipo di intellettuale – ribelle, intelligente e di buone maniere*» e também por um certo tipo de filmes: «*quelli che denunciano e riflettono una certa scelta critica, pericolosa per l'ordine stabilito nella misura in cui ne colpisce la stupidità*» (p. 123).²

Na leitura do jornalista, a iniciativa do Columbianum apresenta-se como tentativa de infiltração católica entre os setores progressistas latino-americanos, estabelecendo uma aliança que terminaria por sufocar qualquer ação revolucionária. Para o intelectual latino-americano, então, verifica-se um impasse:

*In ogni modo, questi sono i dati chiave: sino a che punto, e per quali motivi, può giungere l'elasticità della chiesa con l'appoggio del neocapitalismo, e sino a che punto l'intellettuale latinoamericano di sinistra è disposto a entrare, per asfissia, in un dialogo che esige qualcosa in cambio, dialogo alimentato sino a che non intacchi certe radici?*³ (P. 123).

Por parte dos autores do continente, a única maneira de manter a integridade artística seria a de não ceder a compromissos. Assim: «*Valido per tutta l'America Latina il criterio (ribadito da uno dei registi più giovani del 'cinema*

¹ «É um fato que a América Latina não dispõe, culturalmente, de uma alternativa que, sem ser reacionária, não queira a revolução profundamente e que a esta não adira; dispõe somente, até agora, do caso chileno e, partindo dele, se buscará dar impulso a um certo processo cultural. Evidentemente, o Columbianum pensa poder insinuar uma proposta: entre Fidel Castro e Castelo Branco, Eduardo Frey».

² «um certo tipo de intelectual – rebelde, inteligente e de boas maneiras»; «aqueles que denunciam e refletem uma certa crítica, perigosa para a ordem estabelecida na medida em que atinge a sua estupidez».

³ «Em todo caso, estes são os dados-chave: até que ponto, e por quais motivos, pode chegar a elasticidade da igreja com o apoio do neocapitalismo, e até que ponto o intelectual latino-americano de esquerda está disposto a entrar, por asfixia, em um diálogo que exige algo em troca, diálogo alimentado até que não se toquem certas raízes?».

novo', Glauber Rocha: 'Fare cinema è contribuire alla rivoluzione)» (p. 124).¹

E contribuir para a revolução significa, sobretudo, «*strumentalizzazione della cultura*», em virtude da qual a tese de Glauber é citada:

*Per Rocha, l'originalità tragica del "cinema novo" è la fame, la miseria, sentita e incompresa; soltanto una cultura di fame può superarla qualitativamente e la manifestazione culturale più autentica della fame è la violenza: l'estetica della violenza è, prima che primitiva, rivoluzionaria.*² (P. 124).

Neste prisma, a função inovadora do Cinema Novo residiria na divulgação da realidade e do momento vividos então no Brasil: «*il suo merito principale è l'omogeneità che informa, da Os Fuzis a Selva trágica, da Deus e o diabo na terra do sol a Vidas secas, una cronaca storica, una linea di sviluppo*» (p. 124).³ É na medida em que os filmes se atêm a este restrito caráter de informação – típico, por exemplo, dos documentários –, que atingem seus melhores resultados artísticos:

Vidas secas non raggiunge sempre il livello delle prime immagini, in parte per la costruzione di estese sequenze narrative non persuasivamente integrate nella linea documentaristica del film; infatti perde forza e manca di concentrazione, ma è pur sempre fedele a un linguaggio di alta espressività, capace di ridurre in immagini indirette (uno dei bambini ripete meccanicamente la parola inferno; Baleia, ferito, geme e si piega per morire) il dramma di una vita nel "sertao", nel deserto, dramma della disperazione. (P. 124).⁴

¹ «Válido para toda a América Latina, o critério (rebatido por um dos diretores mais jovens do 'cinema novo', Glauber Rocha: 'Fazer cinema é contribuir à revolução')».

² «instrumentalização da cultura»; «Para Rocha, a originalidade trágica do 'cinema novo' é a fome, a miséria, sentida e incompreendida; somente uma cultura da fome pode superá-la qualitativamente e a manifestação cultural mais autêntica da fome é a violência: a estética da violência é, antes de primitiva, revolucionária».

³ «O seu mérito principal é a homogeneidade que informa, de *Os Fuzis a Selva trágica*, de *Deus e o diabo na terra do sol* a *Vidas secas*, uma crônica histórica, uma linha de desenvolvimento».

⁴ «*Vidas secas* não atinge sempre o nível das primeiras imagens, em parte pela construção de extensas sequências narrativas não persuasivamente integradas na linha documentarística do filme; de fato perde força e falta na concentração, mesmo sendo sempre fiel a uma linguagem de alta expressividade, capaz de reduzir em imagens diretas (um dos meninos repete mecanicamente a palavra inferno; Baleia, ferido, geme e se agacha para morrer) o drama de

Como Enzo Natta, também Franco Moggi cita os influxos neorrealistas na criação cinemanovista, mas o faz utilizando um conceito importante, o de “assimilação”, que ao indicar a existência de uma “fonte” original mantém o caráter de reelaboração que a atividade artística pressupõe:

*Nelson Pereira dos Santos, **assimilando** il metodo creativo del neorealismo – di Ladri di biciclette, di Zavattini, di Rossellini – senza dimenticare Satyajit Ray, e partendo da realtà particolari, con umile e spietata volontà di creazione, ha fatto uno dei film fondamentali dell’America Latina e il più importante del Brasile, dopo averci offerto la smagliante visualizzazione di una tragedia, ma con maturità di linguaggio e dominio del mestiere ancora incerti, con Rio, Zona Norte (1957) e Mandacaru Vermelho (1961).*¹ (P. 124, negrito nosso).

A colocação de *Vidas Secas* dentro do modelo de representação aberto pelo neorrealismo – considerado, ainda, como um válido modelo para a América Latina – denota a busca por um certo tipo de representação que confirme o ligame profundo da obra com o seu contexto de produção. Esta preocupação com a realidade que deveria ser expressada no modo mais “verdadeiro” possível, sem cair em virtuosismos ou excessos formais, é perceptível também na aprovação dos estilos de representação de *Os fuzis* e *Selva trágica*. No primeiro, o crítico reconhece um «*rigore drammatico*» que «*non scivola nella demagogia del naturalismo*» (p. 125),² apreciação esta que reflete uma abordagem clássica da crítica marxista, para a qual o naturalismo se limitaria a reproduzir a vida real segundo uma angulação burguesa e pacificadora, contrariamente ao realismo, capaz de interpretar criticamente um dado ambiente representando-o em todas as suas contradições. Nesta linha,

uma vida no ‘sertão’, no deserto, drama do desespero».

¹ «Nelson Pereira dos Santos, **assimilando** o método criativo do neorrealismo – de *Ladri di biciclette*, de Zavattini, de Rossellini – sem esquecer Satyajit Ray, e partindo de realidades particulares, com humilde e desapiedada vontade de criação, fez um dos filmes fundamentais da América Latina e o mais importante do Brasil, depois de nos ter oferecido a deslumbrante visualização de uma tragédia, mas com maturidade de linguagem e domínio da profissão ainda incertos, com *Rio, Zona Norte* (1957) e *Mandacaru vermelho* (1961)» (negrito nosso).

²«rigor dramático»; «não escorrega na demagogia do naturalismo».

Selva trágica distingue-se pela «*descrizione del lavoro*» e «*della fatica quotidiana*», captando «*il pesante ritmo del tedio, disperazione e ribellione, senza cadere negli eccessi impliciti in una materia che può confondersi con la vitalità del paese*» (p. 125).¹

Este rigoroso equilíbrio realista não se verificaria, em vez, nos filmes *Ganga Zumba* e *Deus e o diabo na terra do sol*, marcados como são pela busca «*di una grammatica e di un linguaggio artistico brasiliano*» (p. 125).² Neles, a pesquisa linguística se revela «*contraddittoria, con bruschi squilibri, non sempre autocritica e consapevole*», terminando por evidenciar um problema que não é somente «*di libertà di espressione*», mas «*semplicemente, di espressione*».³ E isso devido ao fato que:

*Cinema di adesione, oggi, deve essere cinema di comunicazione, posto davanti all'obbiettivo della propria maturità, con dietro un paese che riflette, meglio di altri, una costante organica, un carattere, un colore, un ritmo: l'arte cinematografica del Brasile deve raggiungere l'equilibrio fra esigenze, possibilità e capacità di assimilazione, inscrivendosi nella cultura latinoamericana come unità espressiva di una vasta realtà, dura, introvertibile, con una dinamica particolare che esigerebbe, per toccare il punto più alto, un acuto potere di sintesi.*⁴ (P. 126).

Uma síntese que o estilo “pouco enxuto” de Glauber Rocha não consegue realizar:

Questa è una lacuna notevole in Deus e o diabo na terra do sol (1964): fra

¹ «descrição do trabalho»; «da fadiga quotidiana»; «pesado ritmo do tédio, desespero e rebelião, sem cair nos excessos implícitos em uma matéria que pode confundir-se com a vitalidade do país».

² «de uma gramática e uma linguagem artística brasileira».

³ «contraditória, com bruscos desequilíbrios, não sempre autocrítica e consciente»; «liberdade de expressão»; «simplesmente de expressão».

⁴ «Cinema de adesão, hoje, deve ser cinema de comunicação, colocado diante do objetivo da própria maturidade, com atrás um país que reflete, melhor de outros, uma constante orgânica, um caráter, uma cor, um ritmo: a arte cinematográfica do Brasil deve atingir o equilíbrio entre exigências, possibilidades e capacidade de assimilação, inscrevendo-se na cultura latino-americana como unidade expressiva de uma vasta realidade, dura, introvertível, com uma dinâmica particular que exigiria, para tocar o ponto mais alto, um agudo poder de síntese».

*imposizione religiosa e la violenta repressione, c'è una drammatica allegoria brasiliana. [...]. La colonna sonora, con musiche di Villa Lobos e canzoni popolari, alcune su testi di Glauber Rocha, illustra l'intreccio, ma indulge ripetutamente a una certa magniloquenza. È il film più ambizioso del "cinema novo" e anche il meno riuscito: lo squilibrio fra profondità e varietà concettuale, ricchezza della materia narrativa e illuminazioni visive finisce col diventare insostenibile. La sovrapposizione allegorica eccede la capacità di espressione drammatica del film, privandolo d'unità, ma non di robusta vigoria.*¹ (P. 126).

O estranhamento produzido pelas experimentações lingüísticas dos cinemanovistas é percebido, por um crítico como Leonardo Autera, como o sintoma mais evidente da falta domínio técnico e de familiaridade com o fazer artístico por parte dos autores. Entre eles, somente Léon Hirszman, com *A falecida*, conseguirá obter aprovação. Projetado em Veneza em 1965, o filme é interpretado pelo crítico como a obra mais autêntica e convincente entre as que foram exibidas fora do concurso. A admiração que exprime na revista *Bianco e Nero*, todavia, não deixa de colocar-se em aberta oposição à geração do Cinema Novo:

*Insomma, la visione di Hirszman, seppure disperata, ci sembra più vicina e sensibile alla realtà sociale del Brasile di quella di un Rocha, di un Guerra o di un dos Santos, che talora sfocia nella denuncia programmatica e di sapore intellettualistico.*² (AUTERA, setembro 1965, p. 37-38).

O que distingue Léon Hirszman dos seus colegas, então, é a sua aparente

¹ «Esta é uma lacuna notável em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964): entre imposição religiosa e violenta repressão, existe uma dramática alegoria brasileira. [...]. A coluna sonora, com músicas de Villa Lobos e canções populares, algumas com letras de Glauber Rocha, ilustra a trama, mas indulge repetidamente a uma certa grandiloquência. É o filme mais ambicioso do 'cinema novo' e também o menos bem sucedido: o desequilíbrio entre profundidade e variedade conceitual, riqueza da matéria narrativa e iluminação visual termina por ficar insustentável. A sobreposição alegórica excede a capacidade de expressão dramática do filme, privando-o de unidade, mas não de robusto vigor».

² «Em suma, a visão de Hirszman, apesar de desesperada, parece-nos mais próxima e sensível à realidade social do Brasil do que a de um Rocha, de um Guerra ou de um dos Santos, que às vezes desembocam na denúncia programática e de sabor intelectualístico».

adesão uma “velha” maneira de fazer cinema:

*A favore del regista di A falecida va anche ascritta la contenutezza del discorso, che rifugge da virtuosismi di maniera per affidarsi a un racconto disteso, **da vecchia scuola**, più adatto all'analisi intimista di ordine ambientale e psicologico, che ha permesso, per esempio, una corposa strutturazione del personaggio della protagonista, affidato a una sensibile Fernanda Montenegro.*¹ (P. 38, negrito nosso).

Como no caso das objeções com as quais rejeita os filmes de ruptura, os elogios tecidos à realização de Hirszman acabam por evidenciar a distância que separa o horizonte crítico de Autera do horizonte criativo dos novos cinemas que, então, vão afirmando-se no mundo. Detectando o estado de crise da linguagem cinematográfica comunicado pelos mesmos, o teórico se esforça em saná-la a partir de uma perspectiva conservadora. À renovação do fazer cinematográfico, opõe o retorno às formas clássicas de um cinema que tenta preservar dos golpes lançados por uma juventude que avança, irreverente, disposta a derrubar velhas fórmulas de representação, produção e consumo cinematográficos.

Bem diversa é a perspectiva comunicada por L. A. Murray na *Rivista del Cinematografo*. Em uma entrevista com Nelson Pereira dos Santos publicada em fevereiro de 1966, Murray (p. 114) apresenta o Cinema Novo como uma alternativa à disputa, no cinema mundial, entre as escolas europeia e norte-americana:

Mentre continuano le controversie dall'una e dall'altra parte dell'Atlantico tra i fautori del cinema americano ed i partigiani della politica dell'autore, un nuovo cinema nasce nell'America del Sud e più precisamente in Brasile. Infatti, nella loro lingua, i brasiliani lo chiamano

¹ «A favor do diretor de *A falecida* atribua-se também a concretude do discurso, que escapa dos virtuosismos maneirísticos para entregar-se a uma narração plana, **de velha escola**, mais apta à análise intimista de ordem ambiental e psicológica que permitiu, por exemplo, uma substancial estruturação do personagem da protagonista, entregue a uma sensível Fernanda Montenegro» (negrito nosso).

“cinema nôvo”.¹ (P. 114).

Indagado sobre a situação da indústria cinematográfica no país, Nelson explica que, em uma nação onde a produção industrial é inexistente e onde os novos filmes conseguem ser feitos com baixos custos de produção, o maior problema enfrentado pelos cineastas não é localizado no início da cadeia cinematográfica, mas nos seus elos finais de circulação e recepção:

*Quel che noi lamentiamo non è tanto la mancanza di fondi, quanto la mancanza di pubblico. Non desta meraviglia il fatto che i nostri film non siano ben conosciuti all'estero quando si consideri che non lo sono neppure nel nostro paese.*² (P. 115).

Além da concorrência do filme estrangeiro, o motivo da desafeição das plateias brasileiras, apaixonadas pelas comédias populares, é indicado pelo cineasta na austeridade dos temas tratados pela nova corrente, compromissada com um cinema “sério”. A preocupação em transmitir uma “mensagem”, todavia, não invalida o grau de elaboração formal dos filmes, confirmado inclusive pela aprovação que vão recolhendo nos festivais europeus:

- Che ne pensa del livello artistico dei film brasiliani?

- *Evidentemente non posso dare un giudizio del tutto spassionato, ma anche sul piano internazionale ad un certo numero dei nostri film è stata riconosciuta un'autentica impronta artistica. Penso a Deus e o diablo na Terra do sol, di Glauber Rocha, a Os fuzis di Ruy Guerra. Io stesso sono molto riconoscente all'OCIC che ha premiato il mio film Vidas secas.*³ (P. 115).

¹ «Enquanto continuam as controvérsias de uma e da outra parte do Atlântico entre os fautores do cinema americano e os partidários da política do autor, um novo cinema nasce na América do Sul e mais precisamente no Brasil. De fato, na língua deles os brasileiros o chamam ‘cinema nôvo’».

² «Aquilo que nós lamentamos não é tanto a falta de fundos, quanto a falta de público. Não surpreende o fato que os nossos filmes não sejam bem conhecidos no exterior quando se considera que não o são nem mesmo no nosso país».

³ «- O que acha do nível artístico dos filmes brasileiros?

- Evidentemente não posso dar um julgamento completamente neutro, mas também no plano internacional a um certo número dos nossos filmes foi reconhecida uma certa autêntica marca artística. Penso em *Deus e o diablo na Terra do sol*, de Glauber Rocha, a *Os fuzis* de Ruy Guerra. Eu mesmo sou muito grato ao OCIC que premiou o meu filme *Vidas secas*».

Confirmando a boa recepção dos filmes no circuito europeu, *Memórias do Cangaço*, de Paulo Gil Soares, vence o prêmio da crítica no Festival de curtas-metragens de Tours, em 1966 (RONDOLINO, 1966), bem como o primeiro prêmio da sessão científica do Festival dos Povos de Florença,¹ por «*aver analizzato in modo convincente, con opportuna aggiunta di interessanti frammenti documentari, un fenomeno sociale corrispondente a un periodo storico del Nord-Est brasiliano*» (AUTERA, abril 1966, p. 82).² E se antes da resenha de Gênova as obras raramente eram relacionadas ao Cinema Novo, agora vão sendo lidas como parte de um corpo coletivo, cujas linhas de delimitação são dados por Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, com *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. Destes novos marcos de referência beneficia-se *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, concorrente em Cannes em 1966. No relatório de G. B. Cavallaro (1966, p. 83-84) publicado na *Bianco e Nero*, a compreensão do filme dá-se em função do movimento e daquelas que são percebidas como suas realizações principais:

Il film forse più originale al Festival di Cannes è stato quello presentato da quel "cinema nuovo" brasiliano che pareva ormai estinto per il rovesciamento delle condizioni politiche. Di Carlos Diegues, di Rocha, di tanti altri abbiamo parlato molte volte. Ricordiamo almeno due splendidi film, Vidas secas e Deus e o diabo na terra do sol. Più limpido il primo, il secondo già investito dei problemi che affiorano poeticamente nel film di cui stiamo parlando, A hora e a vez de Augusto Matraga. Prodotto nel 1965 da Carlos Barreto, tratto da una storia del romanziere Joao

¹ Do festival de Florença participam também *O circo*, de Carlos Diegues e *Nossa escola de samba*, de Manuel Horácio Jimenez, que recebe menção especial. Já entre os longas-metragens, são cinco os filmes cinemanovistas a representarem o Brasil na Europa, no ano de 1966: *A hora e a vez de Augusto Matraga*, de Roberto Santos, em Cannes; *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni, no Festival do Cinema Novo de Pesaro; *A grande cidade*, de Carlos Diegues, na mostra de Veneza (fora de concurso); *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr., em Karlovy Vary, e *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade, em Berlim.

² «ter analisado de modo convincente, com oportuno acréscimo de interessantes fragmentos documentários, um fenômeno social correspondente a um período histórico do nordeste brasileiro».

*Guimares Rosa, questo si presenta come un western favoloso.*¹

A nova função paradigmática de *Vidas secas* e *Deus e o diabo...* evidencia-se também na sinalização das falhas do filme de Roberto Santos:

*Altri limiti di questo film sono una immaturità dai virtuosismi non necessari, e la scelta di una storia limitatamente significativa, non impegnata a sangue (come i film ricordati prima) nella realtà e nella ricerca di un linguaggio di rottura.*² (P. 85).

Na descrição da trama do filme é possível observar a incorporação no discurso crítico das palavras “sertão”, “cangaceiros” e “nordeste”, cuja ausência de tradução indica o quanto os receptores cinematográficos (leitores/espectadores) estivessem já familiarizados com os mesmos. Pouco a pouco, o manancial da cultura popular nordestina começa a figurar como parte de um imaginário conhecido, onde o “sertão” vai destacando-se da ideia de “folclórico” ou “exótico” para integrar-se aos sentidos de rebelião, autenticidade, poesia:

I proprietari sono degli uomini duri, con un retroterra tradizionalmente devozionistico, che essi si portano con se nella sventura e nella violenza. Le varie composizioni di questa religione deviata, divenuta una specie di freno fatalistico, di rassegnazione con i fermenti di riscossa umana sono appunto i poetici motivi che pazientemente e con sensibilità di sociologi i giovani del “novo cine” vanno frugando nelle terre desolate del Nordeste, adoperando storie antiche per ritrovare i caratteri autentici del Brasile e le sue fonti di poesia, oltre che i suoi problemi attuali. Questo film di Barreto arriva per ultimo ed è abbastanza disordinato, ma non per questo meno significativo.

¹ «O filme talvez mais original no festival de Cannes foi o apresentado por aquele ‘cinema novo’ brasileiro que parecia já extinto pela mudança das condições políticas. De Carlos Diegues, de Rocha, de tantos outros já falamos várias vezes. Recordamos ao menos dois esplêndidos filmes, *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*. Mais límpido o primeiro, o segundo já investido pelos problemas que afloram poeticamente no filme do qual estamos falando, *A hora e a vez de Augusto Matraga*. Produzido em 1965 por Carlos Barreto, baseado em uma história do romancista Joao Guimares Rosa, este apresenta-se como um western fabuloso».

² «Outros limites deste filme são uma imaturidade de virtuosismos não necessários, e a escolha de uma história limitadamente significativa, não empenhada a sangue (como os filmes recordados acima) na realidade e na busca de um linguagem de ruptura».

*O protagonista, Augusto Matraga, è un colono, abitante del torrido Sertao dei cangaçeiros, o almeno ce n'è il ricordo.*¹ (P. 84, negrito nosso).

Note-se que embora a percepção estética do crítico continue a manifestar a sensação de “desordem”, esta não é percebida como algo destituído de significado. De modo semelhante, também a palavra violência assume novas nuances, afastando-se do sentido da brutalidade gratuita para aproximar-se da ideia de um processo de transformação social. O protagonista do filme «*ha reagito al Cristianesimo come pura rassegnazione mettendo la violenza a servizio dell'umanità*», uma tomada de posição claramente referida à revolução que, afirma Cavallaro, «*è il significato del ricorso alla violenza*» (p. 85).²

Outro exemplo da incorporação, por parte do discurso crítico, das obras “mestras” do Cinema Novo como modelos com os quais confrontar as demais realizações brasileiras é a análise de Lino Micciché (1966, p. 152) sobre *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr, concorrente em Karlovy Vary:

*Il regista è stato aiuto di Glauber Rocha ma poco o nulla vi è nel suo film di quel trasudare storia e realtà brasiliane che è caratteristica di tutto il “cinema nôvo”. Vero è che, da un paio d'anni, si va affermando, anche teoricamente, all'interno del nuovo cinema brasiliano tendenza per così dire “cittadina” (Sergio Luis Person, Leon Hirschman, Paulo Cesar Saraceni, L'ultimo Carlos Diegues), dove alla visualizzazione diretta della “estetica da fome” sembra succedere una diversa – e non per questo meno “engagé” – dimensione problematica.*³

¹ “Os proprietários são homens duros, com um passado tradicionalmente devoto, que estes levam consigo na desventura e na violência. As várias composições desta religião desviada, transformada em uma espécie de freio fatalista, de resignação com os fermentos de luta humana, são de fato os poeticíssimos temas que os jovens do “novo cine” vão escavando nas terras desoladas do **Nordeste**, utilizando histórias antigas para reencontrar os caracteres autênticos do Brasil e as suas fontes de poesia, além dos seus problemas atuais. Este filme de Barreto chega por último e é bastante desordenado, mas não por isso menos significativo.

O protagonista, Augusto Matraga, é um colono, habitante do tórrido **Sertao dos cangaçeiros**, ou onde dos quais existe ao menos a lembrança» (negrito nosso).

² «violência a serviço da humanidade»; «é o significado do recurso à violência».

³ «O diretor foi ajudante de Glauber Rocha, mas pouco ou nada existe no seu filme daquele transmitir história e realidade brasileiras que é característico de todo o ‘cinema nôvo’. Verdade é que de alguns anos para cá, vai se afirmando, também teoricamente, dentro do novo cinema

Seguindo os parâmetros habituais da crítica marxista, o crítico questiona o fato do filme não apresentar uma análise social exaustiva, aproximando-se, por isso, da estética naturalista:

*Tuttavia, anche l'ipotesi critica che Walter Lima abbia inteso muoversi più su questo secondo piano che sul primo, appare infondata e insufficiente a spiegare la "astoricità" di Menino de engenao, che risulta opera di notevole rigore formale e, spesso, di felice costruzione psicologica, ma dove l'epicentro d'interesse è totalmente sfuggente con la conseguente assunzione di un tono narrativo quasi naturalistico.*¹ (P. 152).

Devido à situação ditatorial vivida no Brasil, a política infiltra-se também no discurso até então “desempenhado” de Leonardo Autera, que no seu relatório sobre a mostra informativa do festival de Veneza de 1966 usará palavras em prol do Cinema Novo, lembrando a ameaça que a tomada de poder pelos militares significava para o movimento. Contrariamente aos pareceres expostos nos anos anteriores, o crítico enquadra o entusiasmo dos jovens diretores não mais como algo a ser “desencorajado”, mas como a «*prima decisa presa di coscienza del momento di rottura che l'America Latina, e il Brasile in particolare, stava vivendo*» (AUTERA, 1966, p. 30).² Assim encaradas, as obras de Glauber Rocha e Carlos Diegues têm seus aspectos positivos ressaltados. Apesar de lembrar ao leitor que os primeiros filmes dos cineastas estavam «*troppo inficiati da uno scomposto intellettualismo*», Autera sublinha a validade das intenções dos cineastas, portadores de um «*discorso*

brasileiro uma tendência por assim dizer ‘de cidade’ (Sergio Luis Person, Leon Hirschman, Paulo Cesar Saraceni, o último Carlos Diegues), onde à visualização direta da ‘estética da fome’ parece suceder-se uma diversa – e não por isso, obviamente, menos “engagée” – dimensão problemática»

¹ «Todavia, mesmo a hipótese crítica que Walter Lima tenha pretendido mover-se mais neste segundo plano que no primeiro, parece infundada e insuficiente para explicar a “a-historicidade” de *Menino de engenao*, que resulta obra de notável rigor formal e, frequentemente, de feliz construção psicológica, mas onde o epicentro de interesse é tão fugidia que consequentemente assume um tom narrativo quase naturalístico, que termina por dar pouca profundidade aos personagens».

² «primeira decidida tomada de consciência sobre o momento de ruptura que a América Latina, e o Brasil em particular, estava vivendo».

nuovo» no lugar da «*cultura d'accatto e coloniale*», expressão na qual é perceptível a marca deixada pela tese de Gênova, que condenava a postura de mendicância da América Latina frente à “ *piedade colonialista*”.¹

O golpe militar, explica Autera, reflete-se na nova geração que, sem parar de produzir, é obrigada a endereçar o próprio descontentamento à representação de uma realidade não mais em transformação, mas estática e paralisante. Indicativo deste estado de espírito é então *A grande cidade*, filme de Carlos Diegues projetado em Veneza, e que «*formula un discorso per metafore, ma abbastanza chiaro*» (p. 31).² Desta vez, é possível detectar no crítico o esforço de compreensão das motivações ideológicas do cineasta. A sua análise, de fato, se limita a reproduzir as intenções do autor, sem deter-se na avaliação dos seus méritos artísticos:

*A Diegues premeva, in sostanza, sintetizzare nel comportamento dei tre personaggi tre diversi atteggiamenti di fronte alla vita, ugualmente negativi, che sarebbero tipici della realtà del Brasile d'oggi: il bandito rappresenta la violenza cieca e inconcludente; il mulatto, con il suo falso anarchismo, con la sua aspirazione a una falsa libertà, l'individuo privo di impegno e di responsabilità; il negro infine – la figura più complessa e rappresentativa – è l'unico che ha coscienza di tutto, ma la sua è una consapevolezza inutile in quanto saggia soltanto a parole.*³ (P. 31).

A aceitação da posição ideológica do filme é comunicada pela identificação com o ponto de vista do cineasta sobre o Brasil:

Questa di Calonga, il quale apre e chiude il discorso del film ripetendo

¹ «afetado demais por um descomposto intelectualismo»; «discurso novo»; «cultura mendicante e colonial».

² «formula um discurso por metáforas, mas bastante claro».

³ «Diegues desejava, substancialmente, sintetizar no comportamento de três personagens três diversos comportamentos diante da vida, igualmente negativos, que seriam típicos da realidade do Brasil de hoje: o bandido representa a violência cega e inconcludente; o mulato, com o seu falso anarquismo, com a sua aspiração a uma falsa liberdade, o indivíduo sem empenho ou responsabilidade; o negro enfim – a figura mais complexa e representativa – é o único que tem consciência de tudo, mas a sua é uma compreensão inútil enquanto sábia somente em palavras».

*fuori campo (su visioni panoramiche di Rio come tratte da un documentario turistico) le stesse identiche frasi di sferzante ironia nei confronti della società, sarebbe l'espressione più fedele della morale popolare, la posizione più tipica del brasiliano medio di fronte alla realtà del paese. Per tutte queste implicazioni il racconto, che è pervaso di pessimismo ove coglie l'occasione per una caustica caricatura di certa borghesia intellettuale, è abbastanza ricco di interesse.*¹ (P. 31).

A notável moderação de tom indica um recuo respeito às posições passadas deste ferrenho contestador do Cinema Novo. Acreditamos tratar-se de um dos efeitos mais evidentes da progressiva repercussão do Cinema Novo no circuito internacional, onde o movimento encontra sempre mais admiradores. Além disso, o fato de serem vozes dissidentes em relação a uma ditadura militar compromete a posição do crítico que, se optasse por atacá-los, correria o risco de ser identificado com as forças mais retrógradas no quadro da política internacional. Todavia, se Autera faz concessões nas questões relativas ao “conteúdo” do filme, mantém a sua desaprovação em relação às suas características formais:

*Ma non si può dire che il regista abbia saputo mantenere il pretesto della trama su un binario controllato: troppe sono infatti le concezioni alle tinte del “mélo”, specie quando si indulgia nella descrizione dei casi del bandito braccato, i quali ricordano assai da vicino, segnatamente nella sequenza dell'uccisione, quelli del duvivieriano Pépé-le-Moko. **Troppo forte, in definitiva, è il divario fra le intenzioni che animano Diegues e molti altri giovani registi brasiliani e la loro impotenza ad affidarsi ad una forma meno mediata e più personale di espressione.***² (P. 31, negrito nosso).

¹ «Esta de Calonga, o qual abre e fecha o discurso do filme repetindo fora do campo (sobre visões panorâmicas do Rio como se fossem tiradas de um documentário turístico) as mesmas idênticas frases de violenta ironia em relação à sociedade, seria a expressão mais fiel da moral popular, a posição mais típica do brasileiro médio diante da realidade do país. Por todas estas implicações a história, que é permeada de pessimismo inclusive onde aproveita a ocasião para uma cáustica caricatura de certa burguesia intelectual, é suficientemente rica de interesse».

² «Mas não se pode dizer o diretor tenha sabido manter o pretexto da trama sobre um binário controlado: demasiadas são de fatos as concessões às cores do “mélo”, especialmente quando se entretém na descrição dos casos do bandido perseguido, os quais lembram muito de perto, marcadamente na sequência do assassinato, os do duvivieriano *Pépé-le-Moko* (Il bandito della Casbah). **Grande demais, definitivamente, é a distância entre as intenções que animam Diegues e muitos outros diretores brasileiros e a sua impotência em entregar-se a uma forma menos mediada e mais pessoal de expressão**» (negrito nosso).

A grande cidade é o segundo filme brasileiro a suscitar no crítico a lembrança de *Pépé Le Moko*, mas o que interessa aqui é a permanência da percepção de um desequilíbrio entre conteúdo e forma, entre a intenção e realização. O desnível entre as ambições da juventude e o seu «*corto respiro espressivo*»¹ é indicado por Leonardo Autera (julho-agosto 1966) em dois filmes projetados no festival de Pesaro: *Lo scandalo*, da italiana Anna Gobbi, e *O desafio*, do



O desafio

brasileiro Paulo Cesar Saraceni. Este último «*vorrebbe tradurre in immagini*» o debate de ideias entre os jovens intelectuais brasileiros, mas «*il dramma ideologico*» termina por resultar inverossímil e irritante como seus recursos narrativos, «*maldestramente orecchiati ora da Antonioni, ora da Godard*» (p. 146).²

A projeção internacional dos filmes do Cinema Novo é acompanhada pela circulação dos discursos proferidos pelos cinemanovistas, que têm em Carlos Diegues e Glauber Rocha os seus principais articuladores. Privilegiados pelo interesse político-cultural suscitado pela América Latina, os dois intelectuais participam de uma mesa redonda promovida em 1966 pela revista *Cinema Nuovo*, que convida pensadores e artistas do continente a discutir sobre as relações entre arte europeia e arte latino-americana.³ Atuando uma estratégia discursiva que Alcides Freire Ramos (2001) chama de “interpretações

¹ «curto fôlego expressivo».

² «gostaria de traduzir em imagens»; «o drama ideológico»; «desajeitadamente orelhados ora de Antonioni, ora de Godard».

³ Além de Carlos Diegues e Glauber Rocha, também participam do debate: Augusto Roa Bastos, Angel Rama, Fernando Birri, Roberto F. Retamar, Julio Garcia Espinosa, Mario Trejo, Emir R. Monegal, Oscar Yoffe.

autojustificadoras”, os cineastas se esforçam em promover o papel inovador do Cinema Novo no panorama internacional. Segundo Carlos Diegues, a característica que distingue o movimento é a realização de um cinema «*militante, non già rappresentativo, ma interpretativo di una cultura, di una nazione, di un popolo*» (MOGNI, 1966, p. 192).¹ Um viés semelhante é apresentado por Glauber Rocha, que partindo do pressuposto de que as únicas obras representativas da cultura latino-americana fossem aquelas «*coerenti con una concezione rivoluzionaria*», indica que a única alternativa válida para a arte do continente é a praticada então pelo Cinema Novo, fator de «*un’opera di provocazione, di stimolo, di discussione rivoluzionaria*» (p. 200).²

Um elemento interessante da discussão é a posição aparentemente contraposta dos dois cinemanovistas em relação à questão de uma correspondência entre “subdesenvolvimento político-social” e “subdesenvolvimento artístico”. Carlos Diegues vê no segundo a consequência inevitável do primeiro. A afirmação, que à primeira vista parece negar o que professado pelo próprio movimento, se explica com o desenvolver-se do seu raciocínio: «*L’artista di un paese in tali condizioni avrà una produzione socialmente e politicamente sottosviluppata, benché non di minore importanza di fronte alla più avanzata cultura universale*» (p. 192).³ O que o cineasta parece indicar é a possibilidade de uma escala de valores em que a palavra “subdesenvolvimento”, em campo artístico, não seja equivalente à “inferioridade”. Estaria ao criador, ao artista, a tarefa de não se limitar a refletir um estágio cultural estático, mas de interpretá-lo oferecendo «*nuove*

¹ «militante, não já representativo, mas interpretativo de uma cultura, de uma nação, de um povo».

² «coerentes com uma concepção revolucionária»; «uma obra de provocação, de estímulo, de discussão revolucionária».

³ «O artista de um país em tais condições terá uma produção socialmente e politicamente subdesenvolvida, ainda que não de menor importância diante da mais avançada cultura universal».

prospettive alla sua narrazione» (p. 192).¹ Este momento de ruptura seria vivido então pelo Cinema Novo que, opondo-se à cultura tradicional, incorpora às próprias obras *«l'idea di cultura sottosviluppata, attiva, militante, di interpretazione del paese»* (p. 192).²

Para Glauber Rocha, em vez, o *«sottosviluppo non dà luogo a opere egualmente sottosviluppate quando ne promuova di rivoluzionarie»* (p. 201).³ O subdesenvolvimento se manifestaria somente nas obras que procuram imitar o modelo europeu ao buscar uma equivalência cultural com a metrópole. Estas, diz ele, *«sono opere senza alcuna importanza, di autocompiacimento, rachitiche»*.⁴ Somente na medida em que conseguisse liberar-se do modelo dominante, originário da Europa, a cultura da América Latina poderia adquirir relevância no cenário mundial. Refazendo-se à fórmula defendida na “estética da fome”, Glauber Rocha reafirma a importância da violência no processo de libertação colonial, única forma possível para que o colonizador percebesse a existência do colonizado:

*La cultura latino-americana può avere interesse per quella europea solo quando cominci a essere un agente importante nel processo di decolonizzazione, perché il colonizzatore non capisce il colonizzato se non percepisce la possibilità di violenza e liberazione. Man mano che tale cultura cerca di liberarsi, viene ad avere conseguenze storiche e quindi influenza.*⁵ (P. 201).

No campo da circulação dos filmes, a difusão europeia do Cinema Novo conclui-se, no ano de 1966, no festival de Berlim, com a exibição de *O padre e*

¹ «novas perspectivas à sua narração».

² «a ideia de cultura subdesenvolvida, ativa, militante, de interpretação do país».

³ «subdesenvolvimento não dá lugar a obras igualmente subdesenvolvidas quando promova obras revolucionárias».

⁴ «são obras sem nenhuma importância, de autocomplacência, raquíticas».

⁵ «a cultura latino-americana pode ter interesse para a europeia somente quando começa a ser um agente importante no processo de descolonização, porque o colonizador não compreende o colonizado se não percebe a possibilidade de violência e libertação. Na medida em que tal cultura busca liberar-se, vem a ter consequências históricas e portanto influência».

a moça, filme de Joaquim Pedro de Andrade que o crítico Dario Zanelli (1966), da *Bianco e Nero*, liquida como prolixo e monocórdio. O ano de 1967, em vez, é marcado pela estrondosa aparição do terceiro longa-metragem de Glauber Rocha, *Terra em transe*. O filme recebe o Prêmio Buñuel e o Prêmio da Federação Internacional da Imprensa Cinematográfica, em Cannes; o Prêmio de Crítica em Havana; o Grande Prêmio e o Prêmio da Crítica em Locarno, em uma dupla consulta realizada separadamente para os jornalistas suíços e estrangeiros, com a escolha de *Terra em transe* em ambos os casos (ZANOTTO, 1967). Além disso, é projetado fora de concurso no Festival de Berlim, juntamente com *A opinião Pública*, de Arnaldo Jabor, que concorre também em Pesaro. Paralelamente, descreve Alexandre Figueirôa (2004), *Deus e o diabo na terra do sol* e *Os fuzis* são projetados em Paris juntamente com *O desafio*, exibido também nas salas de arte húngaras e italianas, enquanto os *Cahiers du Cinéma* organizam uma semana de exibição para os novos cinemas, com *Terra em transe* no programa. Além disso, a Federação Francesa dos Cineclubes organiza em Nice a Jornada do Jovem Cinema brasileiro, com a presença do crítico Louis Marcorelles, do cineasta Ruy Guerra e do filósofo Eduardo Lourenço.¹

Na Itália, esta crescente repercussão se reflete no amplo espaço que a revista *Cinema 60* concede ao movimento na edição número 65-66 de 1967. O número é composto por um ensaio do diretor argentino Jorge Giannoni sobre Glauber Rocha, acompanhado pela tradução de uma entrevista que Michel Capdenac realizara com o cineasta, originariamente publicada em *Les lettres françaises*. Conclui o dossiê um léxico do Cinema Novo organizado por Claudio Bertieri, que organiza uma série de verbetes sobre os principais autores cinemanovistas.

¹ Os filmes projetados eram: *Vidas secas*, *A falecida*, *Selva trágica*, *Os fuzis*, *Porto das Caixas*, *Deus o diabo na terra do sol* e *Menino de Engenho*.

No citado léxico, a apreciação dos filmes é movida sobretudo pela identificação com a causa social defendida pelo movimento. O valor das obras está então no fato de conterem «*un acceso inno di libertà*»; «*un sincero e violento manifesto contro il drammatico stato di arretratezza delle bidonvilles brasiliane*»; «*una convinta partecipazione umana*»; um «*messaggio sociale*»; a «*impietosa denuncia delle condizioni di vita della povera gente del nordest brasiliano*», etc. (BERTIERI, 1967, p. 46-49).¹ Somente quando este apelo social não é reconhecível arrisca-se a identificação com a filmografia europeia, como no caso de *Noite vazia*, cujos resultados parecem «*marcatamente segnati da una matrice europea rozzamente assimilata*» (p. 48).²

A contribuição de Jorge Giannoni revela-se uma apaixonada defesa política do Cinema Novo, bem como das guerrilhas latino-americanas. Iniciando com uma pequena revisão da difusão europeia do movimento – fenômeno implicado com a «*storia della lotta per realizzare un cinema indipendente, nazionale, quindi rivoluzionario*» (GIANNONI, 1967, p. 41)³ – o diretor argentino ressalta a figura de Glauber Rocha não somente enquanto artista, mas também enquanto teórico. Glauber, explica ele:

[...] è l'uomo che più compiutamente rappresenta una generazione attraverso i suoi scritti, un libro (“*Revisione critica del cinema brasiliano*”), diversi articoli e un discorso che si articola ormai in tre film: *Barravento*, *El dios y el diablo en la tierra del sol*, e *Tierra en trance*.⁴ (p. 41).

¹ «um aceso hino de liberdade»; «um sincero e violento manifesto contra o dramático estado de atraso das favelas brasileiras»; «uma convicta participação humana»; «mensagem social»; «impiedosa denúncia das condições de vida da gente pobre do nordeste brasileiro».

² «marcadamente assinalados por uma matriz europeia grosseiramente assimilada».

³ «história da luta para realizar um cinema independente, nacional, portanto revolucionário».

⁴ «é o homem que mais completamente representa uma geração através dos seus escritos, um livro (“*Revisão crítica do cinema brasileiro*”), diversos artigos e um discurso que se articula já em três filmes: *Barravento*, *El dios y el diablo en la tierra del sol*, e *Tierra en trance*».

A coerência da sua fala – «*parlata, scritta, filmata*»¹ (p. 41) – é indicada então como protótipo da vanguarda do novo cinema latino-americano.

A alusão aos escritos de Glauber evidencia como os horizontes de compreensão do Cinema Novo por parte de seus receptores internacionais andem alargando-se inclusive em campo teórico, pois os filmes passam a ser relacionados não somente entre si, mas também com a produção discursiva dos cineastas. Citada no título do artigo,² a “estética da violência” é a principal referência adotada por Giannoni, cuja interpretação demonstra como, no seu processo de recepção, a tese de Gênova veja potencializada a sua abertura à violência como prática revolucionária. O cinema brasileiro, explica Giannoni, «*nasce dalla fame, dal segno più tangibile della società latino americana*» (p. 43), responsável por conferir-lhe características próprias que transferem o Cinema Novo «*sul particolare piano della ‘estetica della violenza’*» (p. 43).³ Esta estética resultaria da constatação de que a solução para os problemas sociais não residia na via política tradicional, mas somente «*nella lotta, nel combattimento*» (p. 43).⁴ Em uma América Latina onde a violência reacionária do exército é colocada a serviço da burguesia imperialista, não existiria possibilidade de uma via reformista: «*Ed è per questo che per risolvere il problema del sottosviluppo non resta che la violenza, perché alla brutalità della repressione militare, si oppone una forma altrettanto violenta, la guerriglia*» (p. 43).⁵

Como se percebe, o discurso de Glauber Rocha ganha, na fala do receptor

¹ «falada, escrita, filmada».

² *Il cinema nuovo brasiliano: Glauber Rocha e l'estetica della violenza*.

³ «nasce da fome, do signo mais tangível da sociedade latino-americana»; «no plano particular da estética da violência».

⁴ «na luta, no combate».

⁵ «E é por isso que para resolver o problema do subdesenvolvimento não resta que a violência, porque à brutalidade da repressão militar, se opõe uma forma igualmente violenta, a guerrilha».

argentino, uma explícita adesão à ação armada, definida pelos contornos de uma guerra cujos nomes e lugares próprios são elencados:

*In Guatemala, FAR (Forze armate rivoluzionarie), comandante Yon Sosa; in Venezuela FALN (Forze armate di Liberazione nazionale), comandante Douglas Bravo; in Colombia FARC (Forze armate rivoluzionarie colombiane), comandante Manuel Marulanda e ora in Bolivia, ELN (Esercito di Liberazione nazionale), di cui per ragione tattico-strategiche non si conosce il leader. Questa è la realtà del subcontinente latino-americano e così l'intende Glauber Rocha quando dice: "L'autore è il massimo responsabile della verità, la sua estetica è una etica, la sua messa in scena una politica". **È l'unico atteggiamento che può assumere un cineasta in un paese dove oggi si combatte per affrancare la condizione umana de sperare nel domani. È la rivolta di chi rifiuta la collocazione nel sistema.**¹ (P. 44, negrito nosso).*

A exaltação à guerrilha operada pela interpretação que Giannoni dá às palavras de Glauber Rocha tolhe tudo o que, originariamente, uma “estética da violência” poderia possuir de ambíguo:

*Per questo Rocha parla della violenza in relazione ad un processo culturale: "La più autentica manifestazione della fame è la violenza. La mendicizia, tradizione precedente la pietà redentrice e colonialista, è stata la causa della paralisi sociale, della mistificazione, della menzogna. **Il comportamento normale di un affamato è la violenza; prima di essere primitivo, l'affamato è rivoluzionario; è il momento in cui il colonizzatore si accorge dell'esistenza del colonizzato.**"² (P. 44, negrito nosso).*

Perceba-se, na passagem evidenciada, a alteração que a hermenêutica militante

¹ Na Guatemala, FAR (Forças armadas revolucionárias), comandante Yon Sosa; na Venezuela FALN (Forças armadas de liberação nacional), comandante Douglas Bravo; na Colômbia FARC (Forças armadas revolucionárias colombianas), comandante Manuel Marulanda e agora na Bolívia, ELN (Exército de Libertação nacional), do qual por razões táticas não se conhece o líder. Esta é a realidade do sub-continente latino-americano e assim a entende Glauber quando diz: 'O autor é o máximo responsável da verdade, a sua estética é uma ética, a sua encenação é uma política'. **É o único comportamento que pode assumir um cineasta em um país onde hoje se combate para liberar a condição humana e esperar em um amanhã. É a revolta de quem recusa a colocação no sistema**» (negrito nosso).

² «Por isso Rocha fala da violência em relação a um processo cultural: 'A mais autêntica manifestação da fome é a violência. A mendicância, tradição precedente da piedade redentora e colonialista, foi a causa da paralisação social, da mistificação, da mentira. **O comportamento normal de um faminto é a violência; antes de ser primitivo, o faminto é revolucionário; é o momento em que o colonizador se dá conta da existência do colonizado**» (negrito nosso).

acaba produzindo na tese de Gênova, onde não é o “faminto”, mas a “estética da violência” a ser definida como revolucionária.¹ Esta simplificação do conceito acaba produzindo uma maior aderência do discurso de Glauber Rocha à causa prática (e não simplesmente “artística”) da revolução. Assim interpretado, o sentido da tese é inequívoco: «*Rocha sostiene che l'avvenimento dominante nella vita del Brasile e nella realtà latino-americana è la violenza latente che deve sfociare in una direzione rivoluzionaria*» (p. 44).²

Embora a leitura de Jorge Giannoni em relação às propostas estéticas e teóricas de Glauber Rocha possua um teor altamente panfletário, não podemos considerá-la simplesmente um mal entendido. De fato, ao ser situada no contexto que lhe é próprio – o da América Latina, território de guerrilhas – a “estética da violência” só poderia ser entendida como prática revolucionária se mantivesse viva, no próprio horizonte, a hipótese da luta armada. Mas Giannoni não se limita à uma interpretação da tese enquanto promoção da guerrilha. Ao contrário, procura identificar também as suas características expressivas. Sobre *Terra em transe*:

*L'estetica violenta, a volte barocca e pregna di riferimenti magici, recuperati dalle tradizioni popolari della macumba e della scuola di samba, conferisce al film la struttura di un'opera conclusa e centripeta. Certo simbolismo, che gli è stato rimproverato, si giustifica – ci sembra – con l'esigenza di farsi intendere da un pubblico che di solito ignora tutto del paese.*³ (P. 45).

¹ No original: «*Il comportamento normale di un affamato è la violenza, ma la violenza di un affamato non è primitivismo: l'estetica della violenza, prima di essere primitiva è rivoluzionaria, è il momento in cui il colonizzatore si accorge dell'esistenza del colonizzato*» (ROCHA, 1965, p. 36).

² «Rocha sustenta que o acontecimento dominante na vida do Brasil e na realidade latino-americana é a violência latente que deve desembocar em uma direção revolucionária».

³ «A estética violenta, às vezes barroca e cheia de referências mágicas, recuperadas das tradições populares da macumba e da escola de samba, confere ao filme a estrutura de uma obra conclusa e centrípeta. Certo simbolismo, que sofreu desaprovações, justifica-se – parece-nos – pela exigência de fazer-se compreender por um público que comumente ignora tudo do

Note-se o comparecer do termo barroco para indicar a complexidade formal do filme de Glauber Rocha, palavra esta que se configurará como chave de leitura da sua obra. Outro elemento relevante da análise de Giannoni é a identificação, no Cinema Novo, de uma recusa em relação às escolas europeias que o distinguiria dos demais cinemas latino-americanos, eclipsando com uma linguagem própria as tentativas argentinas. Estas, apesar da intenção de renovação de seus autores, sofreram *«pedissequamente l'influenza delle avanguardie europee»* e, por isso, *«Quello brasiliano rimane dunque l'unico fermento autentico dell'America latina»* (p. 42).¹

Como Jorge Giannoni, também Michel Capdenac ressalta o papel de Glauber Rocha enquanto teórico do Cinema Novo e, na entrevista contida no dossiê da *Cinema 60*, faz uma referência à “estética da fome”. O entrevistador, porém, é imediatamente corrigido pelo cineasta, que precisa: *«Ho parlato più esattamente, di una estetica della violenza»* (CAPDENAC, 1967, p. 45).²

Não é nosso objetivo indagar sobre os motivos que levam Glauber Rocha a modificar o título da sua tese no Brasil – onde, talvez, a palavra “violência” provoque menos reações do vértice militar do que “fome” – mas é evidente que, ao corrigir o entrevistador francês, ele privilegie a associação da sua tese com a ideia de combate. É claro que, ao agir assim, alimenta a “aura” guerrilheira que vai se formando ao redor de si e da sua obra, estimulando uma identificação com o público politizado europeu. Um público para o qual, como no caso de Michel Capdenac, é o tema da revolução a captar a atenção e a causar ressonância. Diversamente de Jorge Giannoni, porém, o crítico francês não reconhece na obra de Glauber Rocha o enaltecimento da luta armada, mas

país».

¹ «servilmente a influência das vanguardas europeias»; «O brasileiro resta, portanto, o único fermento autêntico da América Latina».

² «Falei mais precisamente de uma estética da violência».

a constatação da sua impossibilidade. *Deus e o diabo...* e *Terra em transe*, realizariam, segundo o entrevistador, uma operação de auto-crítica que denuncia uma “ilusão combativa” marcada pelas formas místicas da rebelião, mas realizada, contraditoriamente, através do recurso ao romantismo e ao próprio mito.

Glauber Rocha responde dizendo que não renuncia ao caráter de desesperação romântica contido em um filme como *Terra em transe*, obra que representa um momento de crise, onde os valores tradicionais não são mais aceitáveis, mas no qual ainda não é possível encontrar valores novos. Este estágio de atravessamento seria, propriamente, o momento do transe: «è lo stato che precede la rivoluzione e che è necessariamente, per alcuni, una fase angosciosa di riflessione, esitazione e preparazione, in cui si cerca di elaborare un punto di vista più lucido» (p. 50).¹ E o efeito mais curioso da série de debates que o filme suscitara, comenta, é a fortuna encontrada pela palavra transe: «In pochi mesi centinaia di titoli e molti sono usciti con questa parola: ‘carnevale in trance’, ‘festival in trance’, ‘società in trance’, ecc.» (p. 50).²

Ao considerar a questão da recepção das obras cinemanovistas, Glauber Rocha observa o progresso que o Cinema Novo realiza na árdua tarefa de chegar até as plateias brasileiras, indicando como a distância entre as expectativas do público e a dos autores fosse diminuindo. Com uma maior organização da produção e distribuição através da Difilm, o Cinema Novo, apesar da censura, continua «in condizioni relativamente buone, poiché quello che a noi interessa non è il profitto, ma la conquista di un pubblico», em uma

¹ «é o estado que precede a revolução e que é necessariamente, para alguns, uma fase angustiante de reflexão, hesitação e preparação, onde se tenta elaborar um ponto de vista mais lúcido».

² «Em poucos meses centenas de títulos e muitos saíram com esta palavra: ‘carnaval em transe’, ‘festival em transe’, ‘sociedade em transe’, etc.».

luta para «convincere gli altri che questo è possibile e guadagnare tutto il cinema brasileiro alle idee del Cinema Nuovo» (p. 47).¹ Para dar uma ideia da ampliação do raio de ação do movimento, o cineasta informa que *Terra em transe* já tinha sido visto por cerca de cem mil espectadores no Brasil, enquanto que há cinco anos atrás, os filmes do movimento eram vistos por, no máximo, trinta mil, na maioria intelectuais e estudantes: «È evidente che nuovi strati sociali si sentono interessati a quanto stiamo facendo e le nostre speranze sono riposte in queste forze nascenti» (p. 47).²

Também no horizonte do público especializado italiano o Cinema Novo vai ganhando proporções maiores, como se pode perceber pelo artigo de Paolo Gobetti (1967) publicado na revista *Cinema Nuovo*. Nele, *Terra em transe* é colocado entre os quatro filmes mais interessantes do Festival de Cannes, ao lado *Blow-up*, de Antonioni, *Accident* de Losey e *Mouchette* de Bresson, revelando-se uma realização importante «non soltanto nel contesto del cinema latino-americano, ma in quello più generale del cinema mondiale rivoluzionario» (p. 199).³ Todavia, a aproximação entre os quatro autores é somente parcial, já que os primeiros são agrupados em um fronte, o de um cinema pertencente às sociedades avançadas, no qual, naturalmente, Glauber Rocha não encontra colocação:

Il mondo di Bresson, di Antonioni, di Losey è quello che conosciamo, in cui viviamo, frutto dello sviluppo della civiltà industriale e del sistema capitalistico. Glauber Rocha vive invece sull'altra faccia della Luna, nel mondo "sottosviluppato", là dove la rivoluzione può apparire una chimera, suscitare magari illusioni infondate, ma dove ha ancora diritto

¹ «em condições relativamente boas, pois o que nos interessa não é o lucro, mas a conquista de um público»; «convencer os outros que isto é possível e ganhar todo o cinema brasileiro para as ideias do Cinema Novo».

² «É evidente que novas camadas sociais se sentem interessadas pelo que estamos fazendo e as nossas esperanças repousam nestas forças nascentes».

³ «não somente no contexto do cinema latino-americano, mas naquele mais generalizado do cinema mundial revolucionário».

di cittadinanza.¹ (P. 198, negrito nosso).

A expressão “do outro lado da lua” comunica a forma completamente imaginária assumida pelo terceiro mundo, tão “outro” respeito às sociedades capitalistas a ponto de ser projetado para lá do globo terrestre. Mas não é só a realidade subdesenvolvida que aparece falseada pela metáfora. Baseada no princípio da diferença entre “nós” e “eles”, a fala do crítico estabelece uma contraposição entre o mundo do cineasta Glauber Rocha, um mundo completamente desconhecido, e aquele que interpreta como “nosso”, “no qual vivemos”, e que é fruto do progresso capitalista. Esta comparação, que tende a indicar uma inversa proporcionalidade dos termos que a compõe, acaba por mascarar também a realidade na qual o crítico enuncia o próprio discurso. De fato, a civilização industrial à qual se refere é ainda em fase de construção na Itália na década de 1960, apresentando grandes conflitos e disparidades sociais. Naqueles anos, recorda Paul Ginsborg (2006), o recentíssimo milagre econômico vem a aumentar de modo dramático o desequilíbrio entre norte e sul italianos, e se nas zonas industriais os operários obedecem a duríssimas condições de trabalho, nas *baraccopoli* de Palermo e de Nápoles, nas *borgate* romanas e nos subúrbios de Milão, a população vive ainda em condições típicas de qualquer país subdesenvolvido.²

Mas se os indicadores do progresso universal são, aparentemente, opostos, primeiro e terceiro mundo compartilham, no discurso de Paolo Gobetti (1967, p. 199), dos complexos problemas de uma revolução que se transforma cada

¹«O mundo de Bresson, de Antonioni, de Losey é aquele que conhecemos, no qual vivemos, fruto do desenvolvimento da civilização industrial e do sistema capitalista. **Glauber Rocha vive em vez na outra face da Lua, no mundo ‘subdesenvolvido’**, lá onde a revolução pode parecer uma quimera, suscitar até ilusões infundadas, mas onde ainda possui direito de cidadania» (negrito nosso).

² A comprometer o róseo quadro do desenvolvimento são também os altos índices da desocupação sulista, os piores então de toda a área do Mercado europeu: em 1951, os trabalhadores ativos eram 37,5% da população, em 1961 eram 34,2%, descendo para apenas 31,2% em 1971 (GINSBORG, 2006, p. 320).

vez mais em miragem:

*La passione per la politica, per la cosa pubblica, per il mutamento di quello che non va e la creazione d'un sistema che vada meglio è ancora all'ordine del giorno, nonostante delusioni e crudeli sconfitte, è qualcosa di ancora vitale e su cui vale la pena di discutere e di accapigliarsi. L'anno scorso, proprio a Cannes, Resnais, sulla traccia delle idee di Semprun, ci aveva dimostrato che la guerra è finita, le illusioni d'una rivoluzione secondo vecchi schemi sono tramontate, che viviamo in un mondo diverso e che per cambiarlo – dato che non va – bisogna armarsi di nuove idee, di nuove passioni, di nuove “conoscenze”.*¹

O período citado nos devolve o reflexo da crise ideológica que o comunismo começa a viver ainda em 1956, quando no XX congresso do Partido Comunista da URSS o secretário Nikita Chruščëv denuncia, em um relatório secreto, as atrocidades cometidas por Stalin. Com a difusão da notícia pela imprensa ocidental, vem a ruir uma visão “clássica” do marxismo, abrindo um intenso debate na esquerda italiana. Em outubro do mesmo ano, a revolta húngara contra o regime soviético acende ulteriores polémicas, sobretudo entre os intelectuais. Os eventos forçam o Partido Comunista Italiano a iniciar uma nova fase, recusando a aceitação passiva respeito à URSS e instaurando uma abertura gradual em relação aos conceitos de democracia e liberdade civil, percebidos agora como valores irrenunciáveis. A repercussão na crítica cinematográfica é imediata, e os erros de um alinhamento sistemático ao cinema soviético são indicados pela reflexão que o próprio Paolo Gobetti realizara no artigo *Confessione di un critico comunista*, publicado na *Cinema Nuovo*, em 1957 (ARISTARCO, 1981).

¹ «A paixão pela política, pela coisa pública, pela mudança daquilo que não funciona e a criação de um sistema que funcione melhor está ainda na ordem do dia, apesar das desilusões e cruéis derrotas, é algo ainda vital e sobre o qual vale a pena discutir e brigar. No ano passado, justo em Cannes, Resnais, no rastro de algumas ideias de Semprun, nos tinha demonstrado que a guerra acabou, as ilusões sobre uma revolução nos velhos esquemas estão ultrapassadas, que vivemos em um mundo diverso e que para modificá-lo – já que não funciona – é necessário armar-se de novas ideias, de novas paixões, de novos ‘conhecimentos’».

O referimento ao filme de Resnais, *La guerre est finie*,¹ alude portanto aos questionamentos internos à própria militância comunista e à necessidade de encontrar novos caminhos para uma transformação revolucionária que se revela, no contexto europeu, um projeto cada vez mais dissociado da realidade. É neste quadro de desencanto ideológico que a América Latina passa a ser concebida como território de uma revolução ainda possível e, sobretudo, necessária: «*Dal Brasile è venuto invece Rocha a dirci che laggiù i problemi della rivoluzione urgono, che non possono accontentarsi della stanca accademia che facciamo qui*» (p. 199).² Eis, então, o que é a terra em transe:

*[...] un mondo che si trasforma, in cui non c'è più nulla che vada bene, dove sono cadute molte illusioni, dove le belle parole non servono più, dove le passioni sono al limite del delirio e dell'ebbrezza, ma dove bisogna assolutamente cambiare.*³ (P. 199).

E é para melhor representar este mundo em ebulição que o modo de expressar-se de Glauber Rocha é «*barocco e ridondante; non ha paura degli eccessi, neanche dal cattivo gusto, se questo gli permette di penetrare più profondamente nella realtà del suo paese*» (p. 199).⁴

Se a obra do cineasta pode efetivamente ser acostada ao estilo barroco, dada a sua conformação exuberante e vorticosa, a sua justaposição à ideia de mau gosto pode ser explicada pela aceção que o termo assume na cultura italiana. A palavra “barroco”, nos explica um manual de história da arte

¹ No filme, um jovem comunista da Espanha franquista trabalha como elo de ligação entre a resistência espanhola e o Partido Comunista francês. Em uma das suas viagens, o jovem passa a refletir sobre a inadequação dos métodos centralizadores do partido diante de uma realidade em constante modernização.

² «Do Brasil veio, em vez, Rocha, a dizer-nos que lá embaixo urgem os problemas da revolução, que não podem contentar-se com a cansada academia que fazemos aqui».

³ «um mundo que se transforma, no qual não tem mais nada que vá bem, onde caíram muitas ilusões, onde as belas palavras não servem mais, onde as paixões estão no limite do delírio e da embriaguês, mas onde é absolutamente necessário mudar».

⁴ «barroco e redundante; não tem medo dos excessos, nem mesmo do mau gosto, se este lhe permite entrar mais profundamente na realidade do seu país».

(ARNOLDI, 1968), origina-se na lógica medieval e re-emerge no século XVIII como metáfora para designar o que fosse “estranho”, “insólito” ou “bizarro”, sendo usada para indicar pejorativamente a corrente de artistas que se contrapunha ao rigor neoclássico. A partir do final do século XIX, na Itália, o termo passou a ser usado arbitrariamente até assumir a conotação explícita de mau gosto no século XX. Sentido que, evidentemente, é absorvido também pela crítica cinematográfica.

Refratária à exuberância característica do barroco, a argumentação de Paolo Gobetti sobre as qualidades e defeitos de *Terra em transe* orienta-se por uma concepção artística ligada aos princípios do equilíbrio como “justa medida” e do predomínio da razão sobre o sentimento. Princípios que Glauber Rocha não sempre respeitaria:

*Il suo film di quest'anno è assai meno equilibrato del precedente, ma non meno vitale. E gli errori, la confusione, le contraddizioni, le debolezze, le ingenuità mi sembrano tutte riscattate da una passione, da una sincerità, da una vitalità che non possiamo non ammirare. [...]. Rocha non fa un'analisi marxista, al contrario, si lascia guidare da suggestioni, da emozioni.*¹ (P. 199).

Apesar da sua interpretação toda “intuitiva” da realidade brasileira, porém, o cineasta consegue «*trasmetterci certi dati di fatto d'una società su cui poi potrà lo spettatore compiere la propria analisi*» (p. 199).² E ainda que o filme, em definitiva, seja pleno de «*elementi male assimilati, e di definizioni approssimative*», por outro lado é «*ricco d'una straordinaria forza vitale*», sendo «*appassionante e importante*» tanto pelo «*per il tema che affronta*»

¹ «O seu filme deste ano é muito menos equilibrado do que o precedente, mas não menos vital. E os erros, a confusão, as contradições, as debilidades, as ingenuidades me parecem todas resgatadas por uma paixão, por uma sinceridade, por uma vitalidade que não podemos não admirar. [...]. Rocha não faz uma análise marxista, ao contrário, se deixa suggestionar, guiar por emoções».

² «transmitir-nos certos dados de fato de uma sociedade sobre os quais poderá o espectador realizar a própria análise».

como «*per il modo*» (p. 199).¹

Note-se como as observações do crítico esboçam o retrato de um artista imaturo e rico de “força vital”, cujo trabalho parece vir à luz de modo instintivo e natural, sem o laborioso esforço nem o rigoroso controle que um exame mais racionalista pressupõe. Glauber é um artista “ingênuo” e “sincero” que se guia quase unicamente pelas emoções, movido por uma admirável vitalidade que compensa a ausência das laboriosas análises do pensador marxista. Neste desenho, podemos entrever uma variante do mito colonial que vê no habitante do novo-mundo um primitivo Adão, ao qual uma natureza exuberante concede tudo espontaneamente, contrariamente ao europeu, que domina o próprio ambiente através da atenta planificação e do duro trabalho, base do seu progresso.² A nosso ver, porém, é o crítico a aproximar-se do filme de maneira emocional e intuitiva, deixando-se transportar, no nível das sensações estéticas, pela força expressiva das imagens, sobrevoando assim a compreensão racional que os eventos narrados exigem. Porque se a linguagem em questão é delirante, lúcida é a análise política por ela comunicada. E se a alegoria é a forma através da qual representar os estratagemas da cena pública, estes não são imediatamente acessíveis a um espectador que se limite a uma leitura superficial. De maneira comparável a algumas visões poético-cinematográficas de Pasolini sobre a sociedade italiana, *Terra em transe* é um teorema sobre a sociedade brasileira, sobre a ilusão romântica dos que acreditavam na sua possibilidade de transformação. A sua configuração de filme político-revolucionário dá-se, então, não pelo compactuar com o pensamento da esquerda, mas pela denúncia desencantada e lírica dos esquemas de repartição de poder entre as forças reacionárias e progressistas do país. Sobre o filme, em carta a Glauber Rocha de 1967, Jean Claude-Bernardet

¹ «elementos mal assimilados e de definições aproximativas»; «rico de uma extraordinária força vital»; «apaixonante e importante»; «tema que aborda»; «pelo modo».

² Sobre os motivos edênicos na colonização, ver Hollanda (2000)

escreve:

TT [Terra em transe] foi o centro do curso que dei na Escola de Comunicações da USP desde agosto e que vai se encerrar na segunda quinzena de novembro. Na fita encontramos todos os problemas ou ecos dos problemas que nos preocupam fundamentalmente. É até hoje a fita mais radical que se fez sobre o conjunto da cultura brasileira. (BENTES, 1997, p. 296).¹

A radicalidade da obra se liga ao momento crucial vivido então no país. Enquanto na Europa o confronto entre a ortodoxia comunista e a modernização capitalista cava um abismo cada vez mais profundo entre teoria e práxis revolucionária, no Brasil, o golpe militar cancela de modo virulento as ilusões reformistas, lançando a intelectualidade da esquerda diante de uma profunda crise, espelho da sua inércia política. *Terra em transe*, então, vem a representar o ápice de uma frustração coletiva, expressa pela derradeira verborragia do poeta ferido à morte. Como explica Glauber Rocha a Alfredo Guevara, em carta de 1967, o filme:

É uma parábola sobre a crise ideológica e política da América Latina, onde os valores se entrecrocavam sem encontrar o caminho válido e conseqüente: a luta revolucionária. O filme é uma amarga e violenta crítica aos intelectuais de esquerda, teóricos do Partido que se unem sempre à burguesia para apoiar o populismo demagógico e sempre são traídos quando a burguesia sente os perigos da sua aliança [...]. O filme é mais poemático do que ficcional. Isto é, a estrutura é livre, cada seqüência é um bloco isolado, narrado em estilos os mais diversos possíveis, e cada seqüência procura analisar um aspecto deste tema complexo. Unindo tudo, como narração, o delírio verbal de um poeta que morre, vítima da polícia, **no clímax de uma revolução frustrada**. (BENTES, 1997, p. 274, negrito nosso).

Ao contrário do que indica a interpretação de Gobetti, portanto, a realização do filme não se baseia em um deixar-se levar pelas emoções, mas em uma atenta análise, ainda que profundamente sentida, do momento histórico vivido então pelo Brasil. E se o cinema moderno, para Glauber, é marcado pela

¹ Carta de 25/10/1967, enviada de São Paulo.

improvisação no momento das filmagens, isto não impede que estas sejam realizadas a partir de um amplo e disciplinado processo de planificação. No caso de *Terra em transe*, por exemplo, as rodagens foram precedidas por um roteiro de setecentas páginas, realizadas em dois anos de pesquisa.¹ Uma meticulosidade na preparação do filme que se traduz, ainda, no intenso controle do diretor em relação à interpretação dos atores, instruídos com exatidão sobre toda a marcação das cenas, pausas, inflexões, olhares, expressões, etc. A consciência estética do cineasta, bem como o pleno domínio da linguagem cinematográfica da qual se serve, podem ser percebidos nesta leitura que realiza do próprio filme:

Quem me chama de *caótico* é louco. Quem pode *LER* um filme pode ver que *Terra* é *FRONTAL* nos enquadramentos e direto, elíptico na montagem. As repetições, é uma redundância necessária, a reflexão dialética sobre a cena. O filme é *SIMULTÂNEO* e não *PARALELO*. Toda *simultaneidade* é complexa. (BENTES, 1997, p. 302).²

A sua consciência política, em vez, se manifesta na clareza com a qual representa os mecanismos melodramáticos da disputa pelo poder no Brasil: «*Terra não é metafórico. É um filme realista. É como se fosse um documentário de TV sobre uma ópera*» (p. 302).

Como Glauber Rocha, também Franco Mogni repudia a noção de “caos” em relação a *Terra em transe*. E o que antes o italiano Gobetti interpretara como ingênuos equívocos, o ítalo-argentino percebe como a descoberta de um autêntico estilo latino-americano. No relatório sobre o festival de Berlim de 1967, o crítico escreve:

La struttura del film è rigorosamente coerente e il suo caos apparente, il suo discorso multiforme non è altro che il risultato di un'evidente avversione alla analisi meticolosa: è la conferma di ciò che Rocha, affidandosi alla spontaneità,

¹ A informação é presente no documentário *Cinema Novo*, produzido pela televisão pública alemã, onde são documentadas algumas fases da realização de *Terra em transe*.

² Carta enviada a Jean Claude-Bernardet, em 1967, Montreal.

*accerta istintivamente, ed è il primo a farlo con il ritmo e lo stile dell'America Latina. Se si dovesse indicare un precedente, bisognerebbe trovarlo, più che in un regista cinematografico (Eisenstein, Ford, Visconti, Rossellini) nella musica di Carlos Villa Lobos.*¹ (MOGNI, 1967, p. 375).

Apesar de identificar no estilo de Glauber a mesma espontaneidade instintiva apontada por Gobetti, observe-se que Mogni, ao procurar um antecedente cultural para o filme, prefere indicá-lo dentro dos domínios da cultura brasileira, ainda que, em um lapso, nomeie erradamente Villa Lobos, fundindo-o deste modo com o autor de *O guarani*.

Mogni comenta também o documentário *A opinião pública*, de Arnaldo Jabor, exibido em Berlim. Descrito como reportagem de cunho sociológico, o filme, escreve o crítico, é «*una cronaca, non certo aspra, quasi discorsiva, diretta*» que funciona como «*una introduzione analitica al sottofondo magmatico di Terra in trance*» (p. 375).²

Sobre o filme de Jabor discursa também Leonardo Autera, na *Bianco e Nero*. Surpreendentemente, a crítica é positiva, comunicando uma considerável mudança de postura em relação ao caráter de “cópia” do cinema brasileiro. Embora mantenha a sua análise nos trilhos da comparação com os modelos europeus, o crítico adverte o leitor que não se trata de imitação:

Nell'impostazione di base il film si rifà a taluni modelli del “cinéma-vérité”, scartando tuttavia la presunta obiettività di un Rouch e puntando piuttosto sull'impegno di un Marker, per quanto concerne l'organizzazione della materia in

¹ «A estrutura do filme é rigorosamente coerente e o seu caos aparente, o seu discurso multiforme não é nada menos que o resultado de uma evidente aversão à análise meticolosa: é a confirmação daquilo que Rocha, confiando na espontaneidade, acerta instintivamente, e é o primeiro a fazê-lo com o ritmo e o estilo da América Latina. Se se devesse indicar um precedente, seria necessário encontrá-lo, mais que em um diretor cinematográfico (Eisenstein, Ford, Visconti, Rossellini) na música di Carlos Villa Lobos.».

² «uma crônica, certamente não áspera, quase discursiva, direta»; «uma introdução analítica ao substrato magmático de *Terra em transe*».

*direzione ideologica, ma senza tentare di imitarne i moduli stilistici.*¹ (P. 123, negrito nosso).

Arnaldo Jabor acaba colhendo os benefícios da intensa atividade teórica de autores que, como Carlos Diegues e Glauber Rocha, defendem a condição anticolonial do Cinema Novo. No fronte do discurso especializado, que começa a captar os humores de uma jovem crítica militante, acusar os cinemanovistas de imitarem o cinema europeu significa assumir uma posição “colonialista” e, como tal, facilmente atacável. Todavia, embora o clima que acompanhe a recepção do movimento seja notavelmente diverso do vivenciado na primeira circulação dos filmes cinemanovistas, estes são ainda um fenômeno marginal no circuito italiano. Assim, enquanto em 1967 quatro realizações do Cinema Novo integram a lista dos melhores filmes do ano segundo os *Cahiers du Cinéma* (FIGUEIRÔA, 2004), na revista *Bianco e Nero* o crítico Pietro Bianchi lamenta o fato do movimento ainda ser praticamente desconhecido na Itália.

No relatório sobre o festival de Cannes daquele ano, Bianchi (1967, p. 48) descreve *Terra em transe* como o filme «*più denso di motivi*» entre os exibidos no evento.² Na sua análise emergem os sinais de uma ampliação do horizonte crítico que, forçado a abarcar os jovens cinemas, se confronta com uma maior problematização da linguagem cinematográfica, não mais liquidável como “formalismo” ou “estetização” de cunho intelectualístico:

*Scegliendo poi come tema centrale di Terra em transe l'angoscia di un intellettuale che, prigioniero di una moralità profonda, non riesce a trovare una corrispondenza politica efficace negli sfruttati ed offesi, Rocha non ha optato, come parrebbe a un esame superficiale, per un qualunque tipo intellettuale.*³ (P. 48).

¹ «Na estrutura de base o filme utiliza alguns modelos do ‘cinéma-vérité’, descartando todavia a suposta objetividade de Rouch e mirando em vez ao empenho de um Marker, por quanto concerne à organização da matéria em direção ideológica, **mas sem tentar imitar os seus módulos estilísticos**» (negrito nosso).

² «mais denso de motivações».

³ «Escolhendo depois como tema central de *Terra em transe* a angústia de um intelectual que,

Indicando a necessidade de uma leitura mais profunda, a perspectiva crítica procura afastar-se de uma posição europeísta:

*In una situazione obbiettiva, il regista ha scelto di esporre la descrizione di un fallimento provvisorio, riserbando l'avvenire. È abbastanza facile accusar il film di provincialismo, se non si tiene conto della realtà sudamericana: molte cose, a un razionalista d'Europa, possono apparire esagerate e confuse.*¹ (P. 48, negrito nosso).

Uma confusão aparente, ditada por um «*lirismo narrativo esasperato*» que «*è il mezzo ritenuto idoneo da Rocha per raccontare una situazione di rottura*» (p. 48).² Mas apesar de Bianchi recusar a concepção típica de um “racionalista europeu”, a perspectiva eurocêntrica se insinua no modo em que demarca, no filme brasileiro, os “ensinamentos” do cinema italiano:

*Siamo di fronte a film, come quelli di Rocha e dei suoi colleghi, che risentono apertamente della lezione italiana: Rossellini, Rosi, Visconti hanno fatto scuola in Brasile. Terra em transe appare, in una lingua più concitata, come la versione brasiliana del Salvatore Giuliano di Rosi: documento del non essere, esempio di un cinema di denuncia e contestazione.*³ (P. 48, negrito nosso).

Este tipo de leitura seria combatida pela revisão crítica do Cinema Novo operada na Itália a partir do fim dos anos 1960. Então, abrir-se-ia caminho às práticas semióticas de análise fílmica, cujos revérberos iniciais podem ser sentidos na análise de *Terra em transe* publicada na *Cinema e Film*, revista nascida em 1967 sob influxo dos *Cahiers* e focalizada nos estudos da

prisioneiro de uma moralidade profunda, não consegue encontrar uma correspondência política eficaz nos explorados e ofendidos, **Rocha não optou, como poderia parecer em um exame superficial, por uma anarquia do tipo intelectual**» (negrito nosso).

¹ «Em uma situação objetiva, o diretor optou por expor a descrição de uma falência provisória, preservando o futuro. É muito fácil acusar o filme de provincianismo, se não se leva em conta a realidade sul-americana: muitas coisas, para um racionalista da Europa, podem parecer exageradas e confusas» (negrito nosso).

² «lirismo narrativo esasperado»; «é o método que Rocha considerou idôneo para falar de uma situação de ruptura».

³ «Estamos diante de filmes, como os de Rocha e de seus colegas, que sentem abertamente a lição italiana: Rossellini, Rosi, Visconti fizeram escola no Brasil. **Terra em transe parece, em uma língua mais agitada, como a versão brasileira do Salvatore Giuliano de Rosi: documento do não ser, exemplo de um cinema de denúncia e contestação**» (negrito nosso).

linguagem (BISONI, 2006). Na crítica, Luigi Faccini (1967, p. 332) recorre ao imaginário latino-americano para introduzir *Terra em transe*, citando um trecho do conto *El Aleph*, de Jorge Luis Borges:

*D'altronde, il problema centrale è insolubile: l'enumerazione, sia pure parziale, d'un insieme infinito. In quell'istante gigantesco, ho visto milioni di atti gradevoli o atroci; nessuno di essi mi stupì quanto il fatto che tutti occupassero lo stesso punto, senza sovrapposizione e senza trasparenza. Quel che videro i miei occhi fu simultaneo: ciò che trascriverò successivo, perché tale è il linguaggio. Qualcosa, tuttavia, annoterò.*¹

Segundo o crítico, as frases de Borges definiam de modo completo «*le ragioni filosofico-strutturali*» do filme de Glauber Rocha (p. 332).² A referência ao escritor argentino revela o esforço de delineamento de uma escola poética latino-americana, além de indicar a centralidade que o problema da linguagem vai assumindo ao interno das análises fílmicas. É claro que ao nominar as “razões filosófico-estruturais” de texto e filme, a impoção do problema não segue o clássico modelo marxista de infraestrutura/superestrutura, mas se orienta pelo ponto de vista semiótico, no qual converge a herança estruturalista. Esta aderência a um modelo de abordagem que planta raízes na lingüística e nos estudos textuais se explicita também no utilizo de uma citação literária como ponto de partida para a análise fílmica. Para Faccini, se a frase de Borges explica a «*pretestualità letteraria dell'impianto*» do filme, bem como «*l'impossibile atto d'accumulazione e di contemporaneizzazione dell'infinito fluire della vita, la morte riassuntiva, la trascrizione linguistica condizionata*», é porque o filme é o resultado concreto «*dell'insieme affannoso dei possibili mentali e degli improbabili espressivi: principio e fine dell'arte: linguaggio: ordine consecutivo materiale d'ogni*

¹ «Por outro lado, o problema central não tem solução: a enumeração, seja mesmo parcial, de um conjunto infinito. Naquele gigantesco instante vi milhões de atos agradáveis ou atrozés; nenhum desses me impressionou tanto quanto o fato que todos ocupassem o mesmo ponto, sem sobreposição e sem transparência. O que os meus olhos viram foi simultâneo: aquilo que transcreverei sucessivo, porque tal é a linguagem. Alguma coisa, todavia, anotarei».

² «as razões filosófico-estruturais».

simultaneità di pensiero (p. 332).¹

A fortuna do acostamento entre o trecho de *El Aleph* e *Terra em transe* parece residir, exatamente, na percepção, em ambas as obras, da existência de um “conjunto infinito e simultâneo” e de um “instante gigantesco”, vivências de uma experiência extraordinária cuja possibilidade de representação é problemática. A simultaneidade dos eventos se expressa então através da dilatação do tempo narrativo, como na descrição da visão do Aleph efetuada pelo narrador de Borges, ou pelos flashbacks vividos por Paulo Martins durante a sua agonia. A interpretação nos parece ainda mais perspicaz se lembramos que o próprio Glauber Rocha se referira ao caráter simultâneo do seu filme, assinalando a complexidade inerente à representação de tal simultaneidade.

Rico em interpretações que indagam o *ser* da representação fílmica e seu herói trágico, o acostamento entre a escritura de Borges e as imagens e sons de Glauber, fundidos na ideia de uma estrutura narrativa, segue uma linha de abordagem que estabelece como “texto” todo objeto cultural dotado de significado. A análise de Faccini realiza-se portanto nos termos de uma investigação microscópica do objeto que, ao indagar a construção de sentidos poéticos e filosóficos do filme, opta por isolá-lo das questões históricas e políticas que reflete e em meios às quais é produzido. Inovadora, esta postura se afasta notavelmente da adotada pela crítica italiana, sobretudo a marxista, para a qual não era possível abster-se de uma análise que submetesse a obra ao seu “contexto de produção”. Se, ao longo do tempo, este tipo de leitura seria questionado pelos problemas que traria à tona (os riscos de uma “descontextualização” histórica), é inegável que, ao concentrar-se sobre os

¹ «pretextualidade literária da construção»; «o impossível ato de acumulação e de contemporaneização do infinito fluir da vida, a morte recapituladora, a transcrição linguística condicionada»; «do conjunto laborioso dos possíveis mentais e dos improváveis expressivos: princípio e fim da arte: linguagem: ordem consecutivo material de cada simultaneidade de pensamento».

aspectos formais e simbólicos do filme, consegue desraigar-se dos preconceitos dominantes em relação ao seu ambiente originário, abrindo um novo horizonte teórico que ajuda a “liberar” as obras da carga de estereótipos que até então condicionara as suas leituras.

Terra em transe: o documentário de uma ópera



A realização de *Terra em transe* no
filme *Cinema Novo*, de Joaquim Pedro de Andrade



Trabalho de mesa com o elenco.
Glauber Rocha está de costas à direita.



Marcação de cena com Paulo
Autran.



O cineasta corrige a expressão de
Jardel Filho, ator protagonista.

Capítulo 6

Tropici - 1967: Reflexos criativos da recepção

Entre os principais admiradores e difusores do Cinema Novo na Itália figura, em primeira linha, o diretor e promotor cultural Gianni Amico. Nascido em 1933, o jovem Amico inicia a sua atividade em campo cinematográfico dirigindo as resenhas do cinema latino-americano, onde trava conhecimento com a nova geração de cineastas brasileiros. Grande apreciador de Glauber Rocha, colaboraria para a realização do roteiro de *Der leone have sept cabeças* em 1970. No Brasil, em 1967, dirige três documentários que fazem parte de um ciclo de transmissões produzidos pela RAI, a televisão pública italiana: *Giovani brasiliani*, sobre o movimento estudantil brasileiro, *Musica popolare brasileira* e, enfim, *Tropici*, transmitido pela TV italiana no dia três de abril de 1969.¹

Nascido para ser um filme de televisão, explica Amico (1969), *Tropici* possui uma abordagem didática que privilegia uma linguagem moderna e simples, com o objetivo de expor aos olhos do espectador italiano o problema do subdesenvolvimento. Realizado segundo a técnica do cinema direto, *Tropici* nasce como proposta de reproduzir a viagem de *Tristes Trópicos*, de Claude Lévi-Strauss (2004), que partira da faixa costeira – a baía de Guanabara e São Paulo – para dirigir-se ao vasto interior brasileiro, passando pelo Paraná, pelo pantanal e pelo sertão até chegar aos seringais da Amazônia. Ao confrontar-se com a realidade brasileira, porém, Gianni Amico se dá conta da imensidão do território e das dificuldades práticas de tal viagem. Muda então de ideia,

¹ Em 1965, a RAI produzira também um outro documentário sobre o Brasil (*Il pianeta Brasile*), dirigido por Enrico Gras e Mario Craveri. Sobre o filme, ver: CINCOTTI (1966).

encurta a distância e inverte o itinerário, que do sertão conduzirá ao litoral, narrando a odisseia de uma família de retirantes. A proposta, declara o autor, é partir do fim de *Vidas secas* para chegar ao começo de *Viramundo*, curta-metragem sobre a vida dos nordestinos em São Paulo (FORNARI, 2002). A dinâmica interna do filme, que trabalha com a oposição campo/cidade, acaba assim por reproduzir a dinâmica do Cinema Novo, que também passara do ambiente rural ao urbano.

Na linguagem do filme, são claras as referências à filmografia do movimento, com o qual Gianni Amico lida de contínuo, em um jogo de citações que o autor não procura mascarar e que nos oferece uma interessante mudança de perspectiva, pois normalmente são os filmes brasileiros a dialogarem com o cinema europeu. O reverberar da estética brasileira é sentido também pela crítica italiana. Na revista *Bianco e Nero*, Ernesto G. Laura (1968, p. 10) escreve a propósito do filme, que participara do Festival de Pesaro em 1968:

Non mancano gli echi e i modelli, uno dei quali denunciato a chiare lettere con l'inserzione di una sequenza: Vidas secas di Nelson Pereira dos Santos (ma anche Rocha e altri). Si capisce: l'autore è stato per anni direttore della Mostra del cinema latino-americano promossa dal Columbianum prima a Santa Margherita Ligure, poi a Sestri Levante e infine a Genova, una iniziativa dai molti meriti, non ultimo, quello della rivelazione del "cinema novo brasilero".¹

A forte ligação com o Cinema Novo é expressa por Gianni Amico ao público italiano da seguinte forma:

Ultimo punto, i rapporti fra Tropicci e il cinema nôvo brasiliano che evidentemente ammiro enormemente e ai cui autori il film è dedicato. Esiste una analogia di

¹ «Não faltam os ecos e os modelos, um dos quais denunciado a claras letras com a inserção de uma sequência: *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos (mas também Rocha e outros). É compreensível: o autor foi durante anos diretor da Mostra do cinema latino-americano promovida pelo Columbianum antes em Santa Margherita Ligure, depois em Sestri Levante e enfim em Gênova, uma iniciativa de muitos méritos, não último, o da revelação do 'cinema novo brasileiro'».

*partenza, forse dovuta anche al fatto che Glauber Rocha e Paulo Cesar Saraceni, pur non aparendo nei titoli di testa, hanno collaborato al film in fase di presceneggiatura, fra Tropici e Deus e o Diabolo. Mi riferisco alla condizione di partenza dei due protagonisti. Entrambi, privi di una volontà autonoma, sono disponibili ad ogni influenza e ad ogni esperienza.*¹ (AMICO, 1969, p. 161).

A referência à filmografia cinemanovista é evidente já na primeira sequência da narrativa de *Tropici*, que retoma o plano de abertura de *Vidas secas* através um enquadramento fixo da paisagem da caatinga, com o som de um canto de vaqueiros emitido fora de campo e que lembra a melodia do carro de bois no filme de Nelson Pereira dos Santos. Filmada no inverno brasileiro, a paisagem é menos árida, mas os tons do branco e preto, um cacto ao fundo do enquadramento e uma árvore retorcida e sem folhas em primeiro plano nos comunicam o mesmo senso de desolação. O coro de vaqueiros aumenta de volume e, emergindo do fundo da cena, na mesma dinâmica com a qual a família de retirantes comparece em *Vidas secas*, vemos delinear-se alguns vultos. Não se trata de gente, mas de bois. Ao mesmo tempo, quase imperceptíveis na margem direita da tela, temos a aparição fúlgida de dois boiadeiros, que logo saem do campo de visão abarcado pela câmera. Como em *Os fuzis* e em *Deus e o diabo...*, a figura do bovino é portada em ressaltado antes da figura humana, quase a demarcar a prevalência do animal, preciosa fonte de renda, em relação ao homem, mera força produtiva. Este confronto, que estabelece uma espécie de paralelo entre o destino dos bois e o dos homens, reduzidos à escala de mercadoria, é apresentado segundo uma perspectiva radicalmente desencantada. E isto porque a postura de Amico em relação às possibilidades de transformação social e econômica do nordeste, a partir de

¹ «Último ponto, as relações entre *Tropici* e o cinema novo brasileiro que evidentemente admiro enormemente e a cujos autores o filme é dedicado. Existe uma analogia inicial – devida talvez também ao fato que Glauber Rocha e Paulo Cesar Saraceni, mesmo não comparecendo nos letreiros de abertura, participaram do filme na fase de pré-roteiro – entre *Tropici* e *Deus e o diabo*. Me refiro à condição de partida dos dois protagonistas. Ambos, privados de uma vontade autônoma, são disponíveis a toda influência e a toda experiência».

uma revolução camponesa, é bastante crítica, como declarou em carta que enviara a Glauber Rocha, em 1965:

Carrilho mi ha detto che ha intenzione di portarti a Roma. Sarei egoisticamente felice ma penso che ora più che mai tu debba cercare di lavorare in Brasile. E dico questo anche se al ritorno dal mio ultimo viaggio, soprattutto dopo Bahia e il sertão, ero molto deluso. Non intravedo possibilità rivoluzionarie, il sottosviluppo è quello che già conoscevo, ma la totale assenza di coscienza, non dico politica, ma per lo meno per la fame... penso sempre di più che la componente divistica (capisci in che senso) di Fidel sia stata essenziale per la rivoluzione. [...]. Noi sentiamo sempre di più la tragedia di non aver avuto e di non poter avere la nostra guerra civile spagnola. Voi avrete la vostra guerra, lo sai, è una certezza. Ma quando? Ho avuto l'impressione che sia ancora lontana.¹ (AMICO et. al., 2002, p. 68).

É esta “falta de consciência” que *Tropici* procura mostrar como traço identitário do subdesenvolvimento. Postulado a partir de um ponto de vista onisciente, o filme revela a perspectiva do homem esclarecido que, consciente do seu “papel na história”, se debruça sobre a vida dos que, a seu ver, ignoram completamente as razões que determinam a própria existência. E é para melhor situar o objeto do seu estudo no eixo de um discurso anti-imperialista, que o autor procura relacionar a dialética brasileira à internacional, focalizando as relações entre *«paesi ricchi e paesi poveri, o mondo sviluppato e mondo sottosviluppato, o imperialismo e colonie, secondo la formula che più piace al lettore»* (AMICO, 1969, p. 161).² A história contada pelo filme, explica Amico, é *«una storia tipica che permette di seguire una famiglia brasiliana*

¹ «Carrilho me disse que tem a intenção de te levar pra Roma. Serei egoisticamente feliz, mas penso que agora mais do que nunca você deva buscar trabalhar no Brasil. E digo isto mesmo se na volta da minha última viagem, sobretudo depois da Bahia e o sertão, estava muito desiludido. Não entrevejo possibilidades revolucionárias, o subdesenvolvimento é aquilo que eu já conhecia, mas a total ausência de consciência, não digo política, mas pelo menos pela fome... penso sempre mais que o componente divístico (entende em que senso) de Fidel tenha sido essencial para a revolução. [...] Nós sentimos sempre mais a tragédia de não ter tido e de não poder ter a nossa guerra civil espanhola. Vocês vão ter a guerra de vocês, sabe disso, é uma certeza. Mas quando? Eu tenho a impressão que ainda esteja longe».

² «países ricos e países pobres, ou mundo desenvolvido e mundo subdesenvolvido, ou imperialismo e colônias, segundo a fórmula que mais agrada ao leitor».

*attraverso tutto il paese mentre si incontra con vari stadi del sottosviluppo»*¹ (APRÀ; SPILA, 2002, p. 13). O deslocamento espacial propõe-se, portanto, como uma espécie de viagem no tempo, documentando as etapas de uma “evolução histórica” que, partindo do nordeste, faz com que este assumo dentro das fronteiras nacionais a condição arcaica com a qual o Brasil é identificado na Europa. Deste ponto de vista, os personagens desempenham uma função de comprovação de diversos estágios de “subdesenvolvimento humano”, confirmados pelos indícios e testemunhos que o diretor vai recolhendo durante as filmagens. Assim, um menino que conta a história de um filme de Tarzan:

*[...] interessa non in quanto parentesi “simpatica”, ma in quanto saggio sul sottosviluppo (elemento neo-colonialista: cinema = Hollywood – sottosviluppo economico: ragazzo affamato, povero, affetto da rachitismo – sottosviluppo mentale: totale incapacità di comprendere il film).*²

Uma absoluta simplificação que é aplicada também aos demais componentes da narrativa:

*La famiglia protagonista, e soprattutto il capofamiglia, vengono presentati senza annotazioni psicologiche. L’assenza di psicologie è una scelta di fondo e risponde al dato primo del sottosviluppo. Il sottosviluppo infatti prima di essere miseria, fame, malattie, è sottosviluppo di coscienze, incapacità di sentirsi nella storia, in qualche maniera padroni del proprio destino. L’uomo sottosviluppato vive prima della storia. Questo mi pare il dato fondamentale.*³ (AMICO, 1969, p. 159, 60).

Neste prisma, é por não possuírem consciência crítica que os personagens – exemplos de uma condição humana generalizada – não chegam a constituir-

¹ «uma história típica que permite acompanhar uma família brasileira que atravessa todo o país deparando-se com vários estágios de subdesenvolvimento».

² «interessa não enquanto parêntesis ‘simpática’, mas enquanto ensaio sobre o subdesenvolvimento (elemento neo-colonialista: cinema = Hollywood – subdesenvolvimento econômico: menino faminto, pobre, raquítico – subdesenvolvimento mental: total incapacidade de compreender o filme».

³ «A família protagonista e, sobretudo o chefe da família, são apresentados sem anotações psicológicas. A ausência de psicologias é uma escolha de fundo e responde ao primeiro dado do subdesenvolvimento. O subdesenvolvimento é, de fato, antes de ser fome, doenças, subdesenvolvimento das consciências, incapacidade de sentir-se na história, de qualquer modo donos do próprio destino. O homem subdesenvolvido vive “antes da história”. Este me parece o dado fundamental».

se enquanto “sujeitos históricos”: não são agentes mas produtos da história, e suas ações obedecem a específicas condições materiais sobre as quais não possuem qualquer tipo conhecimento ou de controle. Para comunicar este estado “pré-histórico”, ou seja, de “pré-consciência revolucionária”, a narrativa não pretende comover o espectador italiano, mas sim evidenciar as relações de produção que determinam esta espécie de “psicologia do subdesenvolvimento”. Com este fim, trabalha com a técnica de distanciamento, interrompendo o fluxo narrativo através da inserção de trechos de documentários, assim justificados pelo autor:

D'altra parte ci sono gli interventi documentaristici che mi sembrano altrettanto importanti sia perché danno le ragioni oggettive, storiche, economiche e politiche della storia che stiamo seguendo sia perché, come per esempio nella lettura del giornale, vengono citati alcuni fatti (l'azione dell'Unione nazionale degli studenti, l'acquisto di terre da parte di nordamericani, notizie sul Che Guevara, ecc.) che finiscono, anche non volendo, col dare indirettamente una risposta a quelli che sono i problemi proposti dalla storia.¹ (APRÀ, SPILA, 2002, p. 13).

Voltado a produzir uma “consciência histórica” sobre um quadro específico do subdesenvolvimento, o filme desenvolve-se em dois planos: no primeiro, puramente narrativo, mostra-se a aventura vivida pelos protagonistas; no segundo, explicitamente didático, são feitas inserções expositivas que informam o espectador sobre as condições históricas e sociais em que o drama se desenvolve. Na sua unidade, o quadro estabelece os nexos consequenciais entre a pequena história vivida pelos protagonistas e a grande história movida pelo capitalismo internacional. Nela, os personagens são configurados como títeres dos jogos econômicos determinados pelas relações entre capital e

¹ «Por outro lado têm as intervenções documentarísticas que parecem-me igualmente importantes seja porque dão as razões objetivas, históricas, econômicas e políticas da história que estamos acompanhando, seja porque, como por exemplo, na leitura do jornal, são citados alguns fatos (a ação da União nacional dos estudantes, a compra de terras por parte dos norte-americanos, notícias sobre Che Guevara, etc.) que terminam, mesmo sem querer, por dar indiretamente uma resposta aos problemas propostos pela história».

trabalho, onde a exploração do nordeste rural pelo Brasil urbano reproduz a exploração do capitalismo periférico pelo capitalismo central.

Preocupado em retratar de modo “fiel” uma realidade diferente da sua, o diretor procura manter certa distância em relação ao ambiente que o circunda, interferindo o menos possível na realidade registrada pela câmera. Um dos resultados desta escolha é a opção – na parte narrativa do filme – por longos planos sequências no lugar da montagem seca das cenas, segundo uma linguagem realista, herdeira da teoria de Bazin (1986) pela qual o cinema deveria reproduzir a continuidade física e temporal dos eventos. Por isso, embora se trate de um filme para a televisão, *Tropici* contém amplos silêncios e pausas narrativas onde a câmera vaga pelo espaço, focalizando os detalhes do ambiente, em um método de investigação do real que se liga, também, à tradição cinematográfica italiana aberta pelo neorealismo.

O primeiro bloco da história narrada é inteiramente rodado na caatinga, e apresenta ao espectador a família protagonista da história. Como a de *Vidas secas*, esta é composta por um vaqueiro, Miguel, sua mulher e duas crianças. Arrendatários, eles abandonam a terra onde vivem porque o proprietário das mesmas decidira enviar o seu gado para outros pastos, localizados no sul, e é seguindo o destino dos bois que a família inicia o seu percurso de emigração. No meio do caminho, o grupo encontra outros retirantes e prossegue com eles a longa viagem, ao som melancólico de uma composição de Mozart, em uma releitura da relação estabelecida entre a música erudita e o drama popular, conforme a proposta de *Deus e o diabo na terra do sol*, com Villa Lobos.

Sem nenhuma transição, do sertão passamos ao litoral, ao mar de Icarai, com uma tomada sobre uma balsa repleta de passageiros. É a prima inserção documentária. Em um contraste semelhante ao provocado pela sucessão das imagens, a música clássica é substituída por uma frenética batucada de samba. No mesmo movimento para frente com o qual, no início do filme, a boiada

surgira da caatinga, os passageiros descem apressados da balsa, avançando para a câmera, enquanto o speaker inicia a descrever o povo brasileiro:

Brasiliiani, 80 milioni. Figli di portoghesi, di indiani, figli di giapponesi, di polacchi, di francesi, di olandesi, di spagnoli, figli di africani. Cafuzos, crioulos, amarelos, caboclos, brancos, mestiços.

*Dalla fusione di queste razze nasce, secondo il sociologo Roberto Freire, il rappresentante tipico del Terzo mondo, il brasiliano è il terzo uomo.*¹

Não temos conhecimento de nenhum texto de Roberto Freire em que a questão da racial seja discutida. O que esta passagem parece-nos sugerir é uma fusão da figura de Roberto Freire com a do famoso sociólogo Gilberto Freyre, idealizador, ainda nos anos 30, da teoria da fusão racial brasileira, na qual, todavia, inexistem referimentos à questão do terceiro mundo, resultado de uma oposição entre o primeiro (capitalismo) e o segundo (comunismo) que se afirmaria somente após a segunda guerra mundial.²

Sobre os primeiros planos de indivíduos que transitam nas ruas de uma grande cidade, o speaker continua a sua descrição do contexto social brasileiro. Em modo idêntico ao descrito por Jean-Claude Bernardet (2003, p. 17) para a narração em off de *Viramundo*, a voz deste narrador invisível é «a voz do saber», um saber de cunho sociológico que «dissolve o indivíduo na estatística», dizendo sobre os objetos do seu discurso coisas que eles mesmos desconhecem. Nesta linha, o filme fornece uma série de dados estatísticos que descrevem a situação econômica do nordeste em relação ao resto do Brasil, e do Brasil em relação à Itália:

¹ «Brasileiros, 80 milhões. Filhos de portugueses, de índios, filhos de japoneses, de polacos, de franceses, de holandeses, de espanhóis, filhos de africanos. [...] Da fusão destas raças nasce, segundo o sociólogo Roberto Freire, o representante típico do terceiro mundo, o brasileiro é o terceiro homem».

² Para a teoria racial de Gilberto Freyre, ver *Casa Grande e Senzala* (FREYRE, 2003). Sobre o desenvolvimento do pensamento racial no Brasil, ver: SKIDMORE, (1989).

Il Brasile è una Repubblica Federale composta di 22 Stati: Otto milioni e mezzo di chilometri quadrati, 25 volte la superficie dell'Italia. Nove persone per chilometro quadrato, in Italia la densità è di 170. Sedici milioni di brasiliani, un quinto di tutta la popolazione vivono nel nord-est. Un brasiliano guadagna in media 170.000 lire all'anno, un nordestino 50.000 lire. Dal 1967 il salario minimo è fissato per legge in 104.000 cruzeiros, circa 125.000 lire per i lavoratori inquadrati sindacalmente. Il 35% della popolazione attiva, e fra questi la maggioranza dei nordestini, non rientra in questa categoria e percepisce salari inferiori. I brasiliani aumentano ogni anno del 25 per mille, nel 2000 saranno 180 milioni.¹

Em seguida, a narração retorna ao sertão, onde a família de Miguel encontra outro grupo de retirantes, agregando-se a eles rumo a Caruaru. A marcha em direção da cidade é interrompida por um cortejo fúnebre, onde algumas crianças carregam flores e um pequeno caixão com o seu diminuto fardo humano. Encenado para indicar o problema da alta taxa de mortalidade infantil no nordeste, ao cortejo segue-se a inserção da sequência final de *Deus e o diabo na terra do sol*, quando Manuel corre para o mar, metáfora da revolução. O acostamento entre as duas situações, explica Amico, é um modo de apresentar «*la risposta che ai problemi del sertão dà un autore come Glauber Rocha*» (APRÀ; SPILA, 2002, p. 13).²

Após a citação, continuamos a acompanhar o êxodo dos retirantes, que chegam a um vilarejo. Ali, embarcam em um pau de arara que os conduz a Recife. Uma vez na cidade, Miguel e sua família percorrem, atônitos, as avenidas, ruas e becos da capital. O frenesi urbano das imagens é reforçado pelo som de carros, buzinas, vozes e, ao fundo, uma música de Roberto Carlos tocada pela rádio, expressão de uma modernidade realizada segundo um

¹ «O Brasil é uma República Federal composta por 22 Estados. Oito milhões e meio de quilômetros quadrados, 25 vezes a superfície da Itália. Nove pessoas por quilômetro quadrado, na Itália a densidade é de 170. Dezesesseis milhões de brasileiros, um quinto de toda a população vive no nordeste. Um brasileiro ganha em média 170.000 liras por ano, um nordestino 50.000 liras. Desde 1967 o salário mínimo é fixado por lei em 104.000 cruzeiros, cerca de 125.000 liras para os trabalhadores enquadrados no sindicato. 35% da população é ativa, e entre estes a maioria dos nordestinos não entra nesta categoria e ganha salários inferiores. Os brasileiros aumentam a cada ano de 25 por mil, em 2000 serão 180 milhões».

² «a resposta que aos problemas do sertão dá um autor como Glauber Rocha».

modelo de importação cultural (o “ye-ye”). Do caos sonoro e visual passa-se ao rumor encharcado do mangue, onde a família cata caranguejos para sobreviver, enquanto Miguel, desempregado, vaga pelas ruas à procura de trabalho.

Uma visão da costa brasileira inicia a segunda inserção documentária, ao som da marchinha carnavalesca *Invenção do Brasil*, de Lamartine Babo. O speaker recita: «*Questa terra Sire – dice la prima lettera dal Brasile al re di Portogallo – è in tal misura amena, che a volerne profittare essa produrrà qualsiasi cosa*».¹ Sobre tomadas da antiga arquitetura brasileira, o speaker narra uma brevíssima história econômica do país, do descobrimento à construção de Brasília, explicitando a dependência da economia estrangeira. Apresentando-a segundo a polaridade colônia/metrópole, o discurso evidencia a exploração internacional que provoca as modificações econômicas e sociais no Brasil: são as oscilações do mercado externo a determinarem a criação de novos centros urbanos, provocando o deslocamento pelo território da mão de obra que, antes, escrava, é agora subproletariada. Nesta lógica, o speaker enumera as diversas etapas do nosso desenvolvimento econômico: o cultivo da cana de açúcar destinado ao mercado holandês; a inadequação dos indígenas ao trabalho e a importação de escravos da África, com a capital do país no nordeste; a decadência da economia açucareira e o início da extração do ouro, do qual se beneficia a Inglaterra; o deslocamento dos escravos à região de Minas, para onde se transfere o vice-rei; o esgotamento dos filões de ouro e o início do ciclo do café, com a consequente transferência da capital ao Rio de Janeiro; abolido o cativo, o início do ciclo da borracha no começo do século XX, quando no lugar dos escravos são os nordestinos a dirigirem-se para a Amazônia; a concorrência da borracha asiática; o declínio da exportação cafeeira do Brasil, a concorrência do café africano e, finalmente, a

¹ «Esta terra, Senhor – diz a primeira carta do Brasil ao rei de Portugal – é de tal modo amena, que querendo aproveitá-la, esta produzirá qualquer coisa».

industrialização dos anos 1960 e a construção de Brasília, no centro do país. A sintética revisão demonstra assim as fases de uma economia atrelada ao capital estrangeiro e forjada sobre a exploração de uma mão de obra barata. Uma história, explica o autor, que é a «*storia di sempre, prima si correva verso l'oro, poi verso il caffè, oggi verso l'industria, ecc.*»¹ (APRÀ; SPILA, 2002, p. 15).

Terminada a interrupção documentária, o filme retorna à odisseia da família nordestina. Em um bar de Recife, Miguel é convidado a partir com um grupo de trabalhadores braçais para São Paulo. Negociada a viagem, a família se prepara para embarcar no pau de arara, estacionado diante de um posto de gasolina. Sobre a cabeça dos personagens paira a marca Texaco, símbolo do capital internacional, vetor implacável do destino de uma população que dele não possui a menor consciência, assim como a ele não pode ter o mínimo acesso.

O terceiro e último documentário insere-se no trajeto de Recife a São Paulo, percorrido pelo pau de arara. Desta vez é Joel Barcelos, ator protagonista que, despido do personagem, lê e comenta para a câmera alguns títulos do *Diário de Notícias*. O ator – que em *Os fuzis* representara o camponês que entra em uma venda com o filho morto de fome nos braços – explica que o jornal é publicado em Salvador e que eles se encontram agora em Milagres, interior da Bahia. Selecionadas estrategicamente, as notícias funcionam como outro modo de descrever o Brasil, dando um quadro dos fatos e eventos que marcam então a nossa contemporaneidade.

A primeira manchete a ser comentada reforça a ideia da dominação exercida pelo capital estrangeiro: «A Willys do Brasil foi vendida à Ford. A Willys do Brasil é, era, a principal indústria automobilística brasileira», conta

¹ «história de sempre, antes se corria rumo ao ouro, depois ao café, hoje rumo à indústria

Joel Barcelos. À dependência econômica se alia a cultural, e o ator lê uma notícia sobre a prisão dos Rolling Stones por detenção de drogas. Segue-se a informação de que Roberto Carlos, o «ídolo do ye-ye brasileiro», dissera apoiar os Rolling Stones, mas ser «contra o uso da maconha». Depois do relato de que o general Charles de Gaulle lançara no Canadá o grito “Quebec Livre!”, a leitura é interrompida por um letreiro que realiza uma comparação entre as condições de vida brasileiras e italianas:

Nello stato di Maranhao (nord-est del Brasile) esiste un medico ogni 13.000 abitanti. Nello stato di San Paolo uno ogni 1.700 abitanti. In Italia, uno ogni 670 abitanti.

Nel nord-est la mortalità infantile è del 160 per mille. Nell'intero Brasile la media è di 90 per mille. In Italia è del 36 per mille.¹

As notícias que se seguem ao letreiro espelham um panorama global dividido entre imperialismo e resistência armada: em Cuba, Fidel Castro nomeia Che Guevara como chefe das guerrilhas na América Latina. Eleito presidente honorário da Conferência Latino-Americana das Forças Revolucionárias, Guevara proclama a necessidade de criar dois ou três Vietnãs nas Américas e na África e confirma a sua intenção de transformar a cordilheira Andina em *sierra maestra* da América Latina.

No solo brasileiro, porém, são os interesses estrangeiros a levarem a melhor. No Piauí, relata Joel Barcelos, a população de uma pequena cidade encontra-se alarmada pelo forte barulho que provém de um núcleo de padres protestantes oriundos dos Estados Unidos: «Diariamente ouvem-se explosões nesta missão norte-americana. Desconfia-se que estas explosões devam ser de pesquisa de minerais atômicos». Fatos semelhantes acontecem em outras partes

¹ «No estado do Maranhão, nordeste do Brasil, existe um médico a cada 13.000 habitantes. No estado de São Paulo, um a cada 1700 habitantes. Na Itália é de um a cada 670 habitantes. No nordeste a mortalidade infantil é de 160 por mil. No inteiro Brasil, a média é de 90 por mil. Na Itália, de 36 por mil».

do território: «Em Goiás o governo brasileiro abre inquérito sobre a venda de terras a norte-americanos. Mil e duzentas famílias foram registradas na região do norte de Goiás. A região é rica também em minerais atômicos». À alusão à exploração indevida das nossas riquezas naturais soma-se a evidência da exploração da nossa mão de obra pelo capital internacional, como informa o letreiro informativo:

*Un operaio della Volkswagen in Germania guadagna oltre 200.000 lire al mese.
Un operaio della Volkswagen in San Paolo guadagna circa 50.000 lire al mese.
Una Volkswagen costa in Italia 795.000 lire. Una Volkswagen costa in Brasile 1.800.000 lire.*¹

A conclusão é evidente: a alienação da mão de obra em relação ao produto final, segundo o modelo marxista de análise, agrava-se nos países subdesenvolvidos, pois as probabilidades de um operário possuir o carro que a sua força de trabalho ajuda a construir são muito menores no Brasil do que na Itália ou na Alemanha. É no capitalismo periférico, portanto, que a exploração econômica se mostra mais incisiva, revelando a dificuldade de organização das classes trabalhadoras na luta pelos próprios direitos. Mas se a alienação do capital ajuda a produzir consciências alienadas, algumas possibilidades de mudança entreveem-se nos setores que possuem uma maior capacidade crítica. Após o letreiro, Joel Barcelos prossegue com a sua leitura comentada, noticiando a presença no Brasil de focos de resistência ao poder constituído:

A União Nacional dos Estudantes consegue realizar o seu 29º congresso apesar da repressão policial. A União Nacional dos Estudantes é o órgão dos universitários brasileiros. Ela, no momento, é uma entidade ilegal. E anteriormente ela havia comunicado oficialmente através de uma proclamação através de panfletos lançados em São Paulo, de cima dos edifícios, que realizaria naquela cidade o congresso. E temos a notícia de que o congresso realmente foi realizado.

¹ «Um operário da Volkswagen na Alemanha ganha mais de 200.000 libras por mês. Um operário da Volkswagen em São Paulo ganha cerca de 50.000 libras por mês. Uma Volkswagen custa na Itália 795.000 libras. Uma Volkswagen custa no Brasil 1.800.000 libras».

Para completar o quadro, mais informações sobre as lutas de libertação no mundo:

Em Detroit, nos EUA, saques e destruições abalam o governo norte-americano. Carmichael, o lançador da proclamação do poder negro norte-americano pede, na reunião de Cuba, a internacionalização da luta dos negros pelos seus direitos. No Vietnã um ataque maciço dos vietcongs mata oito norte-americanos e destrói onze aviões na base Da Nang. Houve uma destruição numa extensão de cem metros.

O filme retorna então ao plano narrativo mostrando Miguel e outros retirantes em uma sala fechada, nus da cintura para cima, preparando-se para uma visita médica. A viagem chegou ao fim. Como se fossem bois destinados ao matadouro, o motorista entrega ao doutor a sua carga, garantindo a boa qualidade dos homens que transportou como gado: «Doutor, esta gente tá toda contratada, são bom trabalhador e é de boa saúde».

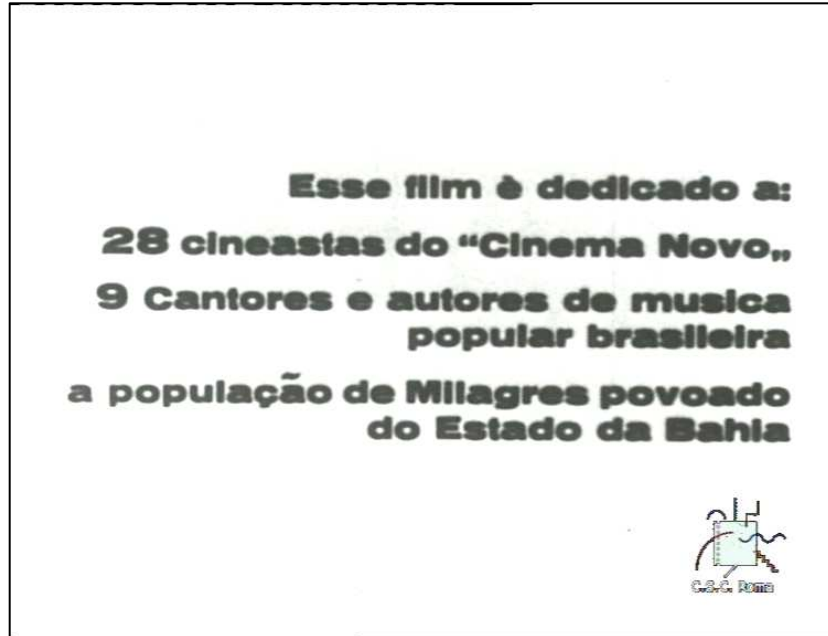
Devoradora desta carne humana, São Paulo é mostrada pela câmera que enquadra cartazes publicitários de empresas europeias e norte-americanas, em um ritmo sempre mais alucinado: Texaco, Krupp, Ford, Coca-Cola, Pepsi, Bayer, Mercedes Benz, Pirelli, Shell, Rhodia, Chevrolet... às marcas somam-se imagens da cidade e da sua férvida vida cultural, sinônimos da modernidade brasileira: fábricas, bancos, livros, discos, desfiles de moda, shows... é a sociedade de consumo. Fruto da aliança entre a burguesia industrial e o capital estrangeiro, esta se erige sobre a exploração da força de trabalho, barateada por um excedente da mão de obra que a estrutura agrária do país não faz que aumentar.

O modelo de desenvolvimento nacional espelha-se na geografia urbana. Na sequência final, o filme nos fornece a conclusão da narrativa e, ao mesmo tempo, uma síntese das questões abordadas pelos documentários: Miguel estabelece-se com a família em um barraco na periferia, ganhando a vida como pedreiro em uma grande construção no centro da cidade. O final da história vem assim a confirmar o papel da favela como espaço análogo ao do sertão: os velhos sertanejos se transformam, diante do espectador, nos novos favelados.

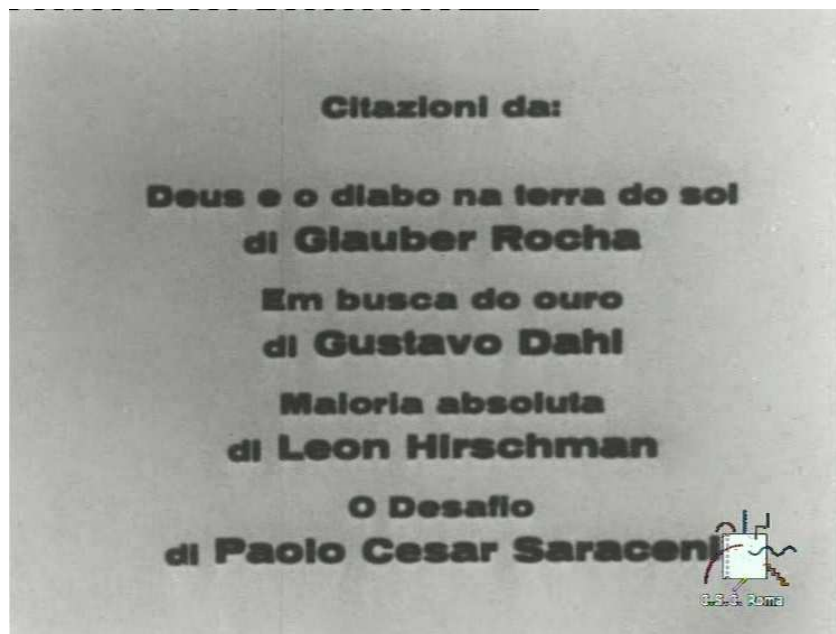
Mas se a metamorfose é o indicador do deslocamento geográfico, a condição essencial de uns e outros permanece imutável para o olhar que os examina: favelados e sertanejos, devido à própria alienação histórica, são destinados à implacável exploração capitalista, repetindo na cidade a miserável existência à qual eram condenados no campo.

Na última tomada do filme, a câmera, em um movimento vertical para o alto, abarca a elevação do novo símbolo fálico da capital econômica do país, mostrando-nos um outdoor aos pés do qual se movem, atarefados, os trabalhadores: «Estamos construindo o São Paulo Hilton». A tese do filme é assim comprovada: o capitalismo central agiu sobre o periférico, que reproduziu em si mesmo o terrível mecanismo de exploração: Miguel, que antes vivia na periferia do Brasil, vive agora da periferia da cidade, e a sua energia é gasta pelo centro, sede do poder econômico da burguesia industrial. A viagem do interior ao litoral reproduz assim o esquema descrito pelas inserções informativas: a força de trabalho deslocou-se novamente para as novas zonas urbanas, crescidas para responder às exigências do mercado externo. Neste jogo de forças, o nordeste é a nova África; o trabalhador nordestino, o novo escravo; o caminhoneiro, o novo mercador de homens; o pau-de-arara, o novo navio negreiro.

Tropici

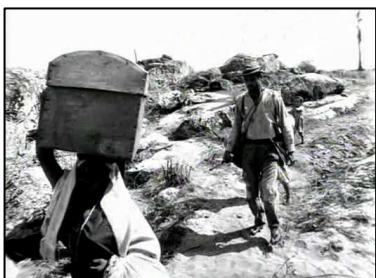
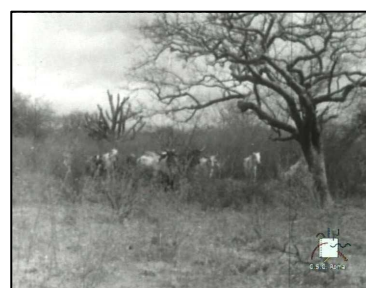


Letreiro na abertura



Letreiro ao final do filme.

Recepção de *Vidas secas* em *Tropici*



Sequência inicial de *Vidas Secas*

Sequência inicial de *Tropici*

Recepção de *Deus e o diabo na terra do sol* em *Tropici*



1



6



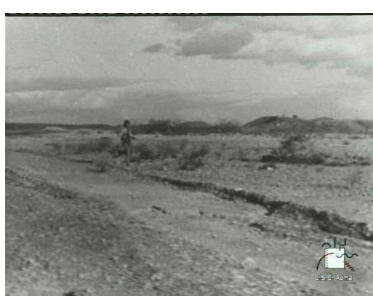
2



7



3



8



4



9



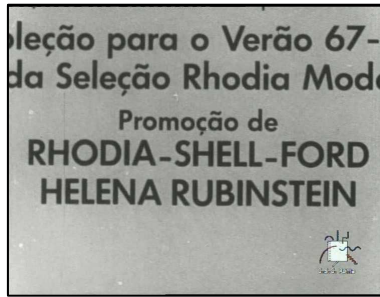
5



10

Sequência de *Tropici* com o cortejo fúnebre infantil.
Os fotogramas 7,8 e 9 são de *Deus e o diabo na terra do sol*.

Tropici



O capital internacional no sertão.

E em São Paulo, onde se faz sentir também a sua influência cultural.

Tropici



Na periferia, a favela onde vivem Miguel e sua família

No centro, a construção do São Paulo Hilton Hotel

Capítulo 7

Fim de década: O horizonte é revolucionário

In questo senso, ma non solo in questo, Oshima e Bellocchio, Forman e Tarkovskij, Rocha e Solanas, Godard e Kluge “spiegano” il “68” non meno degli scritti di Marcuse o di Debord. Rivedere i loro film, e soprattutto ragionarci e rifletterci sopra, vuol dire non solo arricchirsi esteticamente ma anche meglio documentarsi storicamente.¹

LINO MICCICHÈ

1968 é o ano que, no Brasil, assinala o recrudescimento do regime militar, que a partir de então mostraria a sua face mais cruenta e autoritária. No resto do mundo, em vez, é um ano marcado por grandes esperanças de liberdade. Em várias partes do globo surgem manifestações espontâneas que agregam estudantes, trabalhadores e intelectuais em prol de uma mudança radical da sociedade. Na Europa, tanto no bloco capitalista quanto no comunista, é um período de verdadeira contestação geracional, onde uma juventude rebelde questiona a sociedade construída pelos “pais” e segue a utopia da “imaginação no poder”.

A possibilidade de fazer da imaginação uma força de transformação social é teorizada pelo filósofo alemão Herbert Marcuse, considerado um dos pensadores que mais influenciam o movimento de 1968. Embora Marcuse, que desde os anos 50 ensina em universidades americanas, negue a sua condição de “guru” do movimento estudantil, o seu nome aparece conectado com as revoltas dos estudantes em Berlim, Estados Unidos e França, e a sua teoria

¹«Neste sentido, mas não somente neste, Oshima e Bellocchio, Forman e Tarkovskij, Rocha e Solanas, Godard e Kluge ‘explicam’ o ‘68’ não menos do que os escritos de Marcuse ou de Debord. Rever os filmes dele, e sobretudo pensar e refletir sobre eles, quer dizer não só enriquecer-se esteticamente, mas também melhor documentar-se historicamente».

pode ser resumida na ideia de que a sociedade contemporânea é fruto de um processo de desenvolvimento fundado sobre a repressão (MARCUSE, 2005).¹ A sua perspectiva crítica, porém, não se esgota na denúncia do caráter repressivo desta sociedade, mas procura oferecer uma via de superação da mesma propondo uma ruptura radical com os seus valores de sustentação. À “revolução quantitativa” que dá início à civilização industrial – a intensificação dos bens materiais produzidos pela racionalidade científica e tecnológica – Marcuse contrapõe uma “revolução qualitativa” da vida humana, a ser realizada através da sensibilização dos indivíduos por meio da criatividade artística. Isto implicaria, esclarece o filósofo, em «*an ‘aesthetic’ reality – society as a work of art. This is the most utopian, the most radical possibility of liberation today*» (MARCUSE, 2005a, p. 83).² O projeto utópico desta realidade artística prevê então a possibilidade de chegar a uma existência humana mais pacífica e livre, empregando a experiência estética e lúdica no processo de formação social, que deveria ser guiado pela convergência entre arte e tecnologia, entre trabalho e jogo (MARCUSE, 2007).³

Revelando o desejo da juventude de romper com um presente castrador, as reivindicações culturais de 1968 são movidas por uma grande expectativa de futuro. Segundo o crítico militante Goffredo Fofi, que vive uma intensa atividade intelectual naquele momento histórico:

In questo senso noi – e con noi intendo la generazione che ha prodotto

¹ A informação é contida em uma entrevista com Herbert Marcuse (*Marcuse defines his New Left line*) publicada na França no verão de 1968, reunida no terceiro volume da coletânea dos escritos de Marcuse organizada por Douglas Kellner (2005).

² A afirmação é contida na conferência *Liberation from the affluent society*, realizada em Londres no ano de 1967, reunida in: KELLNER (2005). Tradução: «uma realidade estética – sociedade como produto da arte. Esta è a mais utópica, a mais radical possibilidade de libertação, hoje».

³ Conferência intitulada *Society as a work of art*, realizada na Alemanha, em 1967, e reunida no quarto volume da coletânea dos escritos de Marcuse organizada por Douglas Kellner (2007).

*Glauber Rocha e Godard – eravamo uno strano miscuglio di rivendicazioni e di liberazione soggettiva, in cui c'era il sesso, la musica, il divertimento. Divertirsi diventava per la prima volta un concetto politico.*¹
(MARTINI, 1998).

E isto porque, para aquela geração, a política passa a ser interpretada não como função meramente administrativa ou burocrática, mas como ato de vitalidade social, como possibilidade de reagir à repressão exercida pelos poderes totalitários do capital ou do Estado: «Hoje, a luta pela vida, a luta por Eros, é a luta *política*», escreve em 1966 Marcuse (1975, p. 23), referindo-se à necessidade “biológica” de protesto por parte da juventude, naturalmente ao lado de Eros na luta contra os poderes de destruição e morte da civilização contemporânea.² O que ajuda a entender o proliferar, naquele período, de uma série de enunciados que colocam a política ao centro da vida de cada um: “Tudo é política”, “O sexo é política”, “O cotidiano é política”, “A arte é política” (COSULICH, 1998), dizem os slogans de então, divulgando a necessidade de uma política de liberação no lugar da atividade coercitiva das instituições.

Entre os princípios que fazem fermentar o “68” está também a ideia, desenvolvida por Guy Debord (1975), de que a potência do capital se manifesta na transformação da mercadoria em espetáculo e, vice-versa, do espetáculo em mercadoria. Observado deste prisma, também o cinema vem a assumir um significado de resistência política, na medida em que oponha à “moral burguesa” do cinema tradicional uma reinterpretação transformadora tanto dos conteúdos, quanto dos mecanismos de produção, representação e circulação cinematográficos, subtraindo-os à lógica de consumo da indústria cultural.

¹ «Neste senso nós – e com nós entendo a geração que produziu Glauber Rocha e Godard – éramos uma estranha mistura de reivindicações e de liberação subjetiva, onde tinha o sexo, a música, o divertimento. Divertir-se se transformava pela primeira vez em um conceito político».

² Trata-se do *Prefácio Político* do autor à edição de 1966 de *Eros e Civilização* (Beacon Press, de Boston, E.U.A.), reportado na edição brasileira (Zahar Editores).

Comunicando a tentativa de transgressão das restrições impostas por um *status quo* identificado com o “cinema dos pais”, os jovens autores transmitem então um forte senso de recusa das ordens dominantes e dos poderes autoritários. Nas palavras de Freddy Buache (1998, p. 103-104), que entre 1967 e 1970 é codiretor do festival de Locarno:

*Nonostante la repressione operata nei paesi dell'est dalle burocrazie e dalla censura, il socialismo reale sembrava offrire delle speranze: i giovani esordienti ammiravano il cinema e la critica polacchi, la politica “dal volto umano” della Cecoslovacchia; salutavano il potere di Fidel Castro, la poesia irreverente di Glauber Rocha, quella di Straub, di Fassbinder, di Wenders, di Widerbeg; seguivano la Mostra di Pesaro, leggevano “Il manifesto”; avevano applaudito, nel 1965, a Locarno, I Pugni in tasca di Marco Bellocchio.*¹

Expressão importante da vida cultural italiana, o cinema vem a ser investido de frente pela corrente de contestações que chegam do resto da Europa e se alastram também pela península. As agitações do “maio francês”, que levam à suspensão do Festival de Cannes, produzem ressonâncias imediatas. A primeira é a inesperada contestação, por parte do movimento estudantil, da Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro, fortemente identificada com os jovens cinemas e com a esquerda. O festival não chega a ser cancelado, mas a diretoria se demite e o evento passa a ser coordenado por uma assembleia deliberativa, onde as votações coletivas são o método utilizado até mesmo para decidir os horários de projeção dos filmes.

No mês de junho, em Veneza, é a vez da Bienal de Arte, contra a qual se manifestam artistas e estudantes. Reprimidos pela polícia, os manifestantes recebem a solidariedade de vários intelectuais e, entre eles, de alguns cineastas,

¹ «Apesar da repressão comandada pela burocracia e pela censura nos países do leste europeu, os jovens iniciantes admiravam o cinema e a crítica polacos, a política do ‘vulto humano’ da Tchecoslováquia; saudavam o poder de Fidel Castro, a poesia irreverente de Glauber Rocha, a de Straub, de Fassbinder, de Wenders, de Widerberg; acompanhavam a Mostra de Pesaro, liam ‘Il manifesto’, tinham aplaudido, em 1965, em Locarno, *I pugni in tasca*, de Marco Bellocchio».

que retiram os seus filmes da mostra de cinema de Veneza, nascida como um ente da bienal. Protesta também a Associação Nacional Autores Cinematográficos (ANAC) que convoca intelectuais, estudantes e trabalhadores para uma ação conjunta contra o festival. Os motivos do protesto são explicados em uma carta, onde a ANAC se refere ao processo de conscientização mundial vivido pelos autores que, unidos, deveriam trabalhar para uma «*nuova concezione del cinema*» que comportava «*rapporti radicalmente diversi con il potere politico, il potere industriale, gli istituti legislativi e culturali*» (BIANCO E NERO, 1998, p. 158).¹ Em resposta ao apelo da ANAC, a Federação Internacional das Associações dos Produtores de Filmes (FIAPF) anuncia que as organizações de produtores de vários países não participarão da Mostra de Veneza (p. 158). A Federação Italiana dos Círculos de Cinema (FICC), por sua vez, reivindica uma radical reestruturação do festival, solicitando-o a transformar-se em um organismo de autêntica difusão cultural, abandonando o seu caráter mundano para promover o acesso a «*opere d'arte non rinvenibili sul mercato*» (p. 159).²

Tampouco a mostra de Veneza chega a ser cancelada, mas o propagar-se do movimento de contestações passa a ser temido por outras manifestações do gênero.³ Da produção ao consumo das obras, é um inteiro sistema cinematográfico a ser questionado pelos jovens, que se voltam também contra a crítica, repentinamente confrontada com aspirações que até então tinham permanecido às margens do seu campo de visão, limitado pelas convenções do “gosto” e da estética realista. Esta última será o alvo preferencial dos ataques de jovens autores e críticos, empenhados em desfazer os nós que os ligam à

¹ «nova concepção do cinema»; «relações radicalmente diversas com o poder político, o poder industrial, os institutos legislativos e culturais».

² «obras não acessíveis no mercado».

³ O crítico Sergio Corbucci (1968, p. 278), a propósito, escreve na revista *Cinema Nuovo*: «*E certamente, dopo Cannes, i direttori dei festival sono preoccupatissimi*». Tradução: «E, certamente, depois de Cannes, os diretores dos festivais estão preocupadíssimos».

geração do neorealismo, escola que fora assumida a partir do pós-guerra como modelo de interpretação do real.

No discurso produzido pela nova geração crítica, formada a partir das novas correntes teóricas, o foco de análise fílmica desloca-se progressivamente do momento da emissão da mensagem – isto é, da realização do filme e das intenções do diretor – à mensagem enquanto objeto autônomo e autossuficiente para, enfim, voltar-se ao destinatário, considerando o seu papel de produtor de sentido (BRUNETTA, 2001). Neste processo, a obra passa a ser vista como uma complexa estrutura comunicativa e não mais meramente “informativa”: encarada enquanto sistema aberto a novas significações, cabe ao público completá-la, encontrando as respostas para as interrogações propostas pelo artista. Servindo-se dos instrumentos fornecidos pelos estudos semióticos, as novas abordagens críticas passam a indicar a falta de sentido de uma linguagem rigorosamente realista em um momento em que é o próprio “senso do real” a ser colocado em discussão. Segundo Gian Piero Brunetta (2001, p. 102):

Detto dunque che nel corredo teorico e critico delle maggiori riviste il realismo occupa ancora un posto di rilievo, e che ai modelli del realismo guardano ancora in molti, si assiste, nel giro di pochi anni, a spostamenti progressivi: prima in direzione del linguaggio e delle avanguardie, del cinema di generi e dei prodotti del cinema americano, poi della narrativa e, allo stesso tempo, della visione dell'universo semiotico. Poi ancora ci si avventura verso la psicanalisi e la sociologia, e infine avanzano nuove e più mature esigenze di sistemazione storiografica e comprensione teorica dei processi della comunicazione e della formazione e trasformazione dell'immaginario collettivo nel breve e lungo periodo.¹

Naturalmente, o avançar das novas ondas teóricas e estéticas não se dá

¹ «Restando o fato de que no conjunto teórico e crítico das maiores revistas o realismo ocupe ainda um lugar de relevo, e que aos modelos do realismo olhem ainda muitos, se assiste, no arco de poucos anos, a deslocamentos progressivos: primeiro em direção da linguagem e das vanguardas, do cinema de gênero e dos produtos do cinema americano, e depois da narrativa e, ao mesmo tempo, da visão do universo semiótico. E mais tarde, ainda, aventura-se rumo à psicanálise e à sociologia e, enfim, avançam novas e mais maduras exigências de sistemação historiográfica e compreensão teórica dos processos da comunicação e da formação e transformação do imaginário coletivo a breve e longo termo».

segundo uma trajetória linear e, tampouco, sem encontrar resistência, pois para uma parte considerável da crítica tradicional, sobretudo a marxista, o realismo significa um objetivo conquistado à custa de muitos esforços e do qual não se pretende facilmente abrir mão. É o caso de Guido Aristarco, que, ao dar-se conta da crise do processo de significação artística, responde com uma adesão ainda maior aos pontos fundamentais do pensamento marxista. Uma opção, esta, que pode ser detectada no seu artigo sobre a primeira mostra do cinema documentário latino-americano, realizada na Venezuela em 1968. O diretor da *Cinema Nuovo*, que cita a “geografia” e a “estética da fome”, observa a curiosidade que o uso fácil do “exotismo” e do “folclore” latino-americano pode suscitar no espectador europeu. Embora recuse a percepção convencional de «un folclore inteso nel senso comune e volgare del termine»,¹ o crítico não o transfere no campo de um estudo das mitologias – perspectiva que se tornaria dominante com o avanço da semiótica – preferindo localizá-lo no âmbito de uma «ricerca gramsciana», e em particular modo nas suas «osservazioni sul folclore e la letteratura nazionale-popolare» (ARISTARCO, 1968, p. 423).² Uma abordagem legítima que, todavia, sendo voltada preponderantemente ao passado, fadiga a encontrar ressonância em um momento de grande expectativa de inovação. É assim, citamos novamente Gian Piero Brunetta (2001), que enquanto o auditório dos discursos de Barthes é um ponto de afluência e de contribuições críticas, o público que se forma ao redor de Guido Aristarco tende a esvaziar-se.

Para a renovação das teorias cinematográficas colabora notavelmente a mostra de Pesaro, com as discussões promovidas no âmbito das edições de 1965 (*La critica e il nuovo cinema*), 1966 (*Per una nuova coscienza critica del*

¹ «um folclore entendido no sentido comum e vulgar do termo».

² «pesquisa gramsciana»; «observações sobre o folclore e a literatura nacional-popular».

linguaggio cinematografico) e 1967 (*Linguaggio e ideologia nel film*).¹ O objetivo destas iniciativas, explica o site oficial da mostra, é então promover um debate internacional capaz de elaborar instrumentos analíticos aptos à compreensão do jovem cinema:

*Un modo questo di intendere il cinema di cui per anni furono viventi simboli quei cineasti che, come Glauber Rocha, o Jean-Marie Straub, o Marco Bellocchio, o Miklós Jancsó, o Jan Nemeč, o Oshima Nagisa, o Andrej A. Tarkovskij, o Jorge Sanjinés – per non fare che qualche nome – proponevano film la cui polemica, sovente radicale, cominciava sullo schermo ma voleva andare ben oltre lo schermo: un “nuovo cinema” che aveva non solo un’estetica, ma anche un’etica e una politica.*² (PESAROFILMFEST, 2010).

O quanto a política viesse a ocupar espaço no horizonte cinematográfico da jovem geração é evidenciado pelo relatório de Ernesto G. Laura sobre a mostra de Pesaro de 1968, na qual concorrem *Proezas de Satanás na vila de Leva-e-Traz*, de Paulo Gil Soares, *Cara a cara*, de Julio Bressane e *Bebel, garota propaganda*, de Maurice Capovilla. As suas palavras descrevem, de um ponto de vista externo ao movimento juvenil, o clima de ativismo e contestação vivido naquele momento. Devido ao seu caráter ilustrativo, transcrevemos longo trecho do texto publicado na *Bianco e Nero*, na edição de setembro-outubro daquele ano:³

Pesaro anno quarto o Pesaro anno primo?, si era chiesta alla vigilia, in un documento ricco di stimolanti considerazioni sulla crisi dei festival, la

¹ A crítica e o novo cinema; Por uma nova consciência crítica da linguagem; Linguagem e ideologia no filme.

² «Um modo este de entender o cinema do qual por anos foram símbolos viventes aqueles cineastas que, como Glauber Rocha ou Jean-Marie Straub, ou Marco Bellocchio, ou Miklós Jancsó, ou Jan Nemeč, ou Oshima Nagisa, o Andrej A. Tarkovskij, ou Jorge Sanjinés – para não fazer que alguns nomes – propunham filmes onde a polêmica, muitas vezes radical, começava na tela mas queria ir bem além da tela: um “novo cinema” que tinha não somente uma estética, mas também uma ética e uma política».

³ Antes das contestações juvenis, *Bianco e Nero* publica um ensaio de Jaime Rodrigues intitulado *Problematica culturale e cinema brasiliano*. Trata-se de um texto de caráter sociológico que analisa, por viés marxista, as relações entre estrutura e superestrutura na cultura brasileira, assim como entre artistas, povo e burguesia.

commissione ordinatrice, facendo così intendere che bisognava ricominciare da zero, rinnovando strutture e programmi. L'andamento successivo dei fatti, ormai a tutti noti, ha forse creato le premesse perché a quell'interrogativo si fornisca malinconicamente una risposta diversa dalla prevista: Pesaro anno ultimo.

Peccato, perché Pesaro ha rappresentato qualcosa nel panorama dell'organizzazione della cultura cinematografica nel nostro Paese, qualcosa che merita di non andare disperso. Esso è stato involontaria vittima di quel fenomeno della contestazione che ha scelto la città marchigiana per fare il suo ingresso clamoroso e brusco anche nel campo del cinema, uscendo dall'alveo degli atenei dove, ad opera del Movimento Studentesco, era sorto. Perché è stata scelta questa Mostra del Nuovo Cinema come primo bersaglio? Perché essa, non statale, non ufficiale, anzi volutamente "di tendenza" avrebbe fatto parte, secondo l'opinione dei contestatori, degli "alibi" culturali e di "libertà" consentiti dal "sistema" per garantirsi, offrendo talune valvole di sfogo, nel complesso inoffensive. Insomma, proprio perché voleva essere un'iniziativa di sinistra, era colpita appunto dalla sinistra.

*Nello svolgimento pratico della contestazione non sono mancati gli equivoci e le divergenze. **Per alcuni studenti, si sa, la cultura, nell'attuale momento storico, è funzionale solo se si rapporta direttamente e immediatamente nell'azione politica, se diventa strumento politico; i film, in altre parole, servono se servono a mobilitare le masse per la rivoluzione.***¹ (LAURA, 1968, p. 1-2, negrito nostro).

¹ «Pesaro ano quarto ou Pesaro ano primeiro?, perguntou-se às vésperas, em um documento rico de estimulantes considerações sobre a crise dos festivais, a comissão organizadora, fazendo assim entender que era necessário recomeçar do zero, renovando estruturas e programas. O andamento sucessivo dos fatos, já conhecidos por todos, criou talvez as premissas para que àquela interrogação seja melancolicamente dada uma resposta diversa da prevista: Pesaro ano último.

Pecado, porque Pesaro representou algo no panorama da organização da cultura cinematográfica do nosso país, algo que merece não dispersar-se. Este foi involuntariamente vítima daquele fenômeno de contestação que escolheu a cidade *marchigiana* para fazer o seu ingresso clamoroso e brusco também no campo do cinema, saindo do círculo das universidades onde, por obra do Movimento Estudantil, tinha surgido. Por que escolheu-se esta Mostra do Novo Cinema com primeiro alvo? Porque esta, não estatal, não oficial, aliás voluntariamente 'de tendência' teria feito parte, segundo a opinião dos contestadores, dos 'álbis' culturais de 'liberdade' consentidos pelo 'sistema' para garantir-se, oferecendo algumas válvulas de escape, no conjunto inofensivas. Em suma, próprio porque queria ser uma iniciativa de esquerda, era atingida exatamente pela esquerda.

No desenvolvimento prático das contestações não faltaram os equívocos e as divergências. **Para alguns estudantes, se sabe, a cultura, no atual momento histórico, é funcional somente se imediatamente e diretamente relacionada à ação política, se transforma-se em instrumento político; os filmes, em outras palavras, são necessários se servem a mobilizar as massas para a revolução»** (negrito nosso).

Na parte “avançada” do globo, o projeto da revolução prevê então a união entre intelectuais e operários na recusa dos valores da civilização do consumo, em um processo que deveria ser completado, no terceiro mundo, pela aliança revolucionária entre os intelectuais e a massa dos “danados da terra”. Por isso, as batalhas atuadas pelos povos latino-americanos são um elemento de vivo interesse para o movimento estudantil, que vê na figura de Che Guevara o símbolo da luta contra todo tipo de repressão. Um símbolo que encontra plena confirmação no primeiro prêmio da mostra, conferido ao filme de Sergio Solanas, *La hora de los hornos*, que termina com um longo primeiro plano de Che Guevara assassinado. A imagem do mártir latino-americano vem assim a reforçar, romanticamente, as aspirações dos jovens italianos que se manifestam contra o poder instituído e que, movidos por um difuso sentimento libertário, voltam o próprio olhar para a América Latina. Nesta atmosfera de adesão política e de expectativa revolucionária, é natural que os filmes do continente fossem os «*più attesi e in definitiva i più seguiti*» da mostra, como testemunha Ernesto G. Laura (1968, p. 4). Sobre o brasileiro *Proezas de Satanás na Vila de Leva e Trás*, o crítico anota:

*I simboli sono, ad un sguardo appena attento, trasparenti. Mentre chi vuol raggiungere qualche benessere è costretto nell’America Latina ad emigrare e la Chiesa stessa abbandona le plebi diseredate per inseguire la gente che sta bene, la “Alianza por el progreso” proposta dagli Stati Uniti dà ai latino-americani l’illusione del benessere e del progresso, con aiuti economici che lasciano in realtà le cose come stanno. Il diavolo, in altre parole, è il zio Sam.*¹ (P. 4).

Embora seja usada em sentido bastante convencional, a palavra “símbolo” e o seu acostamento com a ideia de transparência indica a tentativa de ir

¹ «os mais esperados e definitivamente os mais seguidos»; «Os símbolos são, para um olhar simplesmente atento, transparentes. Enquanto quem quer obter algum bem-estar na América Latina é obrigado a emigrar e a própria igreja abandona as massas desfavorecidas para seguir os que estão bem, a “Aliança para o progresso” proposta pelos Estados Unidos dá aos latino-americanos a ilusão do bem-estar e do progresso, com auxílios econômicos que deixam na realidade as coisas como estão. O diabo, em outros termos, é o tio Sam».

La hora de los hornos

*Los pueblos latino-americanos son pueblos condenados.
El neocolonialismo no permite elegir ni vida ni muerte propias.
Vida e muerte están marcadas por la violencia cotidiana.*



Cual es la única opción que queda al latino-americano? Es elegir su propia vida, su propia muerte. Cuando se inscribe en la lucha por la liberación, la muerte deja de ser la instancia final.



Se convierte en un acto liberador. Una conquista. El hombre che elige su muerte está eligiendo también una vida.



*El es ya la vida, e la liberación misma total es.
En su rebelión el latino-americano recupera su existencia.*

incorporando o vocabulário que, aos poucos, vai caracterizando o discurso dos receptores especializados. Mais do que uma abordagem inovadora, é uma terminologia nova – símbolo, mito, rito são as palavras que começam a predominar – a fazer brecha em um discurso ainda ancorado a uma perspectiva tradicional. É assim, por exemplo, que em *Capitu*, de Paulo Cesar Saraceni, projetado em Locarno, se percebe uma «*difficile lettura dovuta ad una narrazione ricolma di simboli sociali*» (ZARO, 1968, p. 77),¹ e que em *Fome de amor*, de Nelson Pereira dos Santos, se detecte uma «*confusione linguistica*» marcada pela «*ambiguità dei simbolismi*» (MECCOLI, 1968, p. 49).²

O influxo da semiótica se faz mais claro e articulado no relatório de Gianfranco Corbucci sobre a mostra de Pesaro, publicado na revista *Cinema Nuovo*. Ao tomar em consideração, em *La hora de los hornos*, a relação estabelecida entre as intenções da obra e as reações do público – que deveria «*porsi in rapporto attivo con l'opera partecipando, durante previste pause della proiezione, al dibattito sui temi della lotta e apportando un personale contributo*»³ – Corbucci (1968, p. 281) delineia a nova função que a crítica atribui ao receptor, considerado enquanto elemento ativo do processo de significação artística. Um viés, este, que é inaugurado na Itália em 1962 pelo célebre ensaio de Umberto Eco – cuja segunda edição é de 1967 –, indiretamente citado por Corbucci ao descrever o filme de Solanas como “obra aberta”. A imposição de uma nova perspectiva crítica é perceptível também na interpretação da função de Glauber Rocha para o cinema latino-americano, ressaltando a sua opção por uma ruptura em relação à linguagem “superada” do realismo:

¹ «difícil leitura devido a uma narração plena de símbolos sociais».

² «confusão linguística»; «na ambiguidade dos símbolos».

³ «colocar-s em relação ativa com a obra participando, durante previstas pausas da projeção, ao debate sobre os temas da luta e portando uma contribuição pessoal».

Glauber Rocha è un punto di riferimento obbligatorio per tutti quei giovani registi: “essere realista”, egli dice, “significa discutere gli aspetti del reale”, e non si può quindi usare “una formula di realismo europeo ormai superato”. Questa è una caratteristica del “cinema nôvo”, e la pratica non fa che confermare quella tendenza sociologica che già lo anno scorso s’era manifestata con L’opinione pubblica di Jabor. Rocha dice anche “che dal momento che si rifiuta la cultura “ufficiale”, l’unica posizione possibile è la violenza”, e il suo cinema vorrebbe essere autenticamente nazionale, lontano dal “folclore” di quel Lima Barreto (O cangaceiro) che ha avuto tanta fortuna inventando un particolare “sertao” modello esportazione.¹ (CORBUCCI, 1968, p. 279).

Perceba-se como o horizonte ao qual reportar o cinema brasileiro apresenta-se significativamente alterado depois da penetração e absorção crítica do Cinema Novo na Itália. *O cangaceiro*, único exemplo ao qual relacionar a filmografia que do Brasil chegava à Europa no início da década e em função do qual definiam-se as expectativas do receptor italiano, é agora percebido como etapa superada da produção nacional, como exemplo de um cinema do passado. Além da supremacia estética conquistada pela filmografia do movimento, a interpretação depreciativa do legado de Lima Barreto indica a difusão, entre o público especializado, dos pressupostos teóricos defendidos pelos cinemanovistas, que colaboram ativamente para a destituição do valor cultural de *O cangaceiro*.

Demonstrando-se familiarizado com o pensamento produzido pela corrente próxima ao Cinema Novo, Corbucci cita textualmente *Brasil em tempo de cinema*,² onde Jean-Claude Bernardet aponta para as contradições de uma cinematografia – a cinemanovista – que, querendo-se popular, revelava-se

¹ «Glauber Rocha é um ponto de referência obrigatória para todos aqueles jovens diretores: ‘ser realista’, ele diz, ‘significa discutir os aspectos do real’, e não se pode portanto usar ‘uma fórmula de realismo europeu já superado’. Esta é uma característica do ‘cinema nôvo’, e a prática não faz que confirmara aquela tendência sociológica que já no ano passado manifestara-se com *A opinião pública* de Jabor. Rocha diz também ‘que do momento que se recusa a cultura ‘oficial’, a única posição possível é a violência’, e o seu cinema desejaria ser autenticamente nacional, distante do ‘folclore’ daquele Lima Barreto (*O cangaceiro*) que teve tanta fortuna inventando um particular ‘sertao’ modelo exportação».

² Publicado em 1967.

de classe média. Esta identificação com a perspectiva analítica de Bernardet revela como, por parte da crítica italiana, o proceder rumos aos caminhos indicados pela semiótica se dê de maneira gradual. É assim que a abertura a novas leituras focalizadas no “texto” e na “linguagem”, como a proposta de Eco, convivem ainda com as reflexões que subordinam a obra a um “contexto” e a vinculam a um “conteúdo”, em um procedimento característico da análise marxista e presente em Bernardet.

Em linha com a atmosfera de renovação vivida no fim da década de 1960, a revista *Ombre Rosse*, fundada em 1967, é um dos exemplos mais representativos das novas tendências das discussões cinematográficas que animam o cinema italiano (BRUNETTA, 2001). Dirigida por Gianni Volpi, Paolo Bertetto e Goffredo Fofi, a revista segue os passos da politizada *Positif* (UVA; PICCHI, 2006), e compartilha a convicção de que os intelectuais deveriam ser agentes da luta a serviço da revolução (BISONI, 2006). Daí a atenção dedicada ao Cinema Novo, que na edição de agosto de 1968 é objeto de um dossiê, no qual os passos marcantes da história do movimento são revisitados por Gianni Volpi.¹

A centralidade do terceiro mundo no campo de interesses do crítico é comunicada pela identificação entre as situações dos camponeses do Vietnã e a vida rural nordestina, duas realidades, afirma ele, que não constituem exemplos periféricos, mas se situam «*al centro della storia, costituiscono il luogo in cui l'imperialismo mostra senza più finzioni il vero volto di sfruttamento e di oppressione, in cui si combatte la battaglia decisiva per le sorti del mondo*»

¹ 1968 não apresenta, no campo da difusão italiana do Cinema Novo, um momento de particular relevância. Isto justifica o caráter de revisão histórica do dossiê que, ao propor uma análise retrospectiva do movimento, assinala a sua definitiva incorporação pelo discurso especializado italiano.

(VOLPI, 1968, p. 16).¹ Por isso:

*Il Cinema Nôvo brasiliano, che si apre sui conflitti reali e centrali del mondo contemporaneo e su questi conflitti si propone di intervenire in modo diretto e immediato, di partecipare alla lotta e alla trasformazione della realtà, ben lungi dal costituire i primi incerti tentativi di una cinematografia minore, è il cinema politico più avanzato che si fa oggi nel mondo.*² (P. 16, negrito nosso).

Como no citado artigo de Corbucci, também aqui é possível reconhecer os sinais da ruptura crítica em relação à linguagem realista, interpretada como estética típica do dogmatismo de um comunismo oficial:

*È necessario rifare la storia del cinema moderno e buttare in mare il nostro concetto di realismo, superficiale angusto ossequiante ai sacri testi e alla burocrazia del partito. Un realismo pacificatore, senza avventure e senza scoperte.*³ (VOLPI, 1968, p. 18).

Modelo artístico de uma Europa velha e cansada, o realismo pode ser superado pelo tipo de representação que o Cinema Novo faz do próprio mundo:

*Didattico o di denuncia, aggressivo o critico, agitatore o organizzatore, demistificatore o fabulistico, il Cinema Nôvo si rende conto che “essere realista significa discutere gli aspetti del reale e non usare una formula di realismo europeo ormai superato per determinare a priori un realismo di buona coscienza”.*⁴ (P. 18).

Neste processo de substituição das fórmulas dominantes por uma linguagem e

¹ «no centro da história, constituem o lugar em que o imperialismo mostra sem fingimento a verdadeira face de exploração e de opressão, no qual se combate a batalha decisiva para a os destinos do mundo».

² «O Cinema Nôvo brasileiro, que se abre sobre conflitos reais e centrais do mundo contemporâneo e sobre estes conflitos propõe-se a intervir de modo direto e imediato, de participar da luta e da transformação da realidade, bem longe de constituir as primeiras incertas tentativas de uma cinematografia menor, **é o cinema político mais avançado que se faz hoje no mundo**» (negrito nosso).

³ «É necessário refazer a história do cinema moderno e jogar no mar o nosso conceito de realismo, superficial limitado reverente aos textos sagrados e à burocracia de partido. Um realismo pacificador, sem aventuras e sem descobertas».

⁴ «Didático ou de denúncia, agressivo ou crítico, agitador ou organizador, desmistificador ou fabuloso, o Cinema Nôvo se rende conto de que ‘ser realista significa discutir os aspectos do real e não usar uma fórmula de realismo europeu já superado para determinar a priori um realismo de boa consciência’».

por um discurso inovadores, a violência é indicada como caminho para a transformação da realidade:

*Perciò recupera altre esperienze, rimaste un po' ai margini, ma che mostrano **una precisa intenzione di intervenire con la violenza, con la crudeltà, con l'aggressione, di portare avanti il processo di distruzione, di deformazione, di rielaborazione dei dati reali, di scardinare la serena sicurezza della ideologia e sostituire una ricerca dialettica, complessa, tormentata, il dubbio come metodo.***¹ (P. 18, negrito nosso).

Mais do que as características formais dos filmes, Gianni Volpi procura ressaltar a postura política e o compromisso social dos cineastas, coligando-os ao movimento de descolonização da América Latina. O Cinema Novo nasceria, assim, da «*esigenza di un intervento diretto sulla realtà*» que «*si inserisce nella lotta dell'uomo latino-americano per riconquistare la propria identità umana e storica*» (p. 16).² O discurso é conduzido sobre os trilhos de uma exaltação da figura revolucionária dos autores, intensificando a dramaticidade da sua relação com a sociedade que os circunda:

*I cineasti brasiliani sentono la sofferenza fisica del sottosviluppo, sono mossi da un **odio irrazionale**, vogliono chiarire, discutere, svelare, denunciare, praticano l'antropologia ideologica, in un **selvaggio tentativo di inventare l'uomo brasiliano.***³ (P. 16-17, negrito nosso).

Note-se como, ao serem delineados a partir de uma expectativa de agitação política, os cinemanovistas acabem por ser objeto de uma descrição cultural que não se diferencia completamente das emitidas anteriormente pela crítica

¹ «Por isso recupera outras experiências que ficaram um pouco à margem, mas que **mostram uma precisa intenção de intervir com a violência, com a crueldade, com a agressão, de levar para fora o processo de destruição, de deformação**, de reelaboração dos dados reais, de desestruturar a serena segurança da ideologia e substituir uma pesquisa dialética, complexa, atormentada, a dúvida como método» (negrito nosso).

² «exigência de uma intervenção direta sobre a realidade»; «se insere na luta do homem latino-americano para reconquistar a própria identidade humana e histórica».

³ «Os cineastas brasileiros **sentem o sofrimento físico do subdesenvolvimento**, são movidos por um **ódio irracional**, querem esclarecer, discutir, revelar, denunciar, praticam a antropologia ideológica, em uma **selvagem tentativa** de inventar o homem brasileiro» (negrito nosso).

tradicional. Atribuindo-lhes o estatuto do “irracional”, a fala de Volpi fetichiza os brasileiros, conferindo-lhes a função de contraponto a um racionalismo colonialista que o crítico deprecia, mas do qual não consegue desvencilhar-se. De fato, é na medida em que insiste sobre os aspectos “combativos” da filmografia cinemanovista, que o teórico militante fortalece a sua configuração a partir da ideia do “selvagem” e do “brutal”:

Grandi sintesi selvagge e deliranti, sperimentali, pieni di metodi inesatti, e di violenza delle emozioni, sempre senza misura, talora sconnessi, ma inventivi e vitali in maniera dirompente, i loro film esprimono lo sforzo violento di liberazione dell'uomo latino-americano, sono la rivelazione culturale di un altro mondo, in piena convulsione, indisciplinato, esplosivo, complesso. Le contraddizioni costituiscono la loro forza, l'irrazionalità del loro odio e la violenta passionalità, la carica di aggressione viscerale costituiscono i segni della loro autenticità.¹ (P. 17).

Ao mesmo tempo em que delineiam os contornos deste “bom selvagem” cinemanovista, todo instinto e revolução, a repetição de termos agressivos acaba por trair um desejo de luta que vai se formando então na cultura política italiana, e que eclodiria pouco mais tarde, nos anos 1970, com os movimentos terroristas. Violência, emoção, irracionalidade, ausência de medida e de método, indisciplina, visceralidade... eis as características da autenticidade deste “outro mundo” latino-americano. Um mundo que, certamente, funciona como antítese da realidade europeia, mas que é pouco condizente com um país como o Brasil, que, naquele período, habitua-se a sentar-se comodamente diante do televisor, fruindo de um ideal patriótico e autoritário que conferiria ao general Médici, no início da década de 1970, recordes de aprovação popular. Para o agitador cultural, no entanto, a imagem de um Brasil

¹ «Grandes sínteses selvagens e delirantes, experimentais, plenas de métodos inexatos, e de violência das emoções, sempre sem medida, às vezes desconexos, mas inventivos e vitais de maneira explosiva, os seus filmes exprimem o esforço violento de libertação do homem latino-americano, são a revelação cultural de um outro mundo, em plena convulsão, indisciplinado, explosivo, complexo. As contradições constituem a sua força, a irracionalidade do seu ódio e a violenta passionalidade, a carga de agressão visceral constituem os sinais da sua autenticidade» (negrito nosso).

reacionário e domesticado é menos condizente com os seus anseios políticos do que sua imaginária condição revolucionária. O que, como declararia Gustavo Dahl em uma entrevista para a revista *Cinema e Film*, em 1970, evidencia uma interpretação acrítica do Cinema Novo por parte dos receptores europeus, uma «*simpatia del tipo colonialistico*» motivada pela identificação a priori com um discurso generalista de esquerda:

*Un po' come certi antropologi¹ che rimangono affascinati vedendo i pigmei del deserto del Kalahari. L'unico discorso da farsi, va fatto sulla giustezza e sull'efficacia politica **reali** del film.*

*Il discorso politico di molti film brasiliani non va al di là della testimonianza di una condizione di impotenza, oppure, se si parla di rivoluzione, abbiamo a che fare con una rivoluzione tutta **sognata**, di fantasia, che non ha nessun aggancio con le condizioni reali del Brasile.² (APRÀ; FERRINI; UNGARI, 1970, p. 266, negrito conforme originale).*

Em 1969, no festival de Pesaro, seria Carlos Diegues a referir-se ao comportamento da esquerda europeia como “voyeurismo revolucionário”, espécie de «*neocolonialismo culturale che pretende dirigere dall'Europa la rivoluzione latino-americana*»³ (SUAY, 1971, p. 279).⁴ Uma tendência confirmada pelo tom imperativo com o qual, no seu artigo a favor do Cinema Novo, Gianni Volpi (1968, p. 17) determina qual deve ser a missão deste “outro” com o qual simpatiza politicamente: «*Primo compito di un intellettuale rivoluzionario del Terzo Mondo è, oltre che fare la rivoluzione, rompere il cerchio della dipendenza, della servitù, dell'oppressione che si manifestano*

¹ Grafia original.

² «Um pouco como certos antropólogos que ficam fascinados vendo os pigmeus do deserto do Kalahari. O único discurso a fazer deve ser feito com base no acerto e na eficácia política dos filmes.

O discurso político de muitos filmes brasileiros não vai além do testemunho de uma condição de impotência, ou, se falamos de revolução, temos uma revolução toda **sonhada**, de fantasia, que não possui nenhum gancho com as contradições reais do Brasil» (negrito conforme original).

³ «neocolonialismo cultural que pretende dirigir da Europa a revolução latino-americana».

⁴ A declaração é reportada por Ricardo Muñoz Suay em artigo sobre o cinema português e espanhol.

*anche a livello culturale».*¹ Ao configurarem o que imagina deva ser o processo de libertação cultural do terceiro mundo, as palavras do crítico evidenciam não somente a percepção da cultura latino-americana dentro de uma precisa linha de adesão política, mas também a importância que a ideia da violência vai adquirindo no imaginário “*sessantottino*”², fortemente atraído pelos movimentos guerrilheiros. Por parte da esquerda militante, como explica Luigi Guarnieri Calò Carducci (2004), a reelaboração dos eventos de guerrilha na América Latina conduz a uma mitificação das figuras revolucionárias, levando à idealização da violência como agente de transformação social e política. Da funcionalidade do imaginário cinemanovista a este ideal – reforçado pela “estética da violência” – é sinal indicativo o fato de um dos mais conhecidos círculos juvenis do proletariado na industrializada Turim dos anos 1970, possuir o significativo nome “Cangaceiros” (VECCHIO, 2007).

Tornemos ao artigo de Gianni Volpi. Para confirmar o teor revolucionário da proposta cinemanovista, o crítico cita declarações de Glauber Rocha e Carlos Diegues, referindo-se, como Corbucci, à análise crítica de Jean-Claude Bernardet. Este processo de citações textuais evidencia como a produção discursiva própria do Cinema Novo venha a compor uma reflexão teórica que, juntamente com os filmes, passa a integrar o horizonte crítico. No dossiê da *Ombre Rosse*, a circulação internacional dos textos produzidos pelo e sobre o movimento é evidente no ensaio de Piero Arlorio (1968) – que colabora também com *Positif* –, cujas notas indicam algumas das leituras que constituem então as referências de estudo:

1. Le principali citazioni sono tratte da “Cine Cubano” n. 42/43/44,

¹ «Primeira tarefa do intelectual revolucionário do Terceiro Mundo é, além de fazer a revolução, furar o círculo da dependência, da servidão, da opressão que se manifestam também no nível cultural».

² Expressão que indica uma pessoa que participou do movimento de 1968 e que compactua com a cultura de esquerda desenvolvida naquele ambiente.

“Positif” n. 73, “Cahiers du cinéma” n. 176; Alex Viary, “Introdução ao Cinema Brasileiro”, Rio 1959; Glauber Rocha, “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, Rio 1963; J. C. Bernardet, “Brasil em Tempo de Cinema”, Rio 1967; Glauber Rocha, “Il Cinema Nôvo e l’avventura della creazione”, IV Mostra Intern. del Nuovo Cinema, Pesaro 1968. [...].

5. [...]. *Non dimentichiamo infatti che la prima Lega contadina fondata nel Nordeste del Brasile da João Firmino rivendicava per i contadini “il diritto a sette piedi di terra dove far riposare le loro ossa e il diritto a far calare i loro corpi nella tomba in una bara di legno personale” (Josué de Castro, “Una zona esplosiva: il Nordeste del Brasile”, Torino 1966, p. 22).*

6. *Informazioni più precise e preziose sul cinema diretto in Brasile, si trovano nella brochure “Cinema-Direto” di Paulo Chada, pubblicata dalla Cinemateca di Rio nel novembre 1966.¹ (P. 29).*

Citando a relevância da recepção internacional do Cinema Novo, Piero Arlorio o apresenta como um movimento que *«ha collezionato premi in numerosi festival, è conosciuto e riconosciuto dalla critica (se non purtroppo dal pubblico) e ha prodotto sinora 32 film»* (p. 19).² Como no artigo de Volpi, o foco da análise é menos o da “qualidade estética” dos filmes que o do seu caráter de cinema político, reforçado pelas citações de declarações dos autores cinemanovistas:

Nel corso del “Rencontre avec le Cinema Nôvo” risalente al sett. ’65, Rocha affermava:

¹ «1. As principais citações são de ‘Cine Cubano’ n. 42/43/44, ‘Positif’ n 73, ‘Cahiers du cinéma’ n. 176; Alex Viary, ‘Introdução ao Cinema Brasileiro’, Rio 1959; Glauber Rocha ‘Revisão Crítica do Cinema Brasileiro’, Rio 1963; J. C. Bernardet, ‘Brasil em Tempo de Cinema’, Rio 1967; Glauber Rocha, ‘Il cinema novo e l’avventura della creazione’, IV Mostra Intern. del Nuovo Cinema, Pesaro 1968. [...]

5. [...]. Não esqueçamos, de fato, que a primeira Liga camponesa fundada no Nordeste do Brasil por João Firmino reivindicava para os camponeses ‘o direito a sete pés de terra onde fazer repousar os seus ossos e o direito de fazer descer os seus corpos na cova em um caixão de lenha pessoal (Josué de Castro, ‘Uma zona explosiva: o Nordeste do Brasil’, Turim 1966, p. 22).

6. Informações mais precisas e preciosas sobre o cinema direto no Brasil encontram-se na brochura ‘Cinema Direto’ de Paulo Chada, publicada pela Cinemateca do Rio em novembro 1966».

² «coleccionou prêmios em numerosos festivais, é conhecido e reconhecido pela crítica (ainda que não, infelizmente, pelo público) e produziu até agora 32 filmes».

*“Noi pensiamo che il cinema possa essere un grande strumento per la conoscenza della realtà brasiliana, per la messa in questione di questa realtà e anche per il suo cambiamento. Esso può essere un strumento attivo di agitazione politica.[...]”, e Gustavo Dahl ribadisce: “il cinema deve migliorare il mondo nel quale viviamo; nel nostro caso: il paese in cui viviamo. È questa convinzione che assicura, al di là delle diversità individuali, la nostra unità”.*¹ (P. 20).

O crítico aborda também a questão da colonização do cinema brasileiro segundo a linha aberta por Paulo Emilio Salles Gomes (não citado) e adota a perspectiva cinemanovista do repúdio cultural das chanchadas, da Vera Cruz e de *O cangaceiro*:

*Concretamente il CN condusse una grossa battaglia contro il colonialismo cultural del cinema americano i cui film, per lo più di serie B, invadevano le sale di Rio e di São Paulo grazie al dominio della distribuzione da parte delle major USA; contro la dipendenza culturale (imitazione dei modelli nordamericani) ed economica (assurdi tentativi di costruire una Hollywood carioca² senza neppure porsi il problema del controllo della distribuzione) incarnata nel corso degli anni cinquanta dalla “Vera Cruz”. Con l’intento di fare “del cinema brasiliano per il mondo intero” e di “creare cose semplici per un popolo semplice” (populismo), il capitalismo indigeno in sostanza favorì, più che altro, la produzione di chanchadas [...] e di melodrammi sociali come il folkloristico “O Cangaceiro” (’53) di Vitor Lima Barreto.*³ (P. 20).

¹ «Durante o “Rencontre avec le Cinema Nôvo” de setembro de 65, Rocha afirmava: ‘Nós pensamos que o cinema possa ser um grande instrumento para o conhecimento da realidade brasileira, por colocar em questão essa realidade e também para a sua transformação. Ele pode ser um instrumento ativo de agitação política. É a partir deste princípio único, mas que permite experiências múltiplas conforme o temperamento de cada cineasta, que o cinema brasileiro começa a existir’, e Gustavo Dahl responde: ‘o cinema deve melhorar o mundo no qual vivemos; no nosso caso: o país no qual vivemos. É esta convicção que assegura, além das diversidades individuais, a nossa unidade’».

² “Carioca”, para os italianos, significa simplesmente “brasileiro”.

³ «Concretamente, o C.N. conduziu uma grande batalha contra o colonialismo cultural do cinema americano, cujos filmes, a maioria de série B, invadiam as salas do Rio e de São Paulo graças ao domínio da distribuição por parte das maiores companhias USA; contra a dependência cultural (imitação dos modelos norte-americanos e econômica (absurdos tentativos de tentar construir uma Hollywood carioca sem nem mesmo colocar-se o problema da distribuição) encarnada durante os anos cinquenta pela ‘Vera Cruz’. Com a intenção de fazer ‘cinema brasileiro para o mundo inteiro’ e de ‘criar coisas simples para um povo simples’ (populismo), o capitalismo nativo na realidade favoreceu, mais do que qualquer outra coisa, a produção de *chanchadas* [...] e de melodramas sociais como o folclórico ‘O cangaceiro’ (53) de Vitor Lima Barreto».

Na sua releitura do Cinema Novo, Piero e Arlorio elege *Deus e o diabo...* e *Os fuzis* como os verdadeiros «*capolavori*» do movimento, ápices de uma trajetória para a qual colaboram «*altri film ‘minori’*».¹ *Os fuzis* vem a preencher assim um espaço antes ocupado por *Vidas secas* que, na primeira circulação da trilogia do sertão, tinha sido privilegiado pelos receptores mais próximos ao catolicismo. Provavelmente, a ausência de uma aberta incitação à luta armada no filme de Nelson Pereira dos Santos faz com que o mesmo não se adéque ao horizonte político-cultural pós 1968, cujas aspirações guerrilheiras encontram, em vez, plena confirmação nos longas-metragens de Glauber Rocha e Ruy Guerra.

Assumindo uma posição anti-imperialista e, coerentemente, de ruptura em relação aos modelos estéticos e temáticos europeus, a análise de Arlorio nega as noções da “inferioridade cultural” do terceiro mundo, reconhecendo-lhe em vez uma “complexidade” da qual faz parte a tradição popular nordestina. Neste desenho, as características formais de *Deus e o diabo...* são percebidas como sinais de uma “desmedida”, expressão em que se verifica o deslocamento da noção de “ausência de medida” à de “imensidão”, do mesmo modo em que “delirante” substitui a de “desequilíbrio”:

*Film dall’andamento di chanson de geste, direttamente ispirato alla cultura nordestina dei cantastorie, “Deus e o Diabolo na Terra do Sol” di Rocha è una allegoria di vasta portata, incredibilmente ricca e complessa, pervasa da grandi passioni e forze primordiali. Opera smisurata e delirante, che “conserva” tutti gli aspetti “folkloristici” del Nordeste, e ha le sue radici proprio nella cultura dei colonizzati, finora considerata “sottosviluppata”, possiede una estrema lucidità dialettica nel perlustrare i conflitti esplosivi del “multiplo uomo brasiliano” [...]. Una perfetta espressione dell’estetica della violenza, da Rocha spesso teorizzata in quegli anni.*² (ARLORIO, 1968, p. 23, negrito nosso).

¹ «obras-primas»; «outros filmes ‘menores’».

² «Filme do andamento de chanson de geste, diretamente inspirado na cultura nordestina dos contadores de história, ‘Deus e o Diabolo na Terra do Sol’ de Rocha é uma alegoria de vasta portata, incrivelmente **rica e complexa**, permeada de grandes paixões e forças primordiais.

A questão da violência como modelo estético é abordada na análise de *Os fuzis*. O filme é percebido como exemplo de uma linguagem que assume o realismo como forma de análise da violência – não um realismo “burguês” e meramente reprodutivo, portanto – assim como de investigação dos conflitos inerentes ao terceiro mundo:

*“Os fuzis” è ancora un film sul sottosviluppo, analizza i rapporti tra le forze dell’ordine e la miseria; denuncia le superstizioni religiose che distolgono dalla rivolta necessaria ed è la critica di una rivolta individuale, tanto disperata e coraggiosa quanto vana. Diversamente dall’epopea di Rocha, la tendenza di Guerra è a **un realismo della violenza e della crudeltà**; che procede in maniera analitica per piani di racconto separati, a blocchi di sequenza, e arriva progressivamente fino al parossismo, all’exasperazione, e a trarre il senso, ed anche la natura stessa del ritmo della vita del Nordeste.¹ (P. 23, negrito nosso).*

Para delinear a situação política em que o Cinema Novo é realizado, o crítico informa o leitor sobre uma trajetória criativa que fora interrompida pelo golpe militar e que produzira uma situação de impasse e ambiguidade. As contradições típicas de uma ditadura, as incríveis e variadas alianças de poder e o duplo sistema de censura federal e estadual faziam com que a hostilidade do governo em relação aos autores convivesse com uma relativa tolerância:

Avvenne così che durante un festival a Rio fosse possibile vedere, seppur in margine, “O Desafio” di Saraceni, che tratta direttamente del golpe del ’64 in termini non proprio favorevoli. Il potere centrale, da una parte, però, dopo aver tagliato i fondi a Saraceni in fase di montaggio di

Ópera **desmedida e delirante**, que conserva todos os aspectos ‘folclóricos’ do Nordeste, e tem as suas raízes exatamente na cultura dos colonizados, até agora considerada ‘subdesenvolvida’, possui uma extrema lucidez dialética ao explorar as fronteiras explosivas do ‘múltiplo homem brasileiro’[...]. Uma perfeita expressão da estética da violência, teorizada frequentemente por Rocha naqueles anos (negrito nosso)».

¹ «‘Os fuzis’ é ainda um filme sobre o subdesenvolvimento, analisa as relações entre as forças da ordem e a miséria; denuncia as superstições religiosas que distraem da revolta necessária e é a crítica de uma revolta individual, tão desesperada e corajosa quanto vã. Diversamente da epopeia de Rocha, a tendência de Guerra é **um realismo da violência e da crueldade**, que procede de maneira analítica por planos de narração separados, em blocos de sequências, e chega progressivamente até o paroxismo, a exasperação, e a captar o senso, a também a natureza mesma do ritmo da vida no nordeste» (negrito nosso).

“Integração Racial” e aver sequestrado il materiale girato del film di Eduardo Coutinho sulle leghe contadine del Nordeste, non esitò nel novembre '65 a sbattere dentro, insieme ad altri, Rocha, Andrade e Mario Carneiro (operatore di molti film del C. N.), minacciando di deferirli davanti a un tribunale militare per essersi rifiutati di impegnarsi a una completa neutralità politica nei confronti del regime.¹ (P. 25).

Estas contradições permitiam que o Cinema Novo sobrevivesse apoiando-se em um «*successo internazionale*» que, de um lado «*avrebbe conferito un carattere troppo clamoroso alla repressione totale e, dall'altro, stuzzicava i militari che vedevano in esso un certo contributo alla grandeur nazionale*» (p. 26).²

A crise política interna, todavia, teria forçado os cinemanovistas a reverem os próprios métodos de abordagem crítica, ampliando o contexto no qual a realidade brasileira deveria ser considerada. Do ponto de vista de Arlorio, a internacionalização do movimento se orienta, a partir do golpe, não somente na direção de uma boa acolhida externa, mas de uma melhor configuração do Brasil dentro das relações de poder impostas pelo colonialismo:

Non foss'altro perché gli avvenimenti verificatisi imponevano il discorso sul riformismo stesso, superando il momento della denuncia degli aspetti macroscopici – diseredati delle campagne, sottoproletariato urbano – che aveva caratterizzato la fase precedente. È immediatamente evidente quanto fosse necessaria un'analisi estremamente complessa – e sostanzialmente nuova per il C. N. – in grado di cogliere i rapporti sottosviluppo-imperialismo; di far luce sulla situazione di classe e sul comportamento politico delle varie forze sociali; di uscire dai limiti ristretti della realtà

¹ «Aconteceu assim que durante o desenvolvimento de um festival no Rio fosse possível assistir, ainda que marginalmente, 'O Desafio' de Saraceni, que trata diretamente do golpe de 64, em termos não exatamente favoráveis. O poder central, por outro lado porém, depois de ter cortado os fundos a Saraceni na fase de montagem de 'Integração Racial' e ter sequestrado o material filmado do filme de Eduardo Coutinho sobre as Ligas Camponesas do Nordeste, não hesitou, em novembro de 65, de prender Rocha, Andrade e Mario Carneiro (operadores de muitos filmes do C. N.), ameaçando de colocá-los diante de um tribunal militar por terem recusado empenhar-se em uma completa neutralidade política em relação ao regime».

² «sucesso internacional»; «teria conferido um caráter clamoroso demais à repressão total e, do outro, instigava os militares que viam neste uma certa contribuição à *grandeur* nacional».

*nazionale situandola in un contesto internazionale.*¹ (P. 26).

Esta nova fase teria produzido *O desafio*, de Paulo Cesar Saraceni; *A grande cidade*, de Carlos Diegues, *A opinião pública* de Arnaldo Jabor e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. Enquanto os três primeiros filmes são abordados conjuntamente, sendo considerados mais ou menos bem-sucedidos na medida em que conseguem ou não analisar o contexto em que são produzidos, o filme de Glauber Rocha constitui a «*esemplarità del capolavoro*» (p. 28).² *Terra em transe* é descrito então como «*un delirio organizzato, risultato di una visione barocca della realtà e di un tentativo dialettico di comprensione politica di avvenimenti storici*» (p. 28).³ Tal percepção evidencia a substituição de uma visão dicotômica da realidade – que contrapõe o “primitivo” ao “culto”, o “feio” ao “belo” – por uma concepção ambivalente, onde a presença de um dos termos não pressupõe a ausência do seu contrário (delírio/organização; visão barroca/análise dialética). Orientada pela relevância do político em relação aos outros aspectos da vida cultural, esta mudança de perspectiva ressalta a tomada de posição anti-imperialista por parte do crítico, traduzida pela negação, no próprio discurso, de uma dicotomia tipicamente colonial. Por outro lado, indica também a absorção das teorias semióticas sobre a ambiguidade/ambivalência como componente da obra artística.

O dossiê da *Ombre Rosse* conclui-se com uma entrevista de Ruy Guerra

¹ «Se não por outra razão, porque os acontecimentos que se verificaram impunham o discurso sobre o próprio reformismo, superando o momento da denúncia dos aspectos macroscópicos – desfavorecidos dos campos, subproletariado urbano – que tinha caracterizado a fase precedente. É imediatamente evidente quanto fosse necessária uma análise extremamente complexa – e substancialmente nova para o C.N. – em condições de compreender as relações subdesenvolvimento-imperialismo; de lançar luz sobre a situação de classe e sobre o comportamento político das várias forças sociais; de sair dos limites estreitos da realidade nacional situando-a em um contexto internacional».

² «a exemplaridade da obra-prima».

³ «delírio organizado, resultado de uma visão barroca da realidade e de uma tentativa dialética de compreensão política de acontecimentos históricos».

(LE TASSE; LEMOS; ECHEFUT, 1968) intitulada *Le armi del terzo mondo*,¹ alusão que ilustra a relevância que a guerrilha vai adquirindo na percepção do Cinema Novo por parte da crítica militante. Ressaltando o que interpretam como necessidade, na América Latina, de uma transformação revolucionária da violência individual e anárquica em violência coletiva e organizada, os críticos comentam *Os fuzis*:

*Il tuo film è, ci sembra, una meditazione sulla violenza, una meditazione sulla necessità di ricorrere alla violenza nel contesto storico, sociale ed economico dell'America Latina in particolare e in altri paesi in generale: cioè "Os fuzis" contiene implicitamente un'apologia della violenza come mezzo indispensabile per raggiungere un determinato fine in una data situazione.*² (P. 30).

Sem negar a sua opção ideológica, que vê na luta «*l'unica soluzione e allo stesso tempo una possibilità*»³ para os países subdesenvolvidos, Ruy Guerra justifica esta tomada de posição ilustrando o contexto de contínua e violenta opressão vivido pela população nordestina. De modo semelhante à conclusão do filme de Solanas, a violência revolucionária é explicada pelo autor como resposta inevitável a uma situação social de extrema violência, capaz de ser derrubada somente a partir de uma tomada de consciência coletiva.

Além da visão da luta armada como forma de libertação, autor e entrevistadores compartilham o pressuposto de que a um cinema político de caráter revolucionário devesse corresponder uma linguagem revolucionária. Esta deveria opor-se aos registros tradicionais da narração fílmica, canonizados

¹ *As armas do terceiro mundo*.

² «O teu filme é, nos parece, uma meditação sobre a violência, uma meditação sobre a necessidade de recorrer à violência no contexto histórico, social e econômico da América Latina em particular e outros países em geral: isto é 'Os fuzis' contém implicitamente uma apologia à violência como meio indispensável para atingir um determinado fim em uma dada situação».

³ «a única solução e ao mesmo tempo uma possibilidade».

pelo cinema americano, fator das convenções de um “cinema de ação”. Por isso, em *Os fuzis*, comentam os entrevistadores, existiria «*qualcosa di assolutamente originale*»:

[...] *il modo di affrontare il problema, lo sviluppo del discorso, l'approccio all'idea attraverso lo svolgimento di un processo estetico, ecc.... Ciò significa che la dialettica del tuo film propone non soltanto un sovvertimento dei valori, ma anche una violenta rottura con tutte le forme imposte. [...]. In questo senso il tuo film è non soltanto uno dei più nuovi, uno dei rarissimi film politici che propongono una rivoluzione totale, ma apre delle prospettive immense, non ancora sufficientemente comprese dalle stesse persone che ne sono rimaste colpite.*¹ (P. 31).

Os problemas de entendimento do *Os fuzis* por parte dos receptores são confirmados por Ruy Guerra. Os personagens do seu filme, declara ele, «*non esistono al livello dell'azione pura, dell'azione drammatica, al livello dei conflitti*» e, dado que as cenas «*non stabiliscono dei conflitti immediati, diventano pesanti per lo spettatore, alienato dal cinema convenzionale*» (p. 31).² Contrariamente a um filme de Hitchcock, continua, onde cada detalhe é concatenado em relação à ação desenvolvida, no seu filme certas imagens «*non fanno avanzare l'azione, esse esistono come informazione, che acquista senso a livello della presa di coscienza*» por parte do espectador.³ Uma consciência que poderia manifestar-se somente enquanto consciência de classe, enquanto

¹ «algo de absolutamente original»; «o modo de encarar o problema, o desenvolvimento do discurso, a abordagem da ideia através do desenvolvimento de um processo estético, etc.... Isto significa que a dialética do teu filme propõe não somente uma subversão dos valores, mas também uma violenta ruptura com todas as formas impostas. [...] Neste sentido o teu filme é não somente um dos mais novos, um dos raríssimos filmes políticos que propõe uma revolução total, mas abre perspectivas imensas, não ainda suficientemente compreendidas pelas mesmas pessoas que ficaram impressionadas por elas».

² «não existem no nível da ação pura, da ação dramática, no nível dos conflitos»; «não estabelecem conflitos imediatos, são pesadas para o espectador, alienado pelo cinema convencional».

³ «não fazem a ação avançar, estas existem como informação, que adquire sentido no nível da tomada de consciência».

«critica rivoluzionaria di classe» (p. 32).¹

É indagando ainda sobre a recepção de *Os fuzis*, desta vez no contexto brasileiro, que os entrevistadores traçam algumas das linhas de delimitação do horizonte cultural com o qual Ruy Guerra se deparara no país. Acenando ao fato do cineasta ter nascido em Moçambique, comentam que o filme fora acusado de não ser verdadeiramente brasileiro. Ao discutir sobre a questão, Ruy Guerra toca um aspecto interessante em relação à percepção brasileira do estrangeiro, em um período de forte nacionalismo:

*Ovviamente, si attacca sempre qualcuno per i suoi tratti peculiari; se io avessi un naso grosso, si direbbe “è quello dal naso grosso...” Per questo appunto ogni tanto mi si fa notare che non sono brasiliano. Ma questa è xenofobia. Non penso che alla base ci sia una xenofobia tale da farne un problema.*² (P. 34).

Da entrevista, emerge também um desconcertante retrato de Glauber Rocha, que somos habituados a ver como personalidade “internacional” por excelência, mas que Ruy Guerra situa nos termos de um quase provincianismo:

*Nel caso di Rocha, che io apprezzo molto, che ha molto talento, ma che praticamente non era mai uscito fuori dal Brasile, penso che ora che ha viaggiato un po’ riuscirà a vedere in prospettiva il suo paese. Sta già cominciando a capire di essere totalmente preso nell’ingranaggio e dalla vicinanza dei problemi; si rende talmente conto del pericolo di un certo tipo di nazionalismo che il suo prossimo film beneficerà di questa prospettiva.*³ (P. 34-35).

Ao interpretar o momento vivido naquele período de agitação, o autor nos

¹ «crítica revolucionária de classe».

² «Obviamente, se ataca sempre alguém pelos seus traços peculiares; se eu tivesse um nariz grande, diriam ‘é aquele do nariz grande...’ Por isso, precisamente, de vez em quando me fazem notar que não sou brasileiro. Mas esta é xenofobia. Não penso que exista na base uma xenofobia tal a ponto de constituir um problema».

³ «No caso de Rocha, que eu aprecio muito, que tem muito talento, mas que praticamente não tinha nunca saído do Brasil, penso que agora que viajou um pouco vai conseguir ver em perspectiva o próprio país. Está já começando a entender que está totalmente preso na engrenagem e pela proximidade dos problemas; se dá tão conta do perigo de um certo tipo de nacionalismo que o seu próximo filme se beneficiará desta perspectiva».

fornece um claro retrato da expectativa revolucionária que animava os sonhos dos intelectuais de esquerda e que, considerada à luz do século XXI, revela o quão infundadas fossem as esperanças de uma transformação socialista do globo:

*Se guardiamo l'attuale fase storica, vediamo che si tratta di uno dei grandi momenti in cui si annunciano dei sostanziali capovolgimenti sociali e si delinea la prospettiva del trapasso radicale dalla struttura capitalista a una struttura socialista. Tutti sono costretti a osservare la gente, le strutture, le azioni, ecc. in funzione di questa fase storica e tutto si inserisce nelle sue grandi linee di forza.*¹ (P. 35).

Mas esta transformação “inevitável” terminava por encontrar o seu maior obstáculo na ausência de uma verdadeira consciência revolucionária por parte de populações que, como as do sertão nordestino, ainda não estavam preparadas para agir:

*Mi si è anche rimproverato di non aver esaltato atteggiamenti rivoluzionari, quando io non vedevo che l'incapacità di quella gente di superare da un giorno all'altro uno stadio estremamente arretrato e di raggiungere una concezione rivoluzionaria. Certo, mi piacerebbe moltissimo vedere quella gente sottrarre le armi ai soldati e fare con esse tutto ciò che vorrebbe, ma... In “Os fuzis” non negavo la potenzialità rivoluzionaria delle masse. Al contrario. Soltanto dicevo che non si è ancora arrivati, in questa regione, a una situazione rivoluzionaria. Ci si arriverà.*² (P. 35-36).

O fato de que o “povo” ainda não estivesse pronto para lutar por seus direitos não invalidava a condição revolucionária da América Latina. Era precisamente

¹ «Se olhamos para a atual fase histórica, vemos que se trata de um dos grandes momentos em que se anunciam substanciais mudanças sociais e se delinea a perspectiva da passagem radical da estrutura capitalista a uma estrutura socialista. Todos são obrigados a observar as pessoas, as estruturas, as ações, etc. em função desta fase histórica e tudo se insere nas suas grandes linhas de força».

² «Critiquei-me inclusive por não ter exaltado comportamentos revolucionários, quando eu não via que a incapacidade daquela gente de superar de um dia para outro um estágio extremamente atrasado e de atingir uma concepção revolucionária. Certamente, eu gostaria muitíssimo de ver aquela gente arrancar as armas dos soldados e fazer com elas tudo o que quisesse, mas... Em ‘Os fuzis’ eu não negava a potencialidade revolucionária das massas. Ao contrário. Dizia somente que ainda não chegamos, nesta região, a uma situação revolucionária. Chegaremos».

o contexto do subdesenvolvimento a fazer do cinema do continente «*un cinema nuovo, un cinema in cui veramente ci siano cose da dire*», diversamente do produzido por uma «*società progredita, industrializzata, dove le sfumature sono più difficili da cogliere*» (p. 37).¹ Como Glauber Rocha – nos referimos à entrevista de Capdenac de 1967 – Ruy Guerra estreita os vínculos entre violência e prática cinematográfica, confirmando assim as expectativas políticas da intelectualidade europeia:

*Il cinema latino-americano sarà costretto ad essere un cinema assai violento, e ciò qualunque sia la sua attitudine estetica, dal momento che la realtà stessa è già così netta e angosciata da rendere apparente ogni pretesa di tranquillità. [...]. Sta a noi non avere paura di seguire questo processo se esso a un certo punto si scontra con le tradizioni estetiche stabilite nel cinema tradizionale.*² (P. 37).

Acolhidos como filmes emblemáticos da luta no terceiro mundo, *Os fuzis e Deus e o diabo na terra do sol*, que formulam abertamente a opção pela revolução, são as produções cinemanovistas que melhor respondem aos anseios de rebelião que vão animando a juventude italiana após o 1968. Esta descoberta tardia deve-se também à circulação contemporânea dos dois longas-metragens no circuito comercial italiano a partir do mês de maio de 1969, conforme informa Sam Terno (1969) na revista *Bianco e Nero*. Uma iniciativa que faz parte do projeto do organismo de distribuição estatal – a Italnoleggio Cinematografico – de contribuir à circulação dos filmes de autor também nas salas comerciais, inclusive com a diminuição do preço do ingresso.

¹ «um cinema novo, um cinema no qual verdadeiramente existam coisas a dizer»; «sociedade progredida, industrializada, onde as nuances são mais difíceis de captar».

² «O cinema latino-americano será obrigado a ser um cinema bastante violento, e isto qualquer que seja a sua atitudes estética, do momento em que a própria realidade é já assim clara e angustiante a ponto de deixar aparente toda pretensão de tranqüilidade. [...]. Está a nós não ter medo de seguir este processo se este a um certo ponto de choca com as tradições estéticas estabelecidas pelo cinema tradicional».

Naquele mesmo mês, a leitura revolucionária do sertão é reforçada pelo despontar, no horizonte internacional, de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, filme de Glauber Rocha em concurso no festival de Cannes.

Através de uma resenha de crítica cinematográfica que reúne artigos publicados sobre o filme na imprensa italiana durante 1969 e 1970 (CRITICA-REPRINT, 1971), podemos ter uma visão mais ampla do seu impacto em Cannes.

No *Corriere della Sera*, jornal de cunho conservador, Giovanni Grazzini (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 3) intitula o seu artigo com o exaltante *Il rogo trionfale di Rocha*. O entusiasmo é filtrado por um prisma eurocêntrico, que contrapõe a matriz intelectual europeia ao nativismo popular latino-americano: o filme é «*una esplosione di fantasia che brucia in un rogo allucinanti detriti intellettualistici di derivazione europea e slanci popolari di cultura indigena*», apresentando-se como «*il più nuovo e sconcertante, il più bello, tra i film visti sinora a Cannes*».¹ Contrariamente à sua percepção inicial da obra de Glauber Rocha, desta vez é precisamente a proposta estética do autor a suscitar aprovação. Nas cenas de *Antonio das Mortes* – título com o qual *O dragão da maldade...* é divulgado na Europa – mais marcante do que o «*senso ideologico*» ou a «*lezione politica*» é:

[...] *il loro risolversi in fantastica visione, in schianti e grida di tragedia, grazie al liberissimo impianto, all'impasto dei generi cinematografici, allo sfrenato lirismo che domina il barbaro racconto, soprattutto nelle scene "girate" in esterno.*²

Motivada pela inclusão das linguagens experimentais no horizonte crítico – que

¹ «fogueira alucinante detritos intelectualísticos de derivação europeia e impulsos populares da cultura indígena»; «o mais novo e desconcertante, o mais belo entre os filmes até agora em Cannes».

² «senso ideológico»; «lição política»; «o seu resolver-se em fantástica visão, em confrontos e gritos de tragédia, graças à livríssima estrutura, à amálgama dos gêneros cinematográficos, ao desenfreado lirismo que domina a bárbara história, sobretudo nas cenas 'rodadas' em externa».

se demonstra assim atualizado com as inovações mundiais –, a reabilitação formal de Glauber Rocha é completa:

*I difetti addebitati a Rocha in passato, di non saper governare la materia e di abbandonarsi a un truce effettismo, **divengono i suoi certificati di genio** ora che, avviatosi decisamente sul cammino d'un cinema popolaresco, pronunciato nei modi ebbri del cantastorie, Rocha sposa la sacra rappresentazione all'invenzione surreale.*¹ (Negrito nosso).

Também Pietro Bianchi se desmarca das leituras passadas sobre Glauber Rocha. Na sua coluna em *Il Giorno* (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 4):

*Alcuni anni orsono, con “Il dio nero e il diavolo biondo”,² Glauber Rocha fu la rivelazione di Cannes: un linguaggio barocco, affascinante, al servizio di idee politiche chiare, scovre di demagogia (dote rara per un autore dell’America Latina). **Due anni fa fummo tra i pochissimi ad apprezzare “Terra in trance”.***³ (Negrito nosso).

Particularmente interessante é a passagem em que o crítico comenta a reação do público no momento de projeção do filme, durante a cena em que a personagem interpretada por Odete Lara – «*una torbida Lady Macbeth del ‘sertao’*»⁴ –, é agredida pelos capangas do marido. A repulsa por parte da plateia – que, antes, poderia ser interpretada como confirmação do “mau gosto” do diretor – é debitada desta vez às dificuldades de compreensão do público, demarcando a distância que separa, neste caso, o horizonte do espectador comum e o do receptor especializado:

¹ «**Os defeitos atribuídos a Rocha no passado**, de não saber governar a matéria e de abandonar-se a efeitos de crueldade, **transformam-se nos seus certificados de gênio** agora que, dirigindo-se decididamente ao caminho de um cinema popolaresco, pronunciado nos modos ébrios do trovador, Rocha esposa a sacra representação com a invenção surreal» (negrito nosso).

² O título *Il dio nero e il diavolo biondo* [*O deus negro e o diabo loiro*] é o da versão italiana do filme que, como dito, é projetado naquele mês nas salas romanas, juntamente com *Os fuzis*.

³ «Há alguns anos atrás, com ‘Il dio nero e il diavolo biondo’, Glauber Rocha foi a revelação de Cannes: uma linguagem barroca, fascinante, ao serviço de ideias políticas claras, sem demagogia (dote rara em um autor da América Latina). **Dois anos atrás estivemos entre os pouquíssimos a apreciar ‘Terra em trance’**» (negrito nosso).

⁴ «uma turva Lady Macbeth do ‘sertao’».

Questa parte ha dato molto fastidio al pubblico di Cannes. Che non s'è accorto che l'impulsante Glauber Rocha ha fatto un'insalata mista, si spezie e peperoncini rossi: dramma elisabettiano, teatro della crudeltà, misteri dei film giapponesi sono le sue fonti che hanno il merito di imporre infine al film un "senso" molto locale. Un'opera insolita, che fa legare i denti, ma viva.¹

No jornal fundado por Gramsci em 1924, *L'Unità*, Ageo Savioli (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 5-6) comenta que «*crudeltà e violenza*» encontram «*piena giustificazione estetica e ideologica in Antonio das Mortes*».² A leitura do crítico concorda assim com a proposta política do filme, que compartilha o ideal da revolução como destino histórico de um povo, ao qual «*si dovrà pur aprire uno sbocco rivoluzionario*» (p. 5).³ Ao comentar a «*fervida fantasia visiva*» do autor, que «*non teme le soluzioni estreme*», Savioli, como Bianchi, localiza no receptor a razão da desaprovação provocada por algumas cenas, mal assimiladas pela «*parte peggiore del pubblico, la quale non sopporta lo spettacolo di quella efferatezza di cui è complice ogni giorno*» (p. 6).⁴ Por outro lado, observa o crítico, ao filme não faltaram manifestações de apreciação: «*l'entusiasmo di molti spettatori, testimoniato da caldi applausi, e che potrà avere forse un riflesso nelle discussioni e decisioni della giuria*» (p. 6).⁵

As diferentes reações da plateia são indicadas também por Aldo Scagnetti, no jornal *Paese Sera* (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 6). O filme de Glauber

¹ «Esta parte aborreceu muito o público de Cannes. Que não se deu conta que o impulsivo Glauber Rocha fez uma salada mista, com temperos e pimentas vermelhas: drama elisabetano, teatro da crueldade, mistérios dos filmes japoneses são as suas fontes que tem o mérito de impor enfim ao filme um "senso" muito local. Uma obra insólita, que faz ranger os dentes, mas viva».

² «crueldade e violência»; «plena justificação estética e ideológica em *Antonio das Mortes*».

³ «se deverá abrir uma saída revolucionária».

⁴ «fervorosa fantasia visual»; «não teme as soluções extremas»; «pior parte do público, a qual não suporta o espetáculo da ferocidade da qual é cúmplice a cada dia».

⁵ «o entusiasmo de muitos espectadores, testemunhado por calorosos aplausos, e que poderá ter talvez um reflexo nas discussões e decisões do júri».

Odete Lara em *Antônio das Morte*: “uma turva lady Macbeth do sertão”



Rocha, informa, «*ha concluso la sua proiezione alla stampa tra vivacissimi contrasti, (alcuni, a schermo acceso, legati a scene violente della pellicola di tipo epico-teatrale, assolutamente fuori luogo)*».¹ Recordando ao leitor a carreira do cineasta, o crítica fala de *Deus e o diabo na terra do sol*, que em Cannes tinha suscitado «*molti entusiasmi*» mas acabou sendo «*sottovalutato da una giuria pronta a preferirgli ‘Les parapluies de Cherbourg’*»². Depois de um *Terra em transe* «*problematico*», com *Antonio das Mortes* Glauber «*appare aver ritrovato completamente se stesso*», voltando ao seu «*retroterra culturale*».³

Uma interpretação que, como a de Leo Pestelli, publicada em *La Stampa* (CRITICA-REPRINT, 1971, p 7), confirma uma certa supremacia da atmosfera regional de *Deus e o diabo...* e *O dragão da maldade* em relação ao ambiente urbano de *Terra em transe*:

*Capofila del “Cinema Novo” propugnante “l’estetica della violenza”, ed esploso nella stessa Cannes (1964) con Dio e il diavolo nella terra del Sole (cui tenne dietro, tre anni dopo, il meno convincente Tierra in trance) il giovane regista brasiliano Glauber Rochas ha fatto onore alla sua firma presentando Antonio Das Mortes, un’altra sanguinea “fantasia” evaporata dal sertao, la savana selvaggia ove batte più nera la miseria del Brasile.*⁴

Embora a linguagem do cineasta não conquiste a completa aprovação do crítico, este não hesita em situar o filme de Glauber Rocha no campo de um “cinema de arte”:

¹ «concluiu a sua projeção para a imprensa entre vivíssimos contrastes, (alguns, com a tela acesa, ligados a cenas violentas do filme do tipo épico-teatral, absolutamente fora do lugar)».

² «muito entusiasmo»; «subjugado por um júri pronto a dar a preferência a ‘Les parapluies de Cherbourg’».

³ «problemático»; «parece ter reencontrado completamente a si mesmo»; «ambiente cultural».

⁴ «Líder do ‘Cinema Novo’ propositor da ‘estética da violência’, e lançado próprio em Cannes (1964) com *Deus e o diabo na terra do Sol* (ao qual seguiu-se, três anos depois, o menos convincente *Tierra in trance*) o jovem diretor brasileiro Glauber Rochas fez jus ao seu nome apresentando *Antonio das Mortes*, uma outra sanguínea ‘fantasia’ evaporada pelo sertão, a savana selvagem onde se abate mais negra a miséria do Brasil».

Quel che è certo, è che l'opera di Rochas risponde a capello al concetto di "film d'autore", pervaso com'è di passionale energia, e se non interamente bello (per colpa d'una fantasia sregolata e selvaggia), bello in molte pagine: il delirio e la morte del bandito, le convulsioni necrofile dell'adultera sul cadavere del drudo, le molte sequenze paesaggistiche dove le filastrocche del cantastorie si fondono con le immagini, e infine tutto l'epico finale.¹

O impacto das imagens do filme é confirmado pelo artigo de Dario Zanelli, publicado em *Il Resto del Carlino* (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 9), que descreve a reação do público diante de:

[...] un linguaggio impetuoso e rutilante, dove gli slanci di un fantasioso lirismo si mescolano a violente ricerche degli effetti e a sconcertanti truculenze, culminanti in un lungo amplesso fra cadaveri insanguinati, che ha suscitato brividi e grida di orrore nella platea.²

Esta linguagem “impetuosa” encontra aprovação na percepção de Sergio Frosali, de *La Nazione* (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 9). Como no texto de Piero Arlorio (1968), a adesão a um ponto de vista voltado a captar a “ambiguidade” da obra artística faz com que termos aparentemente opostos conjuguem-se um ao outro sem que isso signifique uma contradição. Assim, *Antonio das Mortes* é «lirico e violento, primitivo e raffinato, stilizzato e truculento».³ Esta nova sensibilidade permite que o crítico perceba no filme a coexistência de elementos populares e cultos que se apelam, contemporaneamente, à consciência e inconsciência do espectador:

Antonio das Mortes si configura come un'epopea primitiveggiante ma

¹ «O que é certo é que a obra de Rochas cai como uma luva o conceito de 'filme de autor', permeado como é de passional energia, e se não inteiramente belo (por culpa de uma fantasia desregulada e selvagem), belo em muitas páginas: o delírio e a morte do bandido, as convulsões necróticas da adúltera sobre o cadáver do amante, as várias sequências paisagísticas onde os versos do trovador se fundem com as imagens, e enfim toda a épica final».

² «uma linguagem impetuosa e rutilante, onde os lances de um fantasioso lirismo misturam-se a violentas buscas de efeitos e a desconcertantes truculências que culminam em um longo amplesso entre cadáveres ensanguentados, que suscitaram arrepios e gritos de horror na plateia».

³ «lirico e violento, primitivo e refinado, estilizado e truculento».

gremita di riferimenti e di simboli colti: e da una parte si propone chiaramente di galvanizzare le masse sud-americane attraverso la suggestione, istintiva dell'appello alla presa di coscienza, dall'altra fornisce le chiavi simboliche per intendere le forze politiche e culturali che agiscono sotto la superficie di quei paesi.¹

Ao lado dos símbolos, o crítico identifica também a importância da alegoria:

Il racconto che abbiamo riferito per sommi capi, è zeppo di trasparenti significati allegorici. [...]. E il film – nonostante la chiave allegorica in cui può essere letto – è nel contempo anche una specie di sacra rappresentazione popolare, una leggenda moderna su temi arcaici, una epopea primitiva.²

Quanto à reação do público:

Tutti questi piani s'intersecano strettamente, dando ad Antonio das Mortes quella forza pregnante, quel vigore rapsodico, quella felicità espressiva, che ne fanno, per giudizio quasi unanime, il più bel film visto finora a Cannes quest'anno.³

Já Guglielmo Biraghi (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 10) de *Il Messaggero*, comete um lapso que, de certa forma, indica a força de certo estereótipo latino-americano em circulação até os dias de hoje: «*Ispirato, anche se truculento, il messicano 'Antonio das Mortes'*», reza o subtítulo do artigo.⁴ Diversamente dos outros críticos, Biraghi compartilha as impressões daquela parte do público que reagira mal à virulência das imagens:

Il film non è, nel suo insieme, equilibrato. Lo punteggiano eccessi di

¹ «Antonio das Mortes se configura como uma epopeia primitivizante mas cheia de referimentos e símbolo cultos: e de um lado se propõe claramente a estimular as massas sul-americanas através da sugestão instintiva do apelo à tomada de consciência; do outro, fornece as chaves simbólicas para entender as forças políticas e culturais que agem sob a superfície daqueles países».

² «cheio de transparentes significados alegóricos. [...]. E o filme – apesar da chave alegórica com a qual pode ser lido – é ao mesmo tempo também uma espécie de sacra representação popular, uma lenda moderna sobre temas arcaicos, uma epopeia primitiva».

³ «Todos estes planos se interceptam estreitamente, dando a Antonio das Mortes aquela força plena, aquele vigor de rapsódia, aquela felicidade expressiva, que fazem do filme, em julgamento quase unânime, o filme mais bonito visto em Cannes este ano».

⁴ «Ispirado, ainda que truculento o **mexicano** Antonio das Mortes» (negrito nosso).

*cattivo gusto, un'emofilia spinta sino alla nausea, una violenza che spesso rompe gli argini della ragionevolezza. Non gli si può negare tuttavia il fascino di un'ispirazione al calor rosso, di un ribollire di istinti la cui aggressività si abbevera direttamente alla ricchezza folclórica dell'ambiente.*¹ (Negrito nosso).

Como Pestelli e Scagnetti, o crítico de *Il Messaggero* parece responder mais positivamente às ambientações regionais do cinema brasileiro do que às urbanas, já que as primeiras, como notara Gustavo Dahl, eram capazes de transmitir um caráter “típico” consonante com a percepção europeia da cultura brasileira. Esta consideração talvez ajude a explicar porque, na visão de Biraghi, Glauber Rocha conseguisse expressar-se melhor «*ritornando appunto a quel nord est assetato d'acqua e di misticismo cui la sua ispirazione meglio si confà*».²

Ponto de referência obrigatório para *Antonio das Mortes*, o retorno ao sertão de *Deus e o diabo...* é percebido, pelo crítico G. M. Guglielmino, do veneziano *Il Gazzettino* (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 11), como um antecedente que o novo filme não consegue superar. Embora Glauber Rocha “se repita” com o novo longa-metragem:

*[...] non si ripete in questo “Antonio” l'accensione fantastica e allucinante dell'opera precedente se non solo alla superficie di una rappresentazione convulsa, sfrenata, grondante troppi colori (soprattutto quello del sangue, in modi anche pesantemente grotteschi), da uno schermo sul quale sembra si stampino troppo spesso immagini folkloristiche, con tutti i canti e i balli relativi, o infine quelle di un “western” neppure tanto abile.*³

¹ «O filme não é, no seu conjunto, equilibrado. È pontuado por **excessos de mal gosto, uma hemofilia levada até a náusea**, uma violência que frequentemente rompe as margens da razão. Não se pode negar, todavia, o fascínio de uma inspiração ao calor vermelho, de um ferver de instintos cuja agressividade bebe diretamente na fonte da riqueza folclórica do ambiente».

² «retornando precisamente àquele nordeste sedento de água e de misticismo ao qual a sua inspiração se adéqua melhor».

³ «não se repete neste “Antonio” a combustão fantástica e alucinante da obra precedente se não somente na superfície de uma representação convulsa, desenfreada, inundada de cores demais (sobretudo a do sangue, de maneira inclusive pesadamente grotesca) em uma tela sobre a qual imagens folclóricas parecem figurar frequentemente demais, com todos os relativos cantos e danças, e enfim as de um western nem tão hábil assim».

Enfim, o jornal *Avvenire* (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 5) indica a calorosa recepção do filme por parte dos críticos presentes no festival:

Un film di notevole impegno con l'andamento di una cantata popolare, che ha scosso il pubblico: non sono mancati, infatti, i consensi, espressi calorosamente.

I critici sono quasi tutti concordi che "Antonio das mortes" è destinato ad entrare nella rosa ristretta dei candidai al massimo premio di Cannes.¹

Apesar do prognóstico, Glauber Rocha não vence a Palma de Ouro. Todavia, o seu filme se confirma com presença de destaque, como observa o crítico Massimo Gambetti (1969, p. 83) na revista *Bianco e Nero*:

Indipendentemente da premi che hanno scarso significato, comunque, e dalle suddivisioni tecniche e organizzative di vario genere, il XXII festival di Cannes si ricorderà innanzitutto per Antonio Das Morte di Glauber Rocha, straordinario per invenzione lirica e figurativa e per forza appassionata di idee e di sofferta partecipazione umana sociale politica [...].² (P. 83).

A discordância do crítico em relação ao parecer dominante no festival é incisa já no título do artigo, *La grande fiera di Cannes 1969*, onde o emprego do termo “feira” indica o caráter comercial do evento. A premiação do júri, neste sentido, confirmaria uma tendência geral a «*criteri e linee, cioè, che puntano sull'industria e sul mercato*» (p. 81).³ Opinião, esta, próxima à de Paulo Gobetti (1969) que, também na *Bianco e Nero*, indica a prevalência de uma estrutura voltada a privilegiar obras de caráter convencional. Por isso, na Semana Internacional da Crítica Francesa – realizada como parte do festival de

¹ «Um filme de notável empenho, com o andamento de uma canção popular que mexeu com o público: não faltaram, de fato, os consensos, expressos calorosamente.

Os críticos concordam quase todos ao considerar que “Antonio das mortes” é destinado a entrar no círculo [rosa] restrito dos candidatos ao prêmio máximo de Cannes».

² «Independentemente dos prêmios pouco significativos, de qualquer modo, e das subdivisões técnicas e organizativas de vários gêneros, o XXII festival de Cannes será recordado sobretudo por *Antonio Das Morte* de Glauber Rocha, extraordinário pela invenção lírica e figurativa e pela força apaixonada das ideias e da sofrida participação humana social e política».

³ «critérios e linhas, isto é, que miram a indústria e o mercado».

Cannes – os filmes selecionados estavam mais próximos ao conceito de arte do que os que participavam do concurso oficial:

*Il cinema dei giovani, quale appare dalla settimana di Cannes appare quindi come un riflesso assai più autentico e genuino della società di quanto non risulti il cinema di spettacolo messo in vetrina dal Festival, – e in cui si salva veramente il solo Antonio-Das-Mortes.*¹ (P. 86).²

Somando as duas críticas precedentes com a de Sandro Zanetti (1969, p. 94), Glauber Rocha obtém, pela primeira vez, um indiscutível consenso nas páginas da *Bianco e Nero*:

*Da indicare [Antonio das Mortes], senza esitazioni, come il miglior film visto a Cannes. Dopo l'incursione di Terra em transe nella politica cittadina, Glauber Rocha ritorna al Nord-Este di Il dio nero e i diavolo biondo, raggiungendo, a trentun anni, un risultato di piena maturità. La violenza del potere, la disperazione della rivolta, il fanatismo religioso esplodono in colori arroventati e ritmi deliranti, bruciandosi al fuoco di una lucida presa di coscienza rivoluzionaria. Per dare un'idea del film, si può anche parlare di ballata popolare, ma spogliando la definizione di quel tanto di ingenuo e di elementare che può suggerire: in effetti lo stile di Rocha ha tutta la complessità e lo spessore che gli derivano dall'affondare le sue radici in una cultura che, apparentemente vanificata nell'aridità e nell'abbruttamento del sottosviluppo, ribolle come un magma sotterraneo alimentato dalle confluenze, e dagli scontri, fra le civiltà di tre continenti. Il "cinema nôvo" brasiliano dimostra con questo film di poter dire una sua parola originale, libera da soggezioni alle influenze europee, anche se non estranea a tensioni che superano i confini dell'America Latina.*³ (P. 94,

¹ «Independentemente dos prêmios pouco significativos, de qualquer modo, e das subdivisões técnicas e organizativas de vários gêneros, o XXII festival de Cannes será recordado sobretudo por *Antonio Das Mortes* de Glauber Rocha, extraordinário pela invenção lírica e figurativa e pela força apaixonada das ideias e da sofrida participação humana social e política».

² «O cinema dos jovens, tal como aparece na semana de Cannes parece portanto como um reflexo bem mais autêntico e genuíno do que o cinema de espetáculo exibido na vitrina pelo Festival, - e onde salva-se de verdade somente *Antonio das Mortes*».

³ «A ser indicado, sem hesitações, como **o melhor filme visto em Cannes**. Depois da incursão de *Terra em transe* na política 'das cidades', Glauber Rocha retorna ao nordeste do *Il dio nero e il diavolo biondo*, obtendo, aos trinta e um anos, um resultado de plena maturidade. A violência do poder, o desespero e a revolta, o fanatismo religioso explodem em cores quentes e ritmos delirantes, queimando-se no fogo de uma lúcida tomada de consciência revolucionária. Para dar uma ideia do filme, pode-se também falar de balada popular, mas desnudando a definição daquela parte de ingênuo e de elementar que pode sugerir: em efeito, o estilo de Rocha possui toda a complexidade e a espessura que lhe deriva do fato de afundar as suas raízes em uma cultura que, aparentemente frustrada na aridez e no embrutecimento do subdesenvolvimento, ferve como um

negrito nosso).

Os comentários citados demarcam as linhas com as quais os filmes de Glauber Rocha passam a ser percebidos agora, liberando-os das questões ligadas ao “bom gosto” ou ao “equilíbrio”. Compartilhada por Oreta Lo Faso e Franco Viani, esta nova postura crítica transparece na análise realizada sobre *Antonio das Mortes* na revista *Cinema 60*, onde Glauber Rocha é colocado não mais entre os grandes autores de um cinema “particular” como o latino-americano mas, simplesmente, do cinema. *Antonio das Mortes* é percebido então como um «*capolavoro barocco, insolito, inclassificabile, che porta all’apogeo l’arte e la visione personale di Glauber Rocha, il grande cineasta brasiliano*» (FASO; VIANI, 1969, p. 1).¹ E se este «*urta la sensibilità degli occidentali, troppo inclini per sciovinismo incosciente a estrarre niente altro che un folklore spettacolare e un delirio oltraggioso*» é porque «*traduce sinteticamente in forma metaforica ciò che gli è proprio, una cultura diversa che certuni accetterebbero più volentieri se fosse addolcita e addomesticata*» (p. 1).²

Como dito, a projeção de *Antonio das Mortes* no festival francês coincide com a circulação de *Deus e o diabo na terra do sol (Il dio nero e il diavolo biondo)* e *Os fuzis (I fucili)* no circuito comercial italiano. A demarcar a desatualização do sistema cinematográfico do país, esta tardia distribuição é

magma subterrâneo alimentado pelas confluências, e pelos confrontos, entre as civilizações dos três continentes. O ‘cinema nôvo’ brasileiro demonstra com este filme de poder dizer uma própria palavra original, livre de sujeições à influência europeia, ainda se não estranha a tensões que superam os confines da América Latina» (negrito nosso).

¹ «obra-prima barroca, insólita, inclassificável, que leva ao apogeu a arte e a visão pessoal de Glauber Rocha, o grande cineasta brasileiro».

² «fere a sensibilidade dos ocidentais, demasiadamente inclinados por chauvinismo inconsciente a não extrair nada além de um espetáculo de folclore e um delírio ultrajante»; «traduz sinteticamente de forma metafórica o que lhe é próprio, uma cultura diversa que alguns aceitariam mais facilmente se fosse adoçada ou domesticada».

assinalada por Giorgio Tinazzi (1969, p. 133) nas páginas da *Bianco e Nero*. Na sua análise comparada de *Os fuzis e Deus e o diabo...*, o crítico denuncia não somente o atraso com que as novidades do cinema mundial chegavam na Itália, mas também a ausência de uma adequada atividade informativa por parte da crítica cinematográfica:

*Non è certo novità mettere in evidenza la cronica marginalità cui lo spettatore italiano è relegato rispetto ai fermenti veri (pochi) del cinema; e quando una iniziativa distributiva tenta l'esperimento, l'impatto col noleggiato è inevitabile; e viene anche a mancare – cosa, che io sappia, denunciata in un solo caso – l'appoggio della critica, sulle cui disfunzioni il dibattito inutilmente si riapre a periodi alterni.*¹ (P. 133).

Não se trata, explica o crítico, «*solo di immettere, senza ritardo (come in questo caso: il film è di 64), comunque nel mercato un certo film, ma di avviare contemporaneamente un'azione di "informazione" (in senso ampio) che la critica di routine non può offrire*» (p. 133).²

Os limites desta crítica “rotineira” se fazem sentir sobretudo em relação a obras que «*acquistano un loro preciso senso e la loro esatta dimensione se inserite in un movimento ampio e complesso, come appunto il 'cinema novo', i cui riferimenti storici sono necessari e non lineari*» (p. 133).³ Somente tomando contato com tais referências, seria possível entender «*il senso della 'rottura'*» que as obras carregam consigo, bem como:

[...] *le contraddizioni all'interno di una realtà sociale e politica convulsa,*

¹ «Certamente não é novidade colocar em evidência a crônica marginalidade com a qual o espectador italiano é relegado em relação aos fermentos verdadeiros (poucos) do cinema; e quando uma iniciativa de distribuição tenta experimentar, o impacto com os distribuidores é inevitável; e chega mesmo a faltar – coisa, que eu saiba, denunciada em um único caso – o apoio da crítica, sobre cujas disfunções o debate inutilmente se reabre a períodos alternados».

² «somente de emitir, sem atrasos (como neste caso: o filme é de 64), de qualquer maneira no mercado um certo filme, mas de iniciar contemporaneamente uma ação de 'informação' (em senso amplo) que a crítica rotineira não pode oferecer».

³ «adquirem um seu preciso sentido e a sua exata dimensão se inseridas em um movimento amplo e complexo, como precisamente é o 'cinema novo', cujas referências históricas são necessárias e não lineares».

*le cui linee di forza si incrociano, il cui **campo di possibilità** non appare decifrato né facilmente decifrabile, e i cui passaggi obbligati (colonialismo e neocolonialismo, forme di dominio anche culturale, errori della “sinistra” occidentale ecc.) sono di portata assai ampia.*¹ (P. 133, negrito nosso).

Assinalamos aqui o influxo de Umberto Eco, cuja expressão “campo de possibilidade” é empregada, em *Opera aperta*. Problematizando o conceito de estética, é a própria forma a ser interpretada por Eco (2006) como um “*campo di possibilità*” que se apresenta como um espaço de possíveis hipóteses de interpretação do “informal” na obra de arte.

Tinazzi focaliza as relações que *Deus e o diabo...* e *Os fuzis* estabelecem em campo estilístico, sublinhando a necessidade de conhecer a realidade cultural brasileira para poder interagir com seus esquemas de representação fílmica. Concebidos em chave anti-imperialista, os sentidos atribuídos às obras são dados seja em relação ao específico contexto produtivo das mesmas, seja em relação à sua colocação no panorama global, segundo a impostação da tese de Gênova. Em Ruy Guerra como em Glauber Rocha:

*[...] troviamo la ripresa di temi e strutture narrative popolari, che assumono un significato in una direzione precisa come proposta di realtà nazionale di fronte al cosmopolitismo colonialista, come rifiuto del folklore, di quella “nostalgia per il primitivo” che si è denunciata come tipica dell’intellettuale occidentale.*² (P. 134).

Atento às estruturas formais das obras, a sua colocação no eixo de um cinema político é indicada por Tinazzi não tanto na aspiração cinemanovista de

¹ «o senso da ruptura»; «as contradições ao interno de uma realidade social e política convulsa, cujas linhas de força se entrecruzam, cujo **campo de possibilidade** não aparece decifrado nem facilmente decifrável, e cujas passagens obrigatórias (colonialismo e neocolonialismo, formas de domínio inclusive cultural, erros da ‘esquerda’ ocidental, etc.) são de dimensão bastante ampla» (negrito nosso).

² «encontramos a retomada de temas e estruturas narrativas populares, que assumem um significado em uma direção precisa como proposta de realidade nacional diante do cosmopolitismo colonialista, como recusa do folklore, daquela ‘nostalgia pelo primitivo’ que denunciou-se como típica do intelectual ocidental».

criação de uma consciência revolucionária no público, mas sobretudo nas rupturas estéticas dos filmes em relação aos modelos de uma cultura dominante. Assim, ativismo ideológico e experimentação artística revelam-se momentos concatenados em «*un cinema centrato non solo sul cosa (la pregnanza del contenuto politico) ma attento anche alla concomitante dialettica delle forme, ai problemi del linguaggio stimolati proprio da una realtà che preme*» (p. 134).¹

O consenso entre jovens autores e jovem crítica sobre a necessidade de encontrar novas formas para retratar uma realidade em mutação ilustra a distância que separa o horizonte de compreensão de *Os fuzis* na sua aparição no Festival de Berlim, em 1964, e o horizonte político/estético pós 1968. Se a compreensão do filme é radicalmente diversa, é porque diverso é o sentido atribuído ao real:

*Anche il senso del realismo assume un suo peso “critico” e provocatorio [...] [...] vi è subito l’abbandono di una cifra realistica grezza a favore di un realismo come “struttura portante” (lo ha notato anche Guerra) per una articolazione stilistica più ampia (lucida in Guerra, barocca in Rocha; e questi ha ricordato a proposito dello sforzo fantastico il “surrealismo concreto” di cui ha parlato Pablo Neruda) che cerchi di cogliere la molteplicità della realtà in una, l’intricarsi dei piani.*² (TINAZZI, 1969, p. 134).

Assim, enquanto Giovanni Grazzini (1964) vira em *Os fuzis* um filme histórico e folclorístico com confusos “nexos narrativos”, Giorgio Tinazzi reconhece nele a afirmação de um novo modo de fazer cinema, fundado sobre a recusa de

¹ «um cinema centrado não somente sobre a coisa (a plenitude do conteúdo político) mas atento também à concomitante dialética das formas, aos problemas da linguagem estimuladas próprio por uma realidade que urge».

² «Também o senso do realismo assume um seu peso ‘crítico’ e provocatório [...] [...] existe imediatamente o abandono de uma cifra realística rudimentar a favor de um realismo como ‘estrutura de sustentação’ (notou-o inclusive Guerra) por uma articulação estilística mais ampla (lúcida em Guerra, barroca em Rocha, e este lembrou a propósito do esforço fantástico o ‘surrealismo concreto’ do qual falou Pablo Neruda) que busca captar a multiplicidade da realidade em uma, o intrincar-se dos planos».

um certo tipo de sociedade, bem como de suas formas convencionais de representação:

E la negazione dei raccordi narrativi tipici, se da un lato è la negazione di una decifrabilità esterna del reale, dall'altro è, del pari, la negazione di certo cinema di formule, che non riceve ma si applica alla realtà. E questo invece è un cinema che nasce da una realtà di violenza (l'estetica della violenza del "cinema nôvo") e di dominio; che porta anche alla constatazione – come ha sottolineato Rocha – di una impotenza, e della necessità di un "titanico sforzo autodistruttore" per superarla.¹ (P. 135).

Juntamente com a tese de Gênova, manifesta-se o influxo da semiótica:

La struttura, dunque. Il telaio-raccordo di fondo è la processione, che scandisce il "fatto" interno, nel quale maturano i conflitti. È non solo lo sfondo come emergere dell'irrazionale-mistico-alienante (non il folclore, quindi, ma la scansione ritmica del rito (e del suo peso anche storico), la sua decantazione (come per il motivo del narratore ciego, elemento tipico del Nordeste); anche il bue è l'oggetto di un'antica celebrazione popolare.² (P. 134, negrito nosso).

É fácil notar como, ao lado dos recursos interpretativos do estruturalismo, afirma-se também uma teoria estético/cultural própria do contexto do subdesenvolvimento – a “estética da violência” – considerada como instrumento apto a desprender os significados latentes nas imagens do Cinema Novo. Citada em mais de uma passagem pelo crítico, a tese de Gênova fornece uma justificação não somente para a ideologia defendida pelos filmes, mas também para a sua elaboração artística. Diversamente das interpretações

¹ «E a negação dos nexos narrativos típicos, se de um lado é a negação de uma decifrabilidade externa do real, do outro é, igualmente, a negação de certo cinema de fórmulas, que não recebe mas se aplica à realidade: e este em vez é um cinema que nasce de uma realidade de violência (a *estética da violência* do 'cinema nôvo') e de domínio; que leva também à constatação – como sublinhou Rocha – de uma impotência, e da necessidade de um 'titanico esforço autodestruidor' para superá-la».

² «**A estrutura, portanto. O quadro-conectivo de fundo é a procissão, que dá cadência ao 'fato' interno, no qual desenvolvem-se os conflitos. E não somente o pano de fundo como emergir do irracional-místico-alienante (não o folclore, portanto, mas as raízes do manifestar-se coletivo), mas a cadência rítmica do rito (e do seu peso também histórico), a sua decantação (como para o motivo do narrador cego, elemento típico do Nordeste²); também o boi é o objeto de uma antiga celebração popular**» (negrito nosso).

politizadas da *Ombre Rosse* ou da *Cinema Nuovo*, a violência preconizada por Glauber Rocha não é vista por Giorgio Tinazzi unicamente como forma de ação revolucionária detectável na “mensagem” dos filmes, mas sobretudo como recurso expressivo. Em *Os fuzis*:

[...] *non troviamo le deformazioni di Rocha, quanto uno sguardo lucido, attento al momento dell'analisi, all'evidenziazione della violenza interna delle immagini. [...]. E acquista rilievo particolare la tendenza alla dilatazione del tempo cinematografico (quando invece Rocha sembra accelerare o iterare); sono le sottolineature emergenti del tema della violenza: lo smontaggio dell'arma – la reale evidenza sopra le righe delle cose – l'uccisione del Gaucho – le diverse reazioni dei soldati, la presa di coscienza – la sequenza tra Mario e Luisa – l'ambivalenza di attrazione e repulsione, l'essere con e contro.*¹ (P. 134).

A violência é colhida assim não como mero apelo à luta armada, mas como pulsão interna que a forma fílmica é capaz de liberar:

*Il momento dell'autodistruzione (reso emergente dalla dilungazione della sequenza della morte) come momento dialettico, la esplosione di una latente violenza (la rassegnazione come l'altra faccia: quella passività che improvvisamente esplosa di cui parla Rocha). Quella tensione diventa formale (e non è casuale la predilezione di Guerra per certo cinema giapponese) e si coagula nelle scene di violenza, viste come due apici narrativi, come convergenze su binari paralleli di una presa di coscienza, ancora prerivoluzionaria [...].*² (P. 135).

Tinazzi incorpora o conceito de ambivalência/ambiguidade ao próprio discurso, indicando, por parte de Ruy Guerra, «*il rifiuto delle facili dicotomie*»

¹ «não encontramos as deformações de Rocha, mas um olhar lúcido, atento ao momento da análise, a evidenciar a violência *interna* das imagens. [...]. E adquire relevo particular a tendência à dilatação do tempo cinematográfico (quando em vez Rocha parecer acelerar ou iterar); são as evidenciações emergentes do tema da violência: a desmontagem da arma – a real evidência enfática das coisas – o assassinato de Gaucho – as diversas reações dos soldados, a tomada de consciência – a sequência entre Mario e Luisa – a ambivalência de atração e repulsão, o ser com e contra».

² « O momento da autodestruição (transformado em emergente pela dilatação da sequência da morte) como momento dialético, a explosão de uma latente violência (a resignação como a outra face: aquela passividade que de repente explode da qual fala Rocha). Aquela tensão que vira formal (e não é casual a predileção de Guerra por um certo cinema japonês) e coagula-se nas cenas de violência, vistas como dois ápices narrativos, como convergências sobre trilhos paralelos de uma tomada de consciência, ainda pré-revolucionária».

A carga expressiva da violência em *Os fuzis*



A desmontagem da arma

A morte do Gaúcho e a tomada de consciência do soldado

que porta à representação de situações contrastantes e simultâneas como um dado do real que a obra mantém em si (o ser “com e contra” citado acima).¹ Assim, é dentro de uma «*molteplicità contraddittoria*» própria da realidade que o filme se coloca, apresentando-se como «*punto di incontro di varie esperienze culturali spesso non omogenee, ponendo problemi non sempre risolti*» (p. 135).² A obra como leitura do mundo, portanto, que carrega consigo as contradições inerentes a este mundo, indicando possíveis caminhos que, todavia, não são dados como soluções definitivas. Também aqui se faz evidente a influência de Eco (2006, p. 45) e da sua percepção da “ambiguidade” como característica da obra aberta – entendida positivamente como «*continua rivedibilità dei valori e delle certezze*» (p. 42) – e que, segundo Tinazzi (1969, p. 135), traduz «*la stessa concreta ambiguità dell’esistenza sociale come urto di problemi irrisolti e ai quali occorre trovare una soluzione*».³

Realizada cinco anos após a primeira aparição do filme na Europa e dentro da cultura do “68”, a análise que Giorgio Tinazzi realiza de *Os fuzis* não procura atestar a eficácia estética da obra do ponto de vista de uma adequação a normas e conceitos já adquiridos pelo cinema mundial, mas, ao contrário, estabelece o seu valor em função da negação e desconstrução dos mesmos. Se pensarmos nos comentários de Giovanni Grazzini (1964) em relação à aparição do filme no festival de Berlim e que falavam de “documentário folclórico” e “parafernálias intelectualísticas de derivação parisiense”, é evidente a transformação que o horizonte crítico sofre no intervalo de tempo que separa os dois momentos de fruição estética da obra. Na primeira leitura, contemporânea

¹ «a recusa das fáceis dicotomias».

² «multiplicidade contraditória»; «ponto de encontro de várias experiências culturais frequentemente não homogêneas, colocando problemas não sempre resolvidos».

³ «contínua revisibilidade dos valores e das certezas»; «a mesma ambiguidade da existência social como choque de problemas não resolvidos aos quais é necessário encontrar uma solução».

à penetração de *Os fuzis* na Europa, o crítico opera como autoridade capaz de distinguir entre o autêntico e a imitação, entre arte e folclore. Cinco anos depois, esta posição é revista. Privilegia-se agora uma perspectiva inovadora de análise e de criação fílmica, em detrimento do academicismo que condicionara a “crítica rotineira”, considerada insuficiente para informar corretamente o leitor. Além disso, o sentido do filme é dado em relação a um contexto cultural caracterizado como amplo e complexo (e não mais como ultrapassado e primitivo), e as divisões entre cultura alta e cultura baixa são revistas, pontuando a representação nacional que a cultura popular assume dentro do filme e substituindo a interpretação que nisto vira somente um exotismo folclorista.

Para a crítica tradicional, que vê o risco de uma sua exclusão do campo de um “saber cinematográfico”, o fim dos anos 1960 representa um momento de obrigatória autorreflexão. O descompasso italiano em relação às novidades do panorama mundial é apontado por Giulio Cesare Castello nas páginas da *Bianco e Nero*, em 1968. Na Itália, escreve ele, dificilmente os críticos são capazes de descobrir um novo autor, guiados como são por uma prudência que, em alguns casos, «*può significare equilibrio, ma anche eccessiva paura di rischiare, di comprometersi, eccessiva diffidenza nei confronti di taluni fenomeni, ingenerosità di giudizio nei confronti di valori non affermati*» (CASTELLO, 1968, p. 159).¹ A geral ineficácia de um sistema assestado sobre uma ampla base de conformismo e difusa passividade é denunciada com ironia por Sam Terno (1969, p. 118), quando, na sua coluna na *Bianco e Nero*, escreve sobre a Mostra de Veneza:

¹ «pode significar equilíbrio, mas também excessivo medo de arriscar, de comprometer-se, excessiva desconfiança em relação a certos fenômenos, julgamentos pouco generosos em relação a valores não afirmados».

I critici, alcuni critici, si considerano troppo spesso i destinatari dei film, e si offendono se il regista non si adegua a loro; è per questo che spesso ignorano le novità o le disprezzano o non capiscono. Anni fa, ancora a Venezia [...] alcuni critici facevano gli offesi perché un certo giovane regista che si chiamava Godard “non si faceva capire” e forse li prendeva in giro... dal momento che non si faceva capire.¹

Em 1969, continua ele, o panorama não era muito diferente do que o que acompanhara o exórdio de Godard. No último festival de Veneza, as produções mais banais continuavam a obter o beneplácito da crítica, enquanto filmes quais *Fellini-Satyricon*, *Porcile*, *Sotto il segno dello scorpione*, *Os herdeiros* e *Macunaíma* acabavam sendo «*visti in superficie e trattati con faciloneria*» (p. 118).²

Embora Fellini fosse um representante daquele mesmo “cinema dos pais” que os jovens autores propunham-se a derrubar, a radicalidade do seu projeto cinematográfico é observada por Mario Verdone, que vê em *Fellini-Satyricon* toda a inovação que nenhum dos filmes “revolucionários” daquela irrequieta juventude tinha conseguido atingir. Contendo «*le asprezze e inquietudini del nostro tempo*», a criação felliniana é «*un film che contesta il cinema del passato e mostra di cercarne uno nuovo*» (VERDONE, 1969, p. 68).³ Um novo cinema, todavia, que os jovens acreditavam estar «*nel cinema dibattito, o addirittura nel cinema di guerriglia*», como demonstrava a predominância, na mostra de Veneza, de «*tante pellicole – specie sudamericane – che han fatto della discussione o della guerriglia la propria bandiera*», tal qual «*il brasiliano Os herdeiros di Carlos Diegues*», mas também de autores italianos

¹ «Os críticos, alguns críticos, consideram-se demasiadas vezes os destinatários dos filmes, e ofendem-se se o diretor não se adéqua a eles; é por isso que frequentemente ignoram as novidades ou as desprezam o não entendem. Há alguns anos, ainda em Veneza [...] alguns críticos ficaram ofendidos porque um certo jovem diretor chamado Godard ‘não se fazia entender’ e talvez até se burlasse deles... já que não se fazia entender».

² «vistos com superficialidade e tratados negligentemente».

³ «as asperezas e inquietudes do nosso tempo»; «um filme que contesta o cinema do passado e mostra de buscar um novo».

«direttamente influenzati dalle ideologie latino-americane» (p. 68).¹ Por isso, no festival de Veneza de 1969:

*È prevalso – nei casi più significativi – uno **spirito, appunto, ribellista, col fucile imbracciato**, comprensibile nei riguardi dell'America Latina (e, con più estensione, di certe zone asiatiche e africane – cioè del Terzo Mondo) dove causalmente e realisticamente si parla oggi di guerriglia; uno spirito che non ricorda soltanto le imprese **dei cangaçeiros, dei guerrilleros, dei barbudos**, ma che purtroppo registra anche le risse e le carneficine degli stadi, la guerra calcistica tra Paraguay e San Salvador, la distruzione delle opere d'arte da parte dei descamisados di Peron allorché bruciarono tele impressioniste e picassiane dando fuoco al club Jockey di Buenos Aires.*² (P. 68, negrito nosso).

Este novo “espírito” que anima a Mostra de Veneza é uma resposta do evento às solicitações juvenis expressadas pelas contestações do ano anterior. Ernesto G. Laura, novo diretor do festival em substituição de Luigi Chiarini, “deposto” pelos protestos de 1968, acolhe boa parte das críticas e sugestões geradas pelos debates com autores, público e estudantes. Partindo do conceito de que «*i festival cinematografici tradizionali sono morti*», a mostra de 1969 propõe uma série de iniciativas voltadas a assegurar «*il lancio di quelle opere ‘difficili’ o di giovani cinematografie in via di crescita*» (BIANCO E NERO, nov-dez 1969, p. I).³ Entre as novidades estão a abolição dos prêmios oficiais; a promoção de debates com o público, dos quais resultam particularmente bem-sucedidos os realizados «*nelle zone operaie, sui film dell'America Latina*»; o

¹ «no cinema debate, ou mesmo no cinema de guerrilha»; «tantos filmes – sobretudo sul-americanos – que fizeram da discussão ou da guerrilha a própria bandeira»; «o brasileiro *Os herdeiros* de Carlos Diegues»; «diretamente influenciados pelas ideologias latino-americanas».

² «Prevaleceu – nos casos mais significativos – um **espírito, de fato, rebelde, com o fuzil nas mãos**, compreensível em relação da América Latina (e, com maior extensão, de certas zonas asiáticas e africanas – isto é do Terceiro Mundo) onde com propriedade de causa e realisticamente fala-se hoje de guerrilha; um espírito que não lembra somente as aventuras dos **cangaçeiros, dos guerrilleros, dos barbudos**, mas que infelizmente registra também brigas e as carnificinas nos estádios, a guerra “futebolística” entre Paraguai e San Salvador, a destruição das obras de arte por parte dos descamisados de Peron quando queimaram telas impressionistas e picassianas dando fogo ao club jockey de Buenos Aires» (negrito nosso).

³ «os festivais cinematográficos estão mortos»; «o lançamento daquelas obras ‘difíceis’ ou de jovens cinematografias em crescimento».

abaixamento do preço dos ingressos; o apoio ao jovem cinema italiano, bem como a «*apertura al Terzo Mondo, con il film del Brasile, della Bolivia, di Cuba, di Panama e con l'apposita rassegna sul film africano*» (p. I).¹

A abertura a este cinema “alternativo” por parte da mostra mais tradicional da Itália se reflete também nas páginas da conservadora *Bianco e Nero*. Sobre *Macunaíma*:

*La valutazione di un'opera come questa connessa ad un mosaico di suggestioni, di ragioni, di risentimenti, non può che risolversi in una prima approssimazione di giudizio, nella richiesta di un supplemento di indagine. Anche se il talento visivo del regista, le sue baluginanti qualità costruttive, la sua disponibilità sarcastica non lasciano dubbi. L'umorismo beffardo, la comicità scoperta concorrono ad un grottesco di straordinarie qualità, dietro al quale affiorano, fino ad imporsi, i contorni di una tragedia autentica, di una rivelazione disperata ma non disarmata.*² (BIANCO E NERO, nov-dez 1969, p. 58).

No panorama geral do discurso especializado italiano, porém, o grande beneficiário do clima instaurado por 1968 é Ruy Guerra. Se, até então, as revistas cinematográficas tinham focalizado a própria atenção na figura de Glauber Rocha e, ocasionalmente, em Carlos Diegues e Nelson Pereira dos Santos, os anos de 1968 e 1969 colocarão em resalto o autor de *Os fuzis*. Entrevistado por Giorgio Tinazzi na revista *Bianco e Nero*, em 1969,³ Ruy Guerra – que recentemente realizara *Sweet hunters* em coprodução com a França – é conectado, mais uma vez, ao tema da luta revolucionária. Embora o

¹ «nas zonas operárias, sobre os filmes da América Latina»; «abertura ao Terceiro Mundo, com os filmes do Brasil, da Bolívia, do Panamá e com a respectiva resenha sobre o filme africano».

² «A avaliação de uma obra como esta conexas a um mosaico de sugestões, de razões, de ressentimentos, não pode que resultar em um primeiro parecer aproximativo, à espera de uma pesquisa suplementar. Ainda que o talento visual do diretor, as suas vislumbrantes qualidades construtivas, a sua disponibilidade sarcástica não deixam dúvidas. O humorismo zombeteiro, a aberta comicidade convergem para um grottesco de extraordinária qualidade, atrás dos quais emergem, até impor-se, os contornos de uma tragédia autêntica, de uma revelação desesperada mas não desarmada».

³ A entrevista é completada por uma filmografia de Ruy Guerra, realizada por Lorenzo Codelli (1969).

seu vocabulário dê mostras de uma transição da análise voltada à “consciência de classe” de *Os fuzis*, a uma abordagem interessada sobretudo no “mito”, característica de *Sweet Hunters*, Ruy Guerra não hesita em afirmar que «un’organizzazione di potere come la struttura sociale che esiste nel mondo attuale (e questo vale anche per i tempi antichi) si muove solo con la violenza» (TINAZZI, nov-dez 1969, p. 36).¹ Por isso, conclui ele: «credo veramente che ogni presa di potere, attualmente, passi attraverso la violenza» (p. 36).²

Ruy Guerra é entrevistado também no segundo dossiê da revista *Ombre Rosse* sobre o Cinema Novo. Na entrevista, significativamente intitulada *I segni dell’imaginaire*,³ é evidente como a sua concepção cinematográfica, no início marcadamente histórico-marxista, passe a dirigir o próprio interesse para as concepções semióticas de “esquemas”, “signos”, de formação do “senso” de uma obra. Quando os entrevistadores comentam o fato do filme privilegiar o aspecto simbólico em relação ao psicológico, por exemplo, o cineasta responde:

*Sono quasi d’accordo, ma sostituirei la parola “simbolo” con “segno”. Il segno non è per nulla psicologico. Era decisamente fuori dai miei interessi analizzare, al livello di una psicologia individuale, questi personaggi eccezionali e un meccanismo cerebrale. Per contro mi premeva, attraverso i gesti, i segni, gli atteggiamenti, ritrovare una cultura nel senso sociologico della parola, un insieme di visioni del mondo.*⁴ (P. 43).

Parece-nos, esta, uma interpretação do signo que se apóia no pensamento de Barthes (1974) expresso em *Elementos de semiologia* – cuja primeira edição

¹ «uma organização de poder como a estrutura social que existe no mundo atual (e isto vale também para os tempos antigos) se move somente com a violência».

² «creio verdadeiramente que toda tomada de poder, atualmente, passe através da violência».

³ *Os signos do imaginário*.

⁴ «Sou quase de acordo. Mas substituirei a palavra “símbolo” com “signo”. O signo não é por nada psicológico. Era decisivamente fora dos meus interesses analisar, no nível de uma psicologia individual, estes personagens excepcionais e um mecanismo cerebral. Em contrapartida me interessava, através dos gestos, dos signos, dos comportamentos, encontrar uma cultura no sentido sociológico da palavra, um conjunto de visões de mundo».

francesa é de 1964 –, no qual encontramos a ideia de “funções-signos”, ou seja, signos semiológicos de origem utilitária e funcional que, porém, realizam o duplo movimento de cumprir uma função e de serem passíveis de significação cultural. Desempenhando uma função prática – como a roupa para proteção ou a comida para alimentação – estes signos também possuiriam um significado cultural dentro de cada sociedade. A ideia de Guerra parece ser a de que, através dos signos do quotidiano mostrados pelo filme, seria possível chegar às significações sociais/antropológicas dos mesmos:

*Dunque non è un film simbolico perché in un film simbolico i simboli sono rigidi, eguali a se stessi, mentre qui mutano secondo il contesto. È un film che usa dei segni, degli oggetti che diventano dei segni. [...]. Ho paura della parola “simbolo” perché diventa presto allegoria, si dà alla cosa un senso determinato e sempre lo stesso, mentre il segno cambia pur restando sempre lo stesso.*¹ (BERTETTO; CIMENT; VOLPI, p. 43-45).

A mudança de abordagem de *Sweet Hunters* em relação a *Os fuzis* é explicada desta maneira:

*[...] non mi premeva dare un giudizio critico a livello di morale di classe come in *I fucili*, dove per me era importante mostrare che i soldati agiscono non al livello della morale individuale, psicologica, personale, ma al livello del gruppo che rappresentano, dell’uniforme che portano. Qui non intendevo fare questo genere di analisi, bensì analizzare il meccanismo interiore dei personaggi, come possa scattare nella donna un processo atavico, di atavismo culturale [...]. Vale a dire, se dovessi rifare oggi *Os Fuzis*, lo tratterei in un’ottica assai vicina alla di *Sweet Hunters* a livello della significazione delle anime, del mondo interiore dei personaggi, sul piano dell’imaginaire dei soldati e del camionista.*² (P. 46-

¹ «Portanto não é um filme simbólico porque em um filme simbólico os símbolos são rígidos, iguais a si mesmos, enquanto que aqui mudam segundo o contexto. É um filme que usa signos, objetos que se transformam em signos. [...] Tenho medo da palavra ‘símbolo’ porque vira logo alegoria, se dá à coisa um sentido determinado e sempre o mesmo, enquanto que o signo muda apesar de restar sempre o mesmo».

² «não me interessava dar um julgamento crítico no nível da moral de classe como em *I fucili*, onde para mim era importante mostrar que os soldados agiam não no nível da moral individual, psicológica, mas no nível do grupo que representam, do uniforme que levam. Aqui eu não pretendia fazer este gênero de análise, mas sim analisar o mecanismo interior dos personagens, como possa fazer partir na mulher um processo atávico, de atavismo cultural [...]. Isto é, se eu tivesse que refazer hoje *Os Fuzis*, eu os trataria em uma ótica muito vizinha à de *Sweet Hunters*

47).

Além da progressiva expansão da semiótica, que passa a investir não somente o discurso crítico, mas também o artístico, as palavras de Ruy Guerra deixam entrever o quanto a problemática da recepção fosse incidível do processo da criação cinematográfica. Ao referir-se à questão da revolução, Guerra cita o boliviano *Yawar Mallku*, de Sanjines, afirmando que se o filme tivesse sido feito para ser projetado na América Latina, seria um «*magnifico strumento di lotta, del tutto valido*» (p. 49).¹ Para ser distribuído na Europa, em vez:

*[...] serve solo a dare un una buona coscienza ad un pubblico borghese. Dunque: io sono venuto a fare un film in Europa. Nel momento in cui faccio un film qui, non devo fare un film per dare una buona coscienza alle platee borghesi, trattando della rivoluzione latino-americana, problema che non li tocca troppo. Ho voluto fare invece qualche cosa che li disturbi sul loro terreno, nel loro miti e nel loro comportamento. Perché è un film fatto per essere presentato nel mondo, e soprattutto nel mondo occidentale, negli Stati Uniti, in Francia e non per un pubblico dove la lotta rivoluzionaria è in atto. [...]. Invece di fare un film dove avrei dato un certo colore rivoluzionario, una vernice, un film pseudo-rivoluzionario che tutti avrebbero applaudito, era necessario fare un film per loro. È qui che trovo che il film è rivoluzionario.*² (P. 49).

Em relação a *Sweet hunters*, a abordagem semiótica se faz determinante também na análise crítica realizada por Giovanni Raboni (1969), cujo discurso é marcado pela terminologia que caracteriza o ensaio de Eco sobre a “obra

no nível da significação das almas, do mundo interior e dos personagens, no plano do *imaginaire* dos soldados e do caminhoneiro».

¹ «magnífico instrumento de luta, totalmente válido».

² «serve somente a dar um boa consciência a um público burguês. Então: eu vim fazer um filme na Europa. No momento em que faço um filme aqui, não tenho que fazer um filme para dar uma boa consciência às plateias burguesas, tratando da revolução latino-americana, problema que não os atinge muito. Eu quis fazer em vez alguma coisa que os perturbe no terreno deles, nos mitos deles e no comportamento deles. Porque é um filme feito para ser apresentado no mundo, e sobretudo no mundo ocidental, nos Estados Unidos, na França... e não para um público onde a luta revolucionária é em ação. [...]. Em vez de fazer um filme onde eu teria dado uma certa cor revolucionária, um verniz, um filme pseudo-revolucionário que todos teriam aplaudido, era necessário fazer um filme para eles. É aqui que eu acho que o filme é revolucionário».

aberta”. Definido como «*il più bel film visto quest’anno alla mostra di Venezia*» (p. 40), *Sweet hunters* possui «*un apparato di simboli – o di segni, come Guerra preferisce dire*» estruturado sobre a «*solenne efficacia delle partizioni ritmiche*»; «*tonalità espressiva di base*»; «*serie progressiva di esplosioni o lacerazioni simboliche*»; de um «*sistema narrativo*» marcado pela «*ambivalenza letterale*» que abre a várias «*possibili letture*» (p. 41-42).¹ Se trata de uma obra «*troppo compatta e vitale, troppo naturalmente complessa per consentire una decifrazione univoca, una trasposizione della metafora in una sola direzione o comunque in un numero finito di direzioni*» (p. 42).²

Embora confira especial destaque a Ruy Guerra, o dossiê da *Ombre Rosse* se ocupa também do Cinema Novo em geral, apresentando um artigo de Gianni Volpi sobre o movimento, bem como algumas declarações e reflexões realizadas pelos demais autores cinemanovistas.

Procurando delinear a situação política brasileira, Volpi romantiza a efetiva resistência que os cineastas ofereciam ao regime – que, na verdade, concedia-lhes relativa liberdade, disponibilizando inclusive financiamentos públicos através da Embrafilme –, enquadrando-os ao interno de um combate aguerrido. Este, definido nos termos de uma clandestinidade pressuposta, decorrência de imaginários elos com a guerrilha urbana, poderia evoluir até mesmo para uma aliança estratégica com outros regimes militares do continente:

D'altra parte, la situazione politica nuova e “aperta” all’interno del Brasile, dopo il rapimento del console americano e il rimaneggiamento del

¹ «o filme mais bonito visto este ano na mostra de Veneza»; «um aparelho de símbolos – ou de signos, como Guerra prefere dizer»; «solene eficácia das repartições rítmicas»; «tonalidades expressivas de base»; «série progressiva de explosões ou dilacerações simbólicas»; «sistema narrativo»; «ambivalência literal»; «possíveis leituras».

² «compacta e vital demais, naturalmente complexa demais para consentir uma decifração unívoca, uma transposição da metáfora em uma só direção ou de qualquer modo em um número finito de direções».

triumvirato, impone alla lotta dei cineasti brasiliani nuovi termini, al limite quelli della clandestinità, mentre il sorgere nel continente di regimi, militari ma nazionali e anti-imperialisti, in Perù e forse in Bolivia, schiude possibili prospettive, tattiche, alleanze, direzioni di lavoro. (VOLPI, 1969, p. 26).¹

Situadas em meio a um cenário de luta armada e figuradas nas vestes de combatentes, personalidades quais as de Glauber Rocha e Carlos Diegues são investidas por uma aura heróica, já que eram intelectuais que ofereciam:

[...] un contributo attivo alla riconquista da parte dell'uomo latino-americano di una propria identità umana e storica, come popolo, come cultura, come civiltà, in un violento sforzo di negazione, di lotta di riscatto. Vale a dire, il cinema nôvo viene ad essere il nucleo primario di una cultura nazionale (e nazione in America Latina suona subito, e per larga parte, rivoluzione).² (P. 26).

É neste caráter nacional e revolucionário que o Cinema Novo encontra a sua universalidade:

*Resta solo da dire che, per temi, ricerche, risultati, proposte di soluzioni e problemi prospettati, l'autonomia dell'arte e il suo condizionamento sociale, la politica la cultura e lo stile, **il cinema nôvo è il cinema più importante che si faccia oggi nel mondo.**³ (P. 31, negrito nosso).*

Este tipo de leitura, que vê no Cinema Novo um movimento predominantemente político e de luta é, sem dúvida, estimulado pela visão que os próprios autores divulgam de si e das suas obras. Segundo o texto de Carlos

¹ «Por outro lado, a situação política nova e 'aberta' dentro do Brasil, depois do rapto do cônsul americano e o remanejamento do triunvirato, impões à luta dos cineastas brasileiros novos termos, nos limites da clandestinidade, enquanto o surgimento no continente de regimes, militares mas nacionais e anti-imperialistas, no Peru e talvez na Bolívia, abre possíveis perspectivas, táticas, alianças, direções de trabalho».

² «uma contribuição ativa para a reconquista, por parte do homem latino-americano, de uma própria identidade humana e histórica, como povo, como cultura, como civilização, um violento esforço de negação, de luta, de resgate. Em suma, o cinema nôvo vem a ser o núcleo primário de uma cultura nacional (e nação na América Latina soa súbito, e em grande parte, revolução)».

³ «Resta somente dizer que, por temas, pesquisas, resultados, propostas de solução e problemas representados, a autonomia da arte e o seu condicionamento social, a política a cultura o estilo, **o cinema nôvo é o cinema mais importante que se faz hoje no mundo**» (negrito nosso).

Diegues (1969, p. 32) que o dossiê divulga, por exemplo:

*Il Cinema Nôvo brasiliano è prima di tutto un cinema anticoloniale cioè un cinema in grado di denunciare la dipendenza nazionale, sia in forme direttamente politiche sia con la presa di coscienza di valori specifici del popolo brasiliano, addormentato dalla dominazione imperialista.*¹

Na realidade, porém, esta configuração externa do movimento coincide com um período em que, no Brasil, o Cinema Novo começa a atravessar um período de desagregação que o levará a dissolver-se, dali a pouco, com os autores divididos entre si e contestados pelos novos diretores que começam a fazer cinema no Brasil, inspirados pela contracultura norte-americana. O que não impede que o movimento seja apresentado por Diegues como um grupo em plena expansão:

*[...] quando abbiamo incominciato eravamo in sette o otto, e oggi siamo più di trenta registi. Il Brasile produce una settantina di film all'anno; più della metà è legata in un modo o nell'altro al Cinema Nôvo. [...]. Il Cinema Nôvo non si rinnova solo nelle opere dei vecchi registi, ma anche in quelle di giovani che portano nuove proposte, nuovi stili, nuovi temi e approcci alla realtà. Il Cinema Nôvo, rivoluzione permanente, continua nella sua molteplicità.*² (P. 33).

Dado o caráter mutante do movimento, Carlos Diegues se preocupa em fornecer ao público europeu um conjunto de referências artísticas que permitam compreender as renovações temáticas e estéticas resultantes da adesão à teoria antropofágica, no fim da década de 1960. A nova filmografia pode ser assim enquadrada em um mais amplo contexto cultural, do qual fazem parte renomados intelectuais:

¹ «O Cinema Nôvo brasileiro é antes de tudo um cinema anticolonial, isto é, um cinema em condições de denunciar a dependência nacional, seja em formas diretamente políticas, seja com a tomada de consciência de valores específicos do povo brasileiro, adormecido pela dominação imperialista».

² «quando iniciamos éramos sete ou oito, e hoje somos mais de trinta diretores. O Brasil produz cerca de setenta filmes por ano; mais da metade é ligada de um modo ou de outro ao Cinema Nôvo. [...]. O Cinema Nôvo não se renova só nas obras dos velhos diretores, mas também naquelas dos jovens que trazem novas propostas, novos estilos, novos temas e abordagens da realidade. O Cinema Nôvo, revolução permanente, continua na sua multiplicidade».

In Brasile le basi di questa nuova cultura militante sono state gettate per la prima volta dal movimento modernista del 1922. Di qui sono venuti fuori Oswald de Andrade, Villa Lobos, Mario de Andrade, Jorge de Lima, ecc. [...]. Era necessario fare dell'antropofagia un sistema, della disorganizzazione un metodo, del disordine un'organizzazione. Come tutte le antropofagie anche la nostra ha due movimenti: distrugge quello che è divorato e nutre colui che divora. Ma è stato il Cinema Nôvo in concomitanza con il teatro e la nuova musica, ad introdurre in questo concetto di cultura nazionale il sentimento politico.¹ (P. 33).

A colocação da política no âmbito do “sentimento” e não da “consciência” evidencia como esta, após o golpe, passe a ser percebida a partir de um verdadeiro “sentimento trágico”:

***La politica non solo come scienza, ma come tragedia quotidiana** vissuta nel cuore della sua esistenza da ogni uomo di un paese sottosviluppato. Per noi, la politica non è solo un gioco di cui conosciamo le regole e cui partecipiamo buttando le nostre carte a favore di un giocatore. La politica è la ragione stessa della nostra vita, non per scelta individuale e cosciente, ma perché la respiriamo in ogni strada, in ogni angolo, in ogni piazza dell'America Latina. **Noi vogliamo vivere questa tragedia e trasformarla.**² (P. 33, negrito nosso).*

Contemporaneamente à percepção dramática do quotidiano nacional, no discurso de Diegues delinea-se um processo criativo e analítico que reconsidera o valor das comédias musicais para a composição de uma linguagem cinematográfica nacional. Execradas no início da década pelos fautores de um cinema “elevado”, as chanchadas são filtradas agora pela ótica

¹ «No Brasil as bases desta nova cultura militante foram lançadas pela primeira vez pelo movimento modernista de 1922. Daqui vieram Oswald de Andrade, Villa Lobos, Mario de Andrade, Jorge de Lima, etc. [...]. Era necessário fazer da antropofagia um sistema, da desorganização um método, da desordem uma organização. Como todas as antropofagias, também a nossa possui dois movimentos: destrói o que é devorado e nutre aquele que devora. Mas foi o Cinema Nôvo em concomitância com o teatro e a nova música, a introduzir neste conceito de cultura nacional o sentimento político».

² «**A política não só como ciência, mas como tragédia quotidiana** vivida no coração da sua existência por cada homem de um país subdesenvolvido. Para nós, a política não é somente um jogo do qual conhecemos as regras e do qual participamos jogando nossas cartas a favor de um jogador. A política é a própria razão da nossa vida, não por escolha individual e inconsciente, mas porque a respiramos em cada estrada, em cada esquina, em cada praça da América Latina. **Nós queremos viver esta tragédia e transformá-la**» (negrito nosso).

antropofágica, passando a ser consideradas como parte da cultura popular e, como tal, portadoras de uma contribuição criativa: «sono opere brutte, fatte terribilmente male, ma nello stesso tempo hanno un'importanza fondamentale nella creazione di una lingua brasiliana nel cinema» (p. 35).¹

A dimensão trágica que a política assume após o golpe se configura também no discurso de Gustavo Dahl (1969, p. 38) que, ao comentar a figura do intelectual atormentado, o «*canaglia in crisi*» dos filmes *Terra em transe*, *O desafio* e *O bravo guerreiro*, fala de «*un debole che tenta superare tragicamente la sua condizione*».² E isto porque a sua geração, explica ele, «*formatasi tra la morte di Getulio Vargas e l'ascesa di Castelo Branco*», lança sobre o Brasil «*uno sguardo pessimista*» (p. 38).³ A perspectiva da morte concreta ou simbólica domina a visão de mundo dos jovens cineastas, permeada pelo sentimento de autopunição que os filmes comunicam:

*I suoi personaggi, dilacerati fra la coscienza della miseria tricontinentale e della impotenza, dell'impossibilità di superarla, di superarsi, trovano una unica soluzione: il suicidio. Oltre alla forma pura, la soluzione può venire in diversi imballaggi: lotta armata, sesso, amore, fumo, alcool e la meno nobile di tutte, l'alpinismo sociale. Ciascuno si uccide come vuole o come può.*⁴ (P. 38, negrito nosso).

Já na releitura cinematográfica do modernismo operada por Joaquim Pedro de Andrade (1969, p. 39), com *Macunaíma*, o sentimento de desencanto em relação à situação brasileira se manifesta na ideia do “canibalismo dos fracos”, que transforma a prática antropofágica em autofagia, metáfora de um processo

¹ «são obras feias, feitas terrivelmente mal, mas ao mesmo tempo têm uma importância fundamental na criação de uma língua brasileira no cinema».

² «canalha em crise»; «um fraco que tenta superar tragicamente a sua condição».

³ «formada entre a morte de Getúlio Vargas e a subida de Castelo Branco»; «um olhar pessimista».

⁴ «Os seus personagens, dilacerados entre a consciência da miséria tricontinental e da impotência, da impossibilidade de superá-la, de superar-se, encontram uma única solução: o suicídio. Além da forma pura, a solução pode vir em diversas embalagens: luta armada, sexo, amor, fumo, álcool e a menos nobre de todas, o alpinismo social. **Cada um se mata como quer ou como pode** (negrito nosso)».

de autodestruição:

L'antropofagia diventa istituzionale anche se si dissimula.

I nuovi eroi, alla ricerca di una coscienza collettiva, partono per divorare chi fino adesso li ha divorati, ma ancora sono troppo deboli.

La Sinistra, mentre viene divorata dalla Destra, si allena e si purifica attraverso l'autofagia, cannibalismo dei deboli. La Chiesa celebra nelle messe l'antropofagia, ridivorando il Cristo; le vittime e il boia si identificano e si divorano. Tutto – nel cuore come nei denti – è cena.

Nel frattempo, e nel modo più copioso il Brasile divora i brasiliani. Macunaima è la storia di un brasileiro divorato dal Brasile.¹

Concluindo o dossiê da *Ombre Rosse*, a síntese deste Brasil trágico-carnavalesco que consome e aniquila os brasileiros é dada, involuntariamente, por uma notícia fornecida pelos relatores da revista que, sob o título *Delitto psicologico*,² falam do AI-5. Informando que este prevê pena de morte e prisão perpétua para os responsáveis de crimes políticos, a revista disponibiliza aos interessados um endereço ao qual pedir cópias do texto do decreto, de modo a divulgar a grave situação vivida no país.

Outro testemunho revelador do renovado interesse despertado pelo Cinema Novo é o número monográfico sobre Glauber Rocha realizado pela publicação *Cineforum*, em 1969.³ Além do roteiro de *Deus e o diabo...*, o

¹ «A antropofagia fica institucional mesmo se dissimula-se.

Os novos heróis, na busca por uma consciência coletiva, partem para devorar quem até agora os devorara, mas ainda estão fracos demais.

A Esquerda, enquanto é devorada pela Direita, se aliena e se purifica através da autofagia, canibalismo dos fracos. A Igreja celebra nas missas a antropofagia, re-devorando o Cristo; as vítimas e o carrasco se identificam e se devoram. Tudo – no coração como nos dentes – é refeição.

Enquanto isso, e no modo mais clamoroso, o Brasil devora os brasileiros. *Macunaima* é a história de um brasileiro devorado pelo Brasil».

² *Delitto psicologico*.

³ Fundada em 1961 por conta da Federação Italiana dos Cinefóruns.

O volume é composto por uma reprodução da “estética da violência”, conforme original publicado por *Cinema 60* em 1965; pelos artigos de Marie-Claire Wuilleumier, Michel Estève, Alexandre Eulálio e Eduardo Lourenço sobre diversos aspectos do Cinema Novo e da

volume apresenta uma reprodução da “estética da violência” publicada em 1965, bem como um manifesto com o qual Glauber Rocha anuncia a adesão do Cinema Novo ao tropicalismo. No fronte analítico, constam os artigos de Marie-Claire Wuilleumier, Michel Estève, Alexandre Eulálio e Eduardo Lourenço. Em conclusão, a edição divulga uma lista dos filmes representativos do cinema brasileiro, ilustrado por um glossário baseado na *Enciclopédia Filme Cultura do Instituto Nacional do Cinema*.

Entre os artigos, apresenta especial interesse o produzido pelo ensaísta e filósofo português Eduardo Lourenço, que analisa os filmes cinemanovistas aos quais assistira no *Ciné-Club Jean Vigo* de Nizza em 1967:¹

*Dal 14 al 18 marzo del 1967, il Ciné-Club Jean Vigo di Nizza ha consacrato le sue già rituali “giornate” del giovane cinema mondiale al cosiddetto Cinema Nôvo brasiliano. [...] I critici presenti, Albert Cervor di “France Nouvelle” e Louis Marcorelles dei “Cahier du Cinema” e di “Cinema 67” (all’ultimo momento Guido Aristarco non ha potuto essere presente) hanno testimoniato assieme al pubblico dell’eco e dei riflessi che questo cinema ha risvegliato in piano internazionale.*² (LOURENÇO, 1969, p. 455).

A análise de Eduardo Lourenço confirma a função de “elevação” do cinema nacional por parte do Cinema Novo, movimento que, com «*mezza dozzina di giovani registi*», tinha feito com que a filmografia brasileira

filmografia de Glauber Rocha; por um artigo em que o cineasta anuncia a adesão do Cinema Novo ao Tropicalismo; o roteiro de *Deus e o diabo na terra do sol* traduzido para o italiano; uma lista dos filmes representativos do cinema brasileiro e, enfim, um glossário baseado na *Enciclopédia Filme Cultura do Instituto Nacional do Cinema*.

¹ *Cineforum* não fornece dados sobre a publicação original do artigo. Acreditamos que este tenha sido escrito em proximidades da data de exibição dos filmes, vindo depois a compor o dossiê da revista.

² «De 14 a 18 de março de 1967, o Ciné-Club Jean Vigo de Nice consagrou assuas já rituais jornadas do jovem cinema mundial ao chamado Cinema Nôvo brasileiro. Como no ano anterior com o cinema tchecoslovaco, o sucesso de público, além de apreciável, foi uma autêntica revelação e desejaríamos poder escrever a mesma coisa em um próximo futuro a propósito do ‘cinema novo’ português. Os críticos presentes, Albert Cervor de ‘France Nouvelle’ e Louis Marcorelles dos ‘Cahiers Du Cinema’ e de ‘Cinema 67’ (no último momento Guido Aristarco não pode estar presente) testemunharam junto ao público o eco e os reflexos que este cinema despertou no plano internacional».

passasse «*dal nulla cinematografico*» a «*uno stadio più che onorevole*» (p. 455).¹ Tal leitura compartilha os pressupostos estabelecidos pela *Revisão crítica...* de Glauber Rocha, na qual o cineasta demarca a ruptura do Cinema Novo em relação à tradição do cinema nacional e, em compensação, afunda as raízes do movimento na produção intelectual brasileira. Para melhor compreender este modelo de interpretação, retomamos alguns aspectos da abordagem histórica operada pelo cineasta.

Na coletânea de ensaios publicada em 1963, intitulada *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha realiza um processo de re-hierarquização do nosso cinema, inventando uma tradição autoral para o mesmo. Interpretado como fator do “autêntico” e do “puro”, o cineasta mineiro Humberto Mauro é identificado como matriz do cinema brasileiro “de verdade” (SCHVARZMAN, 1994), do qual o Cinema novo seria o direto herdeiro. A obra do cineasta vem a desempenhar, assim, a função de “antecedente” do cinema de autor no Brasil, um cinema que, não possuindo prestígio intelectual, é colocado em direta relação com a literatura, como se percebe na correlação do legado de Humberto Mauro com o dos nossos maiores romancistas e poetas:

Humberto Mauro é a primeira figura deste cinema no Brasil; assim como esquecer Gregório de Mattos, Gonçalves Dias, Cláudio Manuel da Costa, Jorge de Lima, Drummond e Cabral na evolução de nossa poesia; assim como esquecer José de Alencar, Raul Pompéia, Lima Barreto, Machado de Assis, José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Lúcio Cardoso, Adonias Filho na evolução de nosso romance. Esquecer Humberto Mauro hoje – e antes não se voltar constantemente sobre sua obra com única e poderosa expressão do *cinema novo* no Brasil – é tentativa suicida de partir do zero para um futuro de experiências estéreis e desligadas das fontes vivas de nosso povo, numa paisagem exuberante. (ROCHA, 2003, p. 54).

Uma lógica que se repete no ataque à obra do cineasta Lima Barreto, cujos

¹ «meia dúzia de jovens diretores»; «do nada cinematográfico»; «um estágio mais que honrado».

limites também são desenhados a partir da nossa literatura:

Culturalmente, Lima Barreto é um rebento da poesia condoreira de Castro Alves; um nacionalista sensual e caudaloso como Euclides da Cunha, mas sem a cultura e a visão do autor de *Os sertões*. [...]. Sertanista como José de Alencar, romântico retardado, sem a profundidade de um José Lins do Rego; [...]. Ambicionando requintes de expressão, Lima Barreto fica encalhado no parnasianismo de Olavo Bilac. (P. 88).

O modelo literário serve, igualmente, para apontar o atraso com que o sertão irrompe nas nossas telas:

É verdadeiramente inexplicável o fato do cinema brasileiro chegar à temática do cangaço apenas em 1953, quando a literatura, através de autores como Franklin Távora ou José Lins do Rego, já formara um ciclo: o cangaceiro, personagem indispensável no romanceiro popular do Nordeste, passara ao romance nordestino com todo seu complexo místico e anárquico. (P. 91).

Não obstante procure minimizar a importância de Lima Barreto para a evolução do Cinema Novo, Glauber Rocha reconhece que o cineasta é quem inaugura o cangaço como gênero cinematográfico no Brasil, dando origem ao “nordestern”. É categórico, porém, ao afirmar que o diretor de *O Cangaceiro* não entendeu o romance nordestino, realizando somente uma trama de aventuras convencional e que, cinematograficamente, o «cangaço como fenômeno de rebeldia» se daria somente com o Cinema Novo (GLAUBER, 2003, p. 91). Confinado na categoria de entretenimento, Lima Barreto é desacreditado enquanto precedente cinematográfico e dissociado de uma tradição cultural – o romance nordestino – que, em *Uma estética da fome*, Glauber faz confluir diretamente no movimento. Em grandes linhas, é este o ponto de vista a ser adotado também por Eduardo Lourenço. Ao filósofo português, por exemplo, não escapa a condição do “atraso” do nosso cinema em relação à literatura, entendida como modelo cultural do Cinema Novo:

Se si considera l'intera realtà culturale del Brasile, si può, in certo modo, affermare che questa esplosione sorprendente del suo giovane cinema è una esplosione tardiva.

La visione critica della realtà brasiliana, calorosa e nello stesso tempo

rivoluzionaria, ha già incontrato altri mezzi di espressione e attraverso questi ha potuto anche accedere ad un livello di qualità riconosciuto fuori dei confini del Brasile. Ci riferiamo, è chiaro, alla musica rappresentata da un Villa-Lobos, al teatro, e soprattutto al romanzo, in particolare quello di tema sertanejo, di regioni come Minas Gerais o il Nordeste. Non è, d'altronde, per caso che un buon numero di film visti ha con questa musica, questo teatro e questo romanzo, una dichiarata relazione. Dagli anni 30 agli anni 60 la Cultura Brasileira ha scoperto nella sua specificità il tema maggiore che ci ha dato i José Lins do Rego, i Jorge Amado, i Mario Palmério, i Graciliano Ramos, i João Guimarães Rosa, a fianco dei Ariano Suassuna e dei Cabral de Melo Neto.¹ (LOURENÇO, 1969, p. 456).

O compartilhar dos modos de percepção dos cinemanovistas a respeito de si mesmos evidencia-se no repúdio do filósofo pelo caráter comercial de Lima Barreto, assim como na valorização “autoral” de Humberto Mauro:

Curiosamente, ma in fondo in modo spiegabilissimo, il Cinema è rimasto ai margini di questa autentica scoperta del Brasile captando, ormai quasi tardi, l'elemento più visibilmente folkloristico. Per insufficiente comprensione del suo significato reale e mitologico il grande tema epico del “cangaceiro” o del “cangaço” non ha ricevuto nelle mani di Lima Barreto (il cui O Cangaceiro, nel 1953, ha rivelato al mondo la possibilità di un cinema brasiliano) il trattamento adeguato. La “imagerie” esteriore occultava più che non apriva alla comprensione profonda di una realtà essenziale per l'autognosi del Brasile. Per questo un tale precedente non poteva essere positivo per i giovani cineasti più esigenti, salvo come modello da evitare. Ma molto meno positivo ancora era il restante cinema (escludendo i lontani tentativi artigianali di Humberto Mauro) [...]. Il miracolo, tuttavia, è accaduto e i suoi mediatori furono, meno il raro precedente felice o la massa di films mediocri, generatori di reazione, che non il fenomeno generale di presa di coscienza culturale e storica brasiliana, che ha nei suoi Villa-Lobos e nei Guimarães Rosa tanto quanto

¹ «Se se considera a inteira realidade cultural do Brasil, pode-se, de certo modo, afirmar que esta explosão surpreendente do seu jovem cinema é uma explosão tardia.

A visão crítica da realidade brasileira, calorosa e ao mesmo tempo revolucionária, encontrou já outros meios de expressão e através deles pode mesmo aceder a um nível de qualidade reconhecido fora dos confins do Brasil. Nos referimos, é claro, à música representada por um Villa Lobos, ao teatro, e sobretudo ao romance, em particular o de tema sertanejo, de regiões como Minas Gerais ou o Nordeste. Não é, além disso, por acaso que um bom número dos filmes vistos possui com esta música, esta teatro e este romance, uma declarada relação. Dos anos 30 aos anos 60 a Cultura Brasileira descobriu na sua especificidade o tema maior que nos deu os José Lins do Rego, os Jorge Amado, os Mario Palmério, os Graciliano Ramos, os João Guimarães Rosa, ao lado dos Ariano Suassuna e dos Cabral de Melo Neto».

*nei Celso Furtado e nei Josué de Castro la sua espressione.*¹
(LOURENÇO, 1969, p. 456-457).

Em geral, do discurso de Eduardo Lourenço emerge uma visão bastante profunda da cultura brasileira, constituindo uma das mais belas leituras críticas às quais pudemos ter acesso durante a realização desta pesquisa. Sensível à potência expressiva dos mitos que se alojam no Brasil e conhecedor da produção intelectual do país, o filósofo consegue perceber a dimensão do advento de *Deus e o diabo na terra do sol* para a cultura brasileira:

L'interesse dell'opera di Glauber Rocha non è semplicemente cinematografico. Il suo film è un avvenimento culturale dell'ordine di Os sertões di Euclides da Cunha, nel 1902, e dei romanzi del Nordeste, una percezione non comune dell'essenza mitica e reale del Brasile. Nessun futuro tentativo di comprensione della realtà del Brasile potrà dimenticare l'orizzonte parossistico epico e lirico, nello stesso tempo costituito dalle immagini di Deus e o diabo na terra do sol.

*Ciò che Euclides da Cunha ha percepito in una intuizione di genio, elevando un'oscura e quasi grottesca rivolta mistica soffocata nel sangue ad una guerra di Troia brasiliana, Glauber Rocha lo ricerca ed iperbolizza in una favola d'intenso potere d'urto. Il cinema di lingua portoghese ha in Deus e o diabo na terra do sol la sua prima espressione epica efficace.*² (P.

¹ «Curiosamente, mas no fundo muito compreensivelmente, o Cinema ficou às margens desta autêntica descoberta do Brasil captando, já quase tarde, o elemento mais visivelmente folclorístico. Por insuficiente compreensão do seu significado real e mitológico, o grande tema épico do 'cangaço' ou do 'cangaço' não recebeu nas mãos de Lima Barreto (cujo *O cangaço* revelou ao mundo a possibilidade de um cinema brasileiro) o tratamento adequado. A 'imagerie' exterior ocultava mais do que abria à compreensão profunda de uma realidade essencial para a autognosi do Brasil. Por isto um tal precedente não podia ser positivo para os jovens cineastas mais exigentes, exceto como modelo a evitar. Mas muito menos positivo ainda era o restante do cinema (excluindo as longínquas tentativas artesanais de Humberto Mauro) [...]. O milagre, todavia, aconteceu e os seus mediadores foram, menos o raro precedente feliz ou a massa de filmes medíocres, geradores de reação, que não a tomada de consciência cultural e histórica brasileira, que possui nos seus Villa-Lobos e nos Guimarães Rosa tanto quanto nos Celso Furtado e nos Josué de Castro a sua expressão».

² «O interesse da obra de Glauber Rocha não é simplesmente cinematográfico. **O seu filme é um acontecimento cultural da ordem de Os sertões de Euclides da Cunha, em 1902, e dos romances do Nordeste**, uma percepção não comum da essência mítica e real do Brasil. **Nenhuma futura tentativa de compreensão da realidade do Brasil poderá esquecer o horizonte paroxístico épico e lírico, ao mesmo tempo constituído pelas imagens de Deus e o diabo na terra do sol.**

O que Euclides da percebeu em uma intuição de gênio, elevando uma obscura e quase grotesca revolta mística sufocada no sangue a uma guerra de Tróia brasileira, Glauber Rocha

459, negrito nosso).

A perspicácia da abordagem de Eduardo Lourenço se manifesta também na sua consciência sobre o estranhamento que o filme podia provocar para um público europeu:

*Presentato al festival di Cannes nel 1964, Deus e o diabo na terra do sol ha lasciato una profonda impressione ma eccessivamente estranea in relazione alla sensibilità corrente europea e ai suoi festival. **Alcuni critici hanno avuto un'intuizione giusta della sua portata e significato, ma sono stati solo una piccola minoranza.** In questo momento entra nel circuito normale del mercato italiano e non sarà profetizzare temerariamente supporre che incontri una larga eco malgrado lo stile sintetico e l'estrema violenza del contenuto.*¹ (P. 460, negrito nosso).

Projetado a partir de uma cultura intermediária entre a europeia e a brasileira, a leitura de Eduardo Lourenço revela-se apta a transitar entre imaginários diversos, sem conferir valores absolutos que subordinem um ao outro. A capacidade de lidar com categorias quais identidade/alteridade de forma relativa, liga-se, provavelmente, ao caráter semiperiférico ocupado pela própria sociedade portuguesa, espaço e meio de atuação de uma “cultura de fronteira”, segundo a terminologia de Boaventura de Sousa Santos (1999). Constituída a partir de um déficit de diferenciação, a identidade portuguesa, afirma o sociólogo, nunca teria sido igual às «identificações culturais positivas que eram as culturas européias» nem «suficientemente diferente das identificações negativas» que eram «os outros, os não europeus» (SANTOS, 1999, p. 133). Além da sensibilidade estética e cultural de Eduardo Lourenço, este horizonte intermediário talvez explique a profundidade e agudeza da sua

pesquisa e hiperboliza em uma fábula de intenso poder de choque. O cinema de língua portuguesa tem em *Deus e o diabo na terra do sol* a sua primeira expressão épica eficaz (negrito nosso)».

¹ «Apresentado no festival de Cannes de 1964, *Deus e o diabo na terra do sol* deixou uma profunda impressão, mas excessivamente estranha em relação à sensibilidade corrente europeia e aos seus festivais. **Alguns críticos tiveram uma intuição correta da sua dimensão e significado, mas foram somente uma pequena minoria.** Neste momento entra no circuito normal do mercado italiano e não será uma profecia temerária supor que encontre um grande eco, apesar do estilo sintético e a extrema violência do conteúdo (negrito nosso)».

análise sobre *Deus e o diabo na terra do sol*, revelando a eficácia da estratégia de comunicação fílmica atuada por Glauber Rocha.

A compreensão da mitologia popular nordestina, da qual o pensador português capta o aspecto trágico, pode ser explicada também pela importância que o mito vem a assumir tanto na cultura portuguesa como na brasileira. É o “sebastianismo” português, por exemplo, a reviver nas profecias utópicas dos beatos nordestinos, explica Alexandre Eulalio (1969a), ilustrando, na citada edição da *Cineforum*, a valência arquetípica de figuras de Lampião ou Antônio Conselheiro na obra de Glauber Rocha.¹ E é no mito que enfoca-se também a análise de Michel Estèves sobre *Deus e o diabo...* e *Terra em transe*, observando como a mitologia retratada pelo autor revele uma «*visione tragica dell’universo*», expressa através de uma poética barroca.² Evidentemente, a concepção do barroco, aqui, não se liga às ideias do excessivo ou do mau gosto, mas de união entre sentimentos e linguagens contrastantes que têm como efeito a produção de um estado de forte tensão, percepção que emerge também do estudo de Marie-Claire Wulleumier sobre *Terra em transe*. O sinal mais evidente da linguagem barroca do filme é identificado por esta última na persistência de uma mobilidade contínua (da câmera, da ação, dos personagens) marcada pela constante reflexão entre a imagem e o seu contraste, em um processo de representação cinematográfica que faz de *Terra em transe* «*un capolavoro di cinema politico, dove non soltanto il pensiero resta inseparabile del linguaggio, ma dove soprattutto esso non può cogliersi che nella manifestazione stessa di questo linguaggio*» (WUILLEMIER, 1969,

¹ Como Eduardo Lourenço, Alexandre Eulalio relaciona *Deus e o diabo...* com a obra-prima de Euclides da Cunha: «*Sia tematicamente che stilisticamente Os Sertões è il modello ideale di Glauber Rocha*» (p. 482).

Tradução: «Seja tematicamente como estilisticamente, *Os sertões* é o modelo ideal de Glauber Rocha».

² «visão trágica do universo».

p. 470).¹

Entre os textos publicados pela *Cineforum* consta uma apresentação dos filmes *Macunaíma* e *Os herdeiros* para o público europeu, na qual Glauber Rocha delinea a nova guinada estética e temática do Cinema Novo.² Como fizera Carlos Diegues nas páginas da *Ombre Rosse*, Glauber procura delinear o quadro histórico e teórico ao qual relacionar a recente produção cinemanovista que, a partir da perspectiva aberta por *Terra em transe*, dá-se sob influxo tropicalista.³ Sem referir-se ao próprio filme, Glauber Rocha fornece à intelectualidade europeia uma nova chave de leitura para o Cinema Novo, evidenciando os seus vínculos com a tradição intelectual do Brasil (aquela parte da tradição que ele considera “revolucionária” por colaborar para a formação de uma arte autenticamente nacional).

Como na tese de Gênova, a preocupação do cineasta é expor ao europeu a originalidade da cultura brasileira. Mas se, em 1965, esta era constituída pela sua principal diversidade em relação ao mundo “desenvolvido” – a fome latino-americana – agora se trata de indicar um processo de ruptura intelectual

¹ «uma obra-prima de cinema político, onde não somente o pensamento resta inseparável da linguagem, mas onde sobretudo este não pode ser percebido que na própria manifestação da linguagem».

² A nova edição de *Revolução do Cinema Novo* indica, na bibliografia final, que o texto *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* teria sido publicado como *Il nuovo cinema italiano è tropicalista*, em *Cineforum*, vol. 87, 1969. Embora os dois textos versem sobre o mesmo tema, trata-se de dois artigos diferentes. Na verdade, o texto da coletânea de *Revolução do Cinema Novo* corresponde a: *Tropicalismo, antropofagia, mito, ideograma. Cineforum de Bergamo* – Dossier su Glauber Rocha, Bergamo, p. 12-13, novembro 1971.

³ Sobre a ascendência do filme para o movimento tropicalista, Caetano Veloso escreve em 1970, em carta a Glauber Rocha: «o cinema dele [Rogério Sganzerla] é parente de nossas músicas, de *Brasil ano 2000*, de *Macunaíma*, de *Roda viva* – e tudo isso é filho de *Terra em transe* [...] *Terra em transe* decidiu o meu “tropicalismo”» (BENTES, 1997, p. 377). No fim dos anos 1990, no livro *Verdade tropical*, o compositor confirma: «Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-7» (VELOSO, 1997).

sintetizado pela ideia de “antropofagia”. O centro irradiador da independência cultural do país é localizado então na semana da arte moderna de 1922. A partir deste enfoque, a constatação da “impotência” do intelectual colonizado é substituída pela perspectiva liberatória e altamente criativa do nosso modernismo. Elencando nomes de intelectuais da vanguarda artística do país, o cineasta ressalta neles o esforço de negação do academicismo e mimetismo da nossa produção cultural, voltada ainda a «*un’imitazione dell’arte ‘classica’ europea*» (ROCHA, 1969, p. 464).¹ É depois da semana de arte moderna, explica, «*che nasce la vera arte brasiliana*» (p. 464), e à qual se filia o movimento tropicalista, no qual se reencontra o «*spirito antropofago del 1922*» (p. 466).²

Fornecendo um quadro geral da evolução da literatura brasileira durante o século XX, Glauber Rocha estabelece os nexos que ligam *Macunaíma* e *O rei da vela* ao romance nordestino:

*Tra la violenza satirica di Mario de Andrade e Oswald de Andrade (che rappresentano anche l’avanguardia estetica) e i manifesti politici di Jorge Amado, Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, c’è una identità fondamentale: il Sud (San Paolo) e il Nord (Pernambuco, Bahia) “vomitano” un Brasile complesso che cerca un suo proprio linguaggio. La musica di Villa Lobos ne è la sintesi.*³ (P. 465).

À contextualização desta cultura erudita que busca absorver e fazer-se intérprete do seu “povo”, segue-se o esboço da história política do Brasil, da ditadura de Vargas à militar. Uma revisão sintética e elíptica, onde todos os elementos aparecem ligados por uma espécie de continuidade simbiótica. Em

¹ «uma imitação da arte clássica europeia».

² «que nasce a verdadeira arte brasileira»; «espírito antropófago de 1922».

³ «Entre a violência satírica de Mario de Andrade e Oswald de Andrade (que representam também a vanguarda estética) e os manifestos políticos de Jorge Amado, Lins do Rêgo e Graciliano Ramos, existe uma identidade fundamental: o Sul (São Paulo) e o Norte (Pernambuco, Bahia) ‘vomitam’ um Brasil complexo que busca uma sua própria linguagem. A música de Villa Lobos é a síntese».

uma História feita de golpes de cena e de estado, os “heróis da nossa gente” são também “heróis sem nenhum caráter”, revelando a própria essência de Macunaímas, prontos a transformar-se em seus contrários.

Narrada de forma irônica e pungente, a política brasileira revela a sua conformação surreal e melodramática, onde os personagens sucedem-se uns aos outros sem conseguir subtrair-se ao vórtice a que estão condenados. Em uma espécie de opereta nacional, o herói trágico Getúlio Vargas, ex-ditador que retorna ao poder eleito democraticamente, se suicida «*lasciando in eredità al popolo una lettera rivoluzionaria*» (p. 465).¹ É a vez então do permissivo Juscelino Kubitscheck, que solicita aos maiores arquitetos do país a construção de Brasília: «*città lunare in mezzo alla jungla, è il punto di incontro tra i tecnici del Sud e i ‘candangos’ poveri del Nord*» (p. 465).² Kubitscheck é Macunaíma, escreve Glauber, mas mesmo depois do fim do mandato do presidente, o herói de Mário de Andrade continua no poder: ao centro da cena está agora Jânio Quadros, «*uomo politico ‘tropicalista’ per eccellenza*» que condecora Che Guevara, proíbe as mulheres de usarem biquíni, «*grida contra l’imperialismo e recita Shakespeare nei corridoi del Palazzo*» e, após sete meses de governo, se demite (p. 465).³ É assim que João Goulart sobe ao poder:

Egli è il “padre degli operai”, ama le belle donne, lo Whisky, i cavalli, le mucche, il “chimarro”, perché è un “gaucho”. Ma è ancora Macunaima. Con Goulart, o “Jango”, come lo chiama il popolo, “gli operai, gli studenti, i contadini erano al potere”. L’agitazione politica cresce, il paese è dominato da “sovversione e da corruzione”, perché Jango come Macunaima, si trova sempre tra Dio e il Diavolo.

Arrivano i militari e cacciano Jango, la politica dei tropici ripete sempre

¹ «deixando de herança ao povo uma carta revolucionária».

² «cidade lunar no meio da selva, é o ponto de encontro entre os técnicos do sul e os ‘candangos’ pobres do Norte».

³ «homem político ‘tropicalista’ por excelência»; «grita contra o imperialismo e recita Shakespeare nos corredores do Palácio».

*la stessa musica.*¹ (P. 465-466).

Como nos seus filmes, não é somente o “conteúdo” da sua fala, a história e a perspectiva ideológica com a qual é narrada, a conferir o sentido da visão de mundo de Glauber Rocha, mas é próprio estilo, a forma com a qual o seu discurso se apresenta, a explicitar a leitura que o cineasta faz do seu tempo. Neste novo manifesto, a sua escritura rompe os limites entre o que é pura figuração e o que é a própria realidade, entrelaçando em uma única representação arte e política, História e ficção, heróis nacionais e farsantes eleitos, mitos literários e imaginários cinematográficos. Aspecto incindível da nação, cada elemento encontra-se em um estado de tensão latente, prestes a unir-se com o seu oposto, em uma metamorfose contínua que, exatamente pelo incessante e previsível transformismo, acaba por manifestar-se enquanto elemento unificador da identidade nacional. Diversamente do discurso de Gênova, embarricado nas trincheiras do confronto, a fala de Glauber revela agora o estado de transição em que se processam as aspirações dos intelectuais brasileiros. Trata-se de compreender e expressar um estágio intermediário, vivido entre a reação imposta pelo Estado e a revolução almejada pela utopia. Elaborada nesta condição de passagem, a forma cinematográfica não pode veicular uma mensagem a senso único, seja porque expressão de uma íntima crise, seja porque submetida ao veto de um poder centralizado. É assim, informa o cineasta, que os censores proibem o explicitamente político *Os herdeiros*, ao mesmo tempo que aprovam *Macunaíma*, viva expressão do inconsciente nacional.

¹ «Ele é o ‘pai dos operários’, ama as mulheres bonitas, o Whisky, os cavalos, as vacas, o ‘chimarro’, porque é um gaúcho. Mas é ainda Macunaíma. Com Goulart, ou ‘Jango’, como o chama o povo, ‘os operários, os estudantes, os camponeses estavam no poder’. A agitação política cresce, o país é dominado pela ‘subversão e pela corrupção’, porque Jango, como Macunaíma, se encontra sempre entre Deus e o Diabo.

«Chegam os militares e expulsam Jango, a política dos trópicos repete sempre a mesma música».

Glauber Rocha cita também *Brasil ano 2000*, de Walter Lima Jr.; *Azyllo muito louco* de Nelson Pereira dos Santos e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor. Sendo obras que acompanham e expressam as mudanças ocorridas no país, apresentam características diversas, em relação às quais ele procura preparar os receptores europeus. Do mesmo modo que, em 1964, o público e os críticos puderam observar as novidades no cinema brasileiro, «*con i film sui negri, sui cangaceiros e sui contadini*», as obras atuais também causarão surpresa, inclusive em relação «*allo stesso cinema brasiliano*» (p. 466).¹ Trata-se de uma nova maneira de ver o Brasil e os brasileiros que se desmarca de interpretações anteriores, revelando um novo estado de espírito e uma nova consciência de si: «*Come Macunaima, noi non abbiamo carattere, ma non vogliamo un modello di carattere: per lo sviluppo dei tropici si deve prendere il nostro proprio destino e trovare la nostra forma di civiltà*» (p. 466).² Mas apesar de rebater a recusa de um modelo externo para a própria identidade cultural, o ponto de vista não é mais o da oposição absoluta entre “colonizados” e “colonizadores”. A leitura tropicalista manifesta-se, então, enquanto consciência do atravessamento de uma fase em que se é e não se é o “outro”: «*Con questa presentazione di “Macunaima” e di “Gli ereditieri”*», conclui Glauber Rocha, «*voglio dire al pubblico e ai critici internazionali che noi adesso ci sentiamo uguali, ma anche diversi da voi*» (p. 466).³

¹ «os filmes sobre os negros, sobre os cangaceiros e sobre os camponeses»; «ao próprio cinema brasileiro».

² «Como Macunaíma, nós não temos caráter, mas não queremos um modelo de caráter: para o desenvolvimento dos trópicos devemos tomar o nosso próprio destino e encontrar a nossa forma de civilização».

³ «Com esta apresentação de ‘Macunaima’ e de ‘Os herdeiros’ quero dizer ao público e aos críticos internacionais que nós agora nos sentimos iguais, mas também diferente de vocês».



Canibalismo dos fracos



Macunaíma (1969)

A farsa trágica da política



No alto: *Terra em transe* (1967)
À esquerda: *Brasil ano 2000* (1968)
À direita: *Os herdeiros* (1969)

Trópicos: Retratos de família em interno



No alto: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969)

À esquerda: *Azylo muito louco* (1969)

À direita: Capa do disco *Tropicalia ou panis et circensis* (1968)

Capítulo 8

1970: Morte anunciada

8.1 A segunda aparição de Antonio das Mortes no horizonte crítico

Em 1970, Glauber Rocha declara a “morte” do Cinema Novo em artigo publicado no Pasquim, semanário irreverente nascido durante a ditadura militar e que reúne vozes da dissidência. O anúncio reflete um período de divisões internas, de exílio, repressão, buscas individuais. Mas repercute também os golpes dados pela nova geração do cinema “udigrudi” – apropriação brasileira do termo *underground* –, que se volta contra o Cinema Novo. O teor do dissídio entre as duas correntes cinematográficas pode ser sentido, ainda no Pasquim, pelos ataques proferidos por um emergente Rogério Sganzerla contra os já afirmados cinemanovistas:

Eu sou contra o Cinema Novo porque eu acho que depois dele ter apresentado as melhores ambições e o que tinha de melhor, de 62 a 65, atualmente ele é um movimento de elite, um movimento paternalizador, conservador, de direita. [...]. [...] se tivesse de imitar o Glauber, eu não imitaria o Glauber de hoje do *Dragão da Maldade*, que é um filme que vocês viram e conhecem, eu imitaria o Glauber de oito anos atrás, quando ele fez *Barravento*, que é o melhor filme dele. [...] o filme [*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*] é um lixo. É um filme primário, um filme ginasiário, é um filme que agride, mais pela burrice. [...]. Ver um cangaceiro com um lenço rosa-shocking só porque o filme é colorido é um troço que me agride fisicamente. (FORTUNATO, 2008).

A percepção do autor brasileiro, “violentado” esteticamente pelo lenço cor de rosa do cangaceiro (na verdade, o lenço do cangaceiro é vermelho, sendo cor de rosa o do matador Antônio das Mortes), contrasta com a percepção italiana do filme, que circula nas salas comerciais da península em fevereiro de 1970. Como sucedera por ocasião da sua projeção em Cannes, *Antonio das Mortes* é bem acolhido pela crítica dos quotidianos. Em geral, os artigos ressaltam a vitalidade da composição estilística e, precisamente, o fulgor das cores. Segundo Pietro Bianchi, do *Il Giorno*, por exemplo, a qualidade do filme

se revelava ainda mais nas cenas de tensão, «là dove il suo lirismo epico esplode con efficacia (i colori esaltano i motivi irrazionali, funesti, della storia)» (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 16).¹ O impacto das cores é absorvido positivamente também por Lino Micciché, que na sua coluna cinematográfica no *Avanti!*, escreve:

*Le molte matrici letterarie ed intellettuali del film risultano tute consapevolmente mediate dall'impeto epico-lirico con cui vengono livellate a materia popolare, e divengono una barbara – e a tratti surreale – ebra-sinfonica frenesia di colori, gesti, suoni, parole esaltati da una competente, ma controllata, carica eversiva.*² (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 16).

E, na avaliação do crítico do *L'Unità*, Tino Ranieri, o lenço colorido no pescoço de Antonio das Mortes é absorvido como característica perfeitamente assimilável à figura do personagem que, em *Deus e o diabo...*, era configurado pela sobriedade do branco e preto:

*Ma Antonio, col suo cappellone, il rosso fazzoletto e il manto scuro impolverato dalla caccia all'uomo nei deserti, è rimasto immutato solo nel costume: dentro, è stanco di fare il sanguinoso equilibratore di irrazionalità diverse.*³ (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 28).

A boa repercussão crítica desta segunda circulação de *Antonio das Mortes* indica como, no breve intervalo que a separa da sua aparição em Cannes, o horizonte de expectativas no qual se insere permaneça praticamente inalterado. Com o seu quarto longa-metragem, Glauber Rocha continua a colher os frutos da mudança de perspectiva do pós-68. O que não impede que alguns críticos

¹ «A qualidade de Glauber Rocha é todavia plenamente legível nas cenas de tensão, lá onde o seu lirismo épico explode com eficácia (as cores exaltam os temas irracionais, funestos, da história), e a tese outonal».

² «As muitas matrizes literárias e intelectuais dos filmes resultam todas conscientemente mediadas pelo ímpeto épico-lírico com o qual são niveladas a matéria popular, e viram uma bárbara – e às vezes surreal – ébria-sinfônica frenesis de cores, gestos, sons, palavras exaltadas por uma competente, mas controlada, carga subversiva».

³ «Mas Antonio, com seu chapelão, o vermelho lenço e o manto escuro empoeirado pela caça ao homem nos desertos, continuou igual somente no vestuário: dentro, está cansado de ser o sanguinário equilibrador de racionalidades diversas».

comentem negativamente certos aspectos do filme, cujas cenas de violência e erotismo provocam respostas às vezes opostas. Da forte impressão que o longa-metragem produz na sensibilidade do espectador e das diversas reações que pode suscitar, fala o crítico Giovanni Grazzini, no *Corriere della Sera*:

*Pensato e per certi aspetti guidato come un western, tutto azione e niente giudizi morali, il film di Rocha lascia un segno profondo negli spettatori sensibili ai toni violenti e ai ritmi deliranti. Alcuni possono lamentarne l'impianto melodrammatico, altri il sublime estetismo, altri ancora l'isteria figurativa; a nessuno però, che abbia il senso dello spettacolo, può sfuggire il fascino di un'opera che [...] esprime fuori dei consueti schemi narrativi [...] le drammatiche convulsioni di un'umanità in cui la fame, i massacri, i secolari soprusi, alimentano un'epica speranza di redenzione.*¹ (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 17).

A reagirem positivamente aos “tons delirantes” do filme são Tino Ranieri, do *L'Unità*:

Tutto calato nel caldo di un'epica popolare, Antonio das Morte è un film smisurato, la cui nettezza di espressione riesce quasi ingigantita da uno sfarzo visivo esaltante e da una dialettica interna che non dà requie. La metamorfosi di Antonio [...] viene sintetizzata in maniera folgorante, con i concisi e misteriosi rapporti fra mito e storia tanto difficili da tradurre in sostanza cinematografica: e insieme alla spinta formidabile della rivolta, l'autodistruzione agisce non meno radicalmente sui centri del corrotto potere. Si veda in proposito la grande scena di sangue a metà film, una sequenza che forse non ha confronti in tutto il cinema mondiale. (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 18, negrito nosso);²

¹ «Pensado e por certos aspectos guiado como um western, todo ação e sem julgamentos morais, o filme de Rocha deixa uma marca profunda nos espectadores sensíveis aos tons violentos e aos ritmos delirantes. Alguns podem lamentar a sua estrutura melodramática, outros o seu sublime esteticismo, outros ainda a histeria figurativa; porém a ninguém que possua o senso do espetáculo, pode escapar o fascínio de uma obra que [...] exprime fora dos habituais esquemas narrativos [...] as dramáticas convulsões de uma humanidade na qual a fome, os massacres, os seculares abusos, alimentam uma épica esperança de redenção».

² «Todo imerso no calor de uma épica popular, Antonio das Morte é um filme desmedido, cuja clareza de expressão fica quase exagerada por uma pompa visual exaltante e por uma dialética interna que não dá descanso. A metamorfose de Antonio [...] é sintetizada de maneira fulgurante, com as concisas e misteriosas relações entre mito e história tão difíceis de traduzir em substância cinematográfica: e juntamente com o impulso formidável da revolta, a autodestruição age não menos radicalmente sobre os centros do corrupto poder. **Veja-se a propósito a grande cena de sangue no meio do filme, uma sequência que talvez não possua confrontos em todo o cinema mundial** (negrito nosso)».

e Adelio Ferrero (1970, p. 59), da revista *Cinema Novo*:

Tutto con molta lucidità, proiettando le immagini di una fantasia accesa, a tratti delirante, sullo schermo di un'intelligenza tesa e straniante, senza temere le accuse di esasperazione barocca che i custodi del realismo erariale sono sempre pronti a rovesciare sugli incauti trasgressori.

È il caso delle sequenza erotiche, che hanno impensierito censori palesi e occulti, disposti ad aprire porte e finestre ai più turpi ammiccamenti ma non alla virulenza profanatoria delle immagini in cui Rocha risolve, con splendido equilibrio di adesione e distacco, il delirio di dissolvimento e di morte di chi si sente tagliato fuori dalle correnti vitali dell'esistenza e dal movimento della storia.¹

Já para Alberico Sala, do *Corriere dell'informazione*:

I morti e il sangue che sprizza e corre non si calcolano. Una tragedia greca, o shakespeariana, s'innesta sulla rappresentazione popolare, rantola e grida, nell'affresco vigorosamente melodrammatico, nel balletto eccitato. [...]. Stilisticamente, il film denuncia delle fratture, degli squilibri, delle incontinenze gravi.² (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 18).

Diversas são também as percepções da cadência narrativa do filme, onde as alternâncias entre pausas e frenesi são interpretadas positivamente por Onorato Orsini, no *La Notte*:

Il ritmo è quello delle ballate popolari, acceso, qua e là fiammeggiante, con irosi scopi di violenza e pause gonfie di un muto dolore, una accettata sofferenza [...]. (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 17).³

¹ «Tudo com muita lucidez, projetando as imagens de uma fantasia acesa, às vezes delirante, sobre a tela de uma inteligência tesa e estranhadora, sem temer as acusações de exasperação barroca que os depositários do realismo oficial são sempre prontos a lançar aos incautos transgressores.

È o caso das sequências eróticas, que preocuparam censores explícitos e ocultos, dispostos a abrir portas e janelas às mais abjetas insinuações mas não à virulência profanadora das imagens nas quais Rocha resolve, com esplêndido equilíbrio de adesão e afastamento, o delírio de dissolução e de morte de quem se sente cortado fora das correntes vitais da existência e do movimento da história».

² «Os mortos e o sangue que jorra e corre não se calculam. Uma tragédia grega, ou shakespeariana, se enxerta na representação popular, suspiros e gritos, no afresco vigorosamente melodramático, na dança excitada. [...]. Estilisticamente, o filme denuncia fraturas, desequilíbrios, graves incontências».

³ «O ritmo é das baladas populares, acesos, aqui e ali ardentes, com iradas explosões de

e negativamente por Gino Visentini, no *Il Mondo*:

*Sul piano formale, in “Antonio das Mortes” Rocha tenta una combinazione difficile tra favola e balletto popolare di palese riferimento scenico, da un lato, e oggettivazione realistica, tipicamente cinematografica, dall’altro. **Una dicotomia che porta gravi scompensi al ritmo narrativo, ora lento ed estatico, ora selvaggiamente aggressivo: sempre in ogni caso, corrotto da un estetismo anarcoide.** I momenti in cui Rocha risulta più estetizzante del solito si verificano negli eccessi realistici; qui la violenza brutale, i bagni di sangue, la furia macabro sessuale toccano vertici esecrabili.*¹ (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 22, negrito nosso).

Mas segundo Mino Argentieri, do *Rinascita*, é precisamente a condução da representação nos binários duplos do realismo cinematográfico e da teatralidade popular que reside a qualidade expressiva da obra:

*Lo stile e la struttura dischiudono una gamma di variazioni che frastagliano il film, lo modulano e lo rendono permeabile, flessibile e sinuoso. È la teatralità dell’opera che ammalia e attrae, il suo peregrinare fra stilizzazione e parossismo, natura emblematica dei personaggi e irruzione prepotente del canto, della danza e dell’apparato etnografico, leggenda e storia, mito e generalizzazione razionalizzatrice, ieraticità e violenza convulsa, reale e immaginario. La sua grandezza risiede in questa bidimensionalità, nella particolare virtù che Rocha possiede di immergere lo spettatore nella finzione e di distanziarlo, senza celargli nemmeno per un secondo, che egli sta assistendo ad una rappresentazione [...].*² (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 21).

violência e pausas plenas de muda dor, um recolhido sofrimento».

¹ «No plano formal, em ‘Antonio das Mortes’ Rocha tenta uma combinação difícil entre fábula e dança popular de evidente referência cênica, de um lado, e objetivação realística, tipicamente cinematográfica, do outro. **Uma dicotomia que porta graves descompensações ao ritmo narrativo, às vezes lento e estático, às vezes selvagememente agressivo: sempre, em todo caso, corrompido por um esteticismo anárquico.** Os momentos em que Rocha resulta mais estetizante do comum se verificam nos excessos realistas; aqui a violência brutal, os banhos de sangue, a fúria macabro-sexual tocam vértices execráveis» (negrito nosso).

² «O estilo e a estrutura desfecham uma gama de variações que entalham o filme, modulam-no e rendem-no permeável, flexível e sinuoso. É a teatralidade da obra que encanta e atrai, o seu peregrinar entre estilização e paroxismo, natureza emblemática dos personagens e irrupção prepotente do canto, da dança e do aparelho etnográfico, lenda e história, mito e generalização racionalizadora, hieraticidade e violência convulsiva, real e imaginário. A sua grandezza reside nesta bidimensionalidade, na particular virtude que Rocha possui de imergir o espectador na ficção e de distanciar-lo, sem esconder-lhe nem mesmo por um segundo que ele está assistindo a uma representação».

Embora *Antonio das Mortes* circule então no grande circuito da distribuição cinematográfica, para o crítico Enrico Rossetti – que substituiu temporariamente Alberto Moravia no semanário *L'Espresso* – se tratava de um filme destinado às seletas plateias das salas de arte. Questionando a validade das apreciações críticas sobre a filmografia de Glauber Rocha, que chegara até mesmo a ser acostada à de Eisenstein, Rossetti observa que *Antonio das Mortes*, voltado como é ao modelo do cantador de histórias, estaria muito mais próximo das realizações de Giuseppe de Santis, autor que tentara dar uma direção nacional-popular ao cinema neorrealista. Um Giuseppe De Santis que, certamente, «*abbia conosciuto Godard e ne abbia preso a prestito la disinvoltura narrativa, un De Santis libero dai vincoli del neorealismo*» (ROSSETTI, 1970, p. 22).¹ Ao contrário da obra do autor italiano, porém, o filme de Glauber Rocha teria terminado por parecer «*più intellettualistico che popolare, più voltato ad un pubblico d'élite che non alle platee del suo paese, cui invece riteniamo avrebbe dovuto essere ideologicamente diretto*» (p. 23).²

Que *Antonio das Mortes* fosse um filme mais adequado ao horizonte do espectador especializado é opinião compartilhada pela análise de Lino Micciché – no *Avanti!* –, mas desta vez como signo distintivo da sua qualidade artística. Especificando, em uma nota, que as suas avaliações se baseiam na versão do filme vista em Cannes, o crítico demarca a diferença entre os “produtos” do cinema comercial e as “obras de arte” destinada ao círculos culturais, razão pela qual *Antonio das Mortes* mereceria:

[...] *ben altra sorte d'una “uscita” accuratamente non pubblicizzata e destinata a rimanere soffocata tra i super prodotti e ed i sottoprodotti di stagione; ecco un film da fare vedere e rivedere nelle scuole di cinema e nei cineclub non già a suscitare imitatori ma a significare come, anche nel*

¹ «tenha conhecido Godard e dele tenha tomado em empréstimo a desenvoltura narrativa, um De Santis liberto dos vínculos do neorealismo».

² «mais intelectualístico que popular, mais voltado a um público de elite que não às plateias do seu país, ao qual pensamos em vez que deveria ter sido ideologicamente dirigido».

*cinema, si possa essere coerenti: ecco un film da proiettare e riproiettare ai logorroici dalla “rivoluzione” e dal “carosello” facili, a dimostrare di come si possa essere anche dei “cineasti rivoluzionari” e come non vi sia “contraddizione che non consente” purché si abbia la originale genialità artistica e la lucida consapevolezza politica di un Rocha (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 16).*¹

A ineficiência do sistema de distribuição italiano é citada também por Tino Ranieri. Neste caso, todavia, o problema teria acabado por gerar a fortuita casualidade da quase contemporânea circulação de *Deus e o diabo...* e *Antonio das Mortes*, embora quase seis anos separassem um filme do outro:

*Una volta tanto, e non certo per suo merito, il disordine della distribuzione cinematografica italiana reca un vantaggio allo spettatore, avvicinando in un tempo abbastanza stretto – circa un semestre – l’uscita di due film profondamente connessi l’uno all’altro [...]. Di questi scompensi nostrani viene a godere, casualmente, il dittico su Antonio das Mortes che possiamo gustare quasi senza soluzione di continuità.*² (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 18).

Apesar desta coincidência, a distribuição do filme nas salas comerciais da Itália provocará a profunda indignação de Glauber Rocha, que denuncia as modificações realizadas pelos distribuidores. Vindo ao país para rodar *Der leone have sept cabeças*, o cineasta acompanha a estreia de *Antonio das mortes* em Roma, e fica chocado com as alterações realizadas no seu filme, a ponto de renegar publicamente a versão em circulação na Itália. Na entrevista concedida a Elio Maraone (CRITICA-REPRINT, 1971, p. 19) no jornal *Avvenire*, o

¹ «bem outro destino de uma ‘saída’ cuidadosamente não divulgada e destinada a ficar sufocada entre os super produtos e os subprodutos de estação, eis um filme para fazer ver e rever nas escolas de cinema e nos cineclubes não já para suscitar imitadores mas para significar como, mesmo no cinema, se possa ser coerentes: eis um filme para projetar e reprojetar aos faladores da ‘revolução’ e do ‘carrossel’ fáceis, a demonstrar como se possa ser também ‘cineastas revolucionários’ e como não exista ‘contradição que não consente’ desde que possua-se a original genialidade artística e a lúcida consciência política de um Rocha».

² «De vez em quando, e certamente não por mérito seu, a desordem da distribuição cinematográfica italiana traz uma vantagem ao espectador, aproximando em um tempo bastante curto – cerca de um semestre – a saída de dois filmes profundamente conexos um com o outro [...]. Destas nossas descompensações vem a usufruir, casualmente, o dístico sobre *Antonio das Mortes* que podemos apreciar quase sem interrupção».

cineasta reafirma a sua indignação alguns dias depois da estreia no circuito milanês:

*Anche se meno caldo, il mio sdegno di autore si fa più profondo, con l'aggravante sottile della fiducia tradita. È molto doloroso, credimi, vedere una propria creatura mutilata e stravolta. E pensare che, per medicare la poca civile abitudine del doppiaggio, avevo curato personalmente la traduzione dei dialoghi, assieme a Gianni Amico, e ricevuto le più rispettose assicurazioni...*¹

A pedido do jornalista, Glauber cita as modificações que mais o incomodavam:

*Anzitutto sono scomparsi oltre dieci minuti di proiezioni e i dialoghi sono stati distorti in più parti, sino a diventare irriconoscibili. Ti faccio un esempio: nella sequenza in cui i sicari uccidono i mistici, la frase “ti voglio ammazzare, porco negro” nell'originale non esiste. Ma ci sono manipolazioni ancora più pericolose: il colore è stato alterato con una tonalità rosso-blu, del tipo dominante nel western; la musica della prima sequenza è stata assurdamente sostituita con quella del finale. [...]. Ci vuole una bella dose di coraggio dopo aver cercato di ridurre in western commerciale un film che è tutt'altro.*²

A questão da manipulação do filme com o objetivo de assemelhá-lo aos westerns tem uma ligação direta com o momento cinematográfico vivido então na Itália onde, já no início da década de 1960, afirmara-se o “*spaghetti western*”. Cinema de estilo comercial rodado entre Espanha e Itália, o faroeste italiano inspira-se no gênero clássico americano para a produção de filmes a baixo custo, destinados ao largo consumo e realizados sem grandes pretensões

¹ «Ainda que menos ardente, a minha indignação de autor se faz mais profunda, com o agravante sutil da confiança traída. É muito doloroso, acredite, ver uma própria criatura mutilada e descomposta. E pensar que, para remediar o hábito pouco civil da dublagem, tinha cuidado pessoalmente da tradução dos diálogos, junto a Gianni Amico, e recebido as mais respeitosas garantias...».

² «Primeiro de tudo, desapareceram mais de dez minutos de projeção e os diálogos foram distorcidos em várias partes, até ficar irreconhecíveis. Te faço um exemplo: na sequência em que os jagunços matam os místicos, a frase “quero te matar, negro porco” no original não existe. Mas existem manipulações ainda mais perigosas: a cor foi alterada com uma tonalidade vermelho-azul, do tipo dominante no western: a música da primeira sequência foi absurdamente substituída com a do final. [...]. É preciso uma boa dose de coragem depois de ter reduzido a western comercial um filme que é outra coisa».

artísticas. Com Sergio Leone, que renova e enobrece o gênero imprimindo-lhe uma plasticidade própria, o setor recebe um novo impulso produtivo, recolhendo amplo consenso por parte do público das salas convencionais. Como nota em uma entrevista o cineasta Quentin Tarantino, admirador confesso das revisitações italianas, vem-se a compor-se então um verdadeiro filão cinematográfico que, embora mantenha no próprio horizonte a matriz americana, reinventa as regras do faroeste deixando-o mais apetecível a um público jovem (GOMARASCA, 2007).

Ora, *Antonio das Mortes*, que retoma à sua maneira alguns lugares comuns do western – a figura do matador e a sua infalível carabina, por exemplo – é lançado no circuito comercial italiano em um momento áureo do “*spaghetti western*”, que a um certo ponto já havia enveredado pelos temas do empenho social. Tendo em vista esta situação, é lícito deduzir que as alterações realizadas pelos distribuidores fossem voltadas a aproximar o filme não tanto dos clássicos americanos, quanto da reapropriação criativa operada pela cinematografia italiana. Fieis à estratégia de mercado segundo a qual os riscos econômicos de um filme são reduzidos na medida em que se repete uma fórmula já experimentada com sucesso (PERRETTI; NEGRO, 2003), é provável que os distribuidores procurassem aproximar o filme de Glauber Rocha a um modelo já conhecido e aprovado pelo público italiano, esconjurando o risco de uma deserção das salas. Na tentativa de indicar o horizonte de expectativas no qual esta operação de distribuição comercial procura inserir *Antonio das Mortes*, abrimos um pequeno parêntese sobre as mutações do faroeste italiano entre as décadas de 1960 e 1970.

8.2 Peões, gringos e intelectuais: o fetiche da revolução no “*spaghetti western*”

O autor neorrealista Carlo Lizzani, que entre 1966 e 1967 dirige os banguê-banguês *Un fiume di dollari* e *Requiescant*, narra como, a partir da segunda metade da década de 1960, comecem a vir à tona nos western «*temi e*

atmosfera della nostra storia che erano diventati caldi e scottanti, come la giustizia, la rivolta, gli umori del '68» (UVA; PICCHI, 2006, p. 42).¹ Contagiados pelo clima de contestação social, os personagens, histórias e paisagens dos filmes começam a tingir-se de tons vagamente políticos, encarnando um senso de revolta que encontrará no território da guerrilha zapatista um espaço privilegiado de expressão. Nas produções ideologizadas deste filão cinematográfico, se afirma então uma configuração exótica do México revolucionário, completada pela associação/contraposição entre as figuras do “gringo” e do “peão”, personagens que, seguindo interesses individuais, acabam por aderir aos ideais de justiça e liberdade da guerrilha camponesa.

Recalcando a ideia da oposição entre o calor instintivo do “homem dos trópicos” e a frieza racionalista do “homem do norte”, as configurações do gringo e do peão são complementares uma à outra, diferenciando-se entre si por um rigoroso contraste entre modos de comportamento, nível de instrução e caracterização física. O faroeste italiano constrói a imagem do peão latino-americano como homem escuro, sujo e maltrapilho, ao qual é acoplada a figura do forasteiro loiro de olhos azuis que, bem vestido, bem educado e recoberto pelo verniz da civilização, é dotado de conhecimentos técnicos e culturais inacessíveis aos “nativos”. Uma dinâmica que alude declaradamente ao contraste entre a cultura euroamericana e os povos dominados da América Latina, Ásia e África, mas que conserva os ecos da contraposição entre os “selvagens” e o homem “civilizado”.

Presente embrionariamente em *Viva Villa!*, filme de Jack Conway rodado em 1934, a dupla peão/gringo é recuperada, na Itália, por Damiano Damiani, em *Quien sabe?* – filme de 1966 que marca o ingresso da política no faroeste

¹ «temas e atmosferas da nossa história que tinham ficado quentes e incandescentes, como a justiça, a revolta, os humores do 68».

italiano (UVA; PICCHI, 2006) – sendo reaproveitada de vez em vez por outros diretores. Exemplo mais alto desta série temático-figurativa é a formidável releitura de Sergio Leone, que em *Giù la testa* confia a Rod Steiger e James Coburn os papéis do peão e do gringo, cuja simultânea identidade/oposição é sintetizada no espelhamento entre os nomes Juan e John.

O aproveitamento desta parilha de personagens portará, eventualmente, ao desdobramento do “gringo” na figura do intelectual, personagem ambíguo, que pode ser tanto o fautor como o detrator da revolução. Mas ainda que a dupla se transforme em tríade, mantém-se imutável a caracterização do “peão”, alicerçada no estereótipo do “bom-selvagem”, cuja rudez de espírito é compensada por um coração generoso. O quadro geral desta mutação do faroeste à italiana nos é dado por Franco Ferrini na revista *Bianco e Nero*, em 1971:

L'ultima metamorfosi del western italiano prevede l'apparizione del fantasma della Rivoluzione. La posizione dell'eroe, estraneo al conflitto, è allora quella di un gringo che lungi dal subir il conflitto tra Rivoluzionari e Controrivoluzionari (messicani) cerca di trarne profitto. Quasi sempre l'eroe abbandona i propositi pecuniari o mercenari per mettersi al servizio della Rivoluzione (secondo una generica professione di populismo esotico). Si ha allora il motivo della fatidica “presa di coscienza”. All'interno di questa ultima forma di aggiornamento (Damiani, Sollima, Giraldi, Sergio Corbucci, ecc., [...]) il ruolo dell' “outsider” associato alla rivoluzione è quello di un tecnico, di un specialista. L'opposizione gringos/peones viene allora giocata come opposizione dell'astuzia all'ingenuità, dell'esperienza all'inesperienza, della competenza alla spontaneità. Ne deriva quindi che l'idea della Rivoluzione viene subordinata a un fantasma di dominio e di self-fulfilment non lontano dal fascismo e dal gusto razzista per il folklore e l'esotismo.¹ (P. 36).

¹ «A última metamorfose do western italiano prevê a aparição do fantasma da Revolução. A posição do herói, estranho ao conflito, é então a de um gringo que longe de ser afetado pelo conflito entre Revolucionários e Contrarrevolucionários (mexicanos) tenta tirar proveito do mesmo. Quase sempre o herói abandona os propósitos pecuniários ou mercenários para colocar-se a serviço da Revolução (segundo um genérico professor de populismo exótico). Tem-se então o tema da fatídica ‘tomada de consciência’. Dentro desta última forma de atualização (Damiani, Sollima, Giraldi, Sergio Corbucci, etc., [...]) o papel do ‘outsider’ associado à revolução é o de um técnico, de um especialista. A oposição gringos/peões é

Um dos atores símbolos do faroeste politizado de série “B” é o intérprete Tomas Milian, que encarna em vários filmes o papel do peão rebelde. É o caso do mexicano Vasco, de *Vamos a matar compañero* (1970), filme anti-imperialista em que o diretor Sergio Corbucci utiliza uma águia que se nutre da carne dos mexicanos para simbolizar a opressão norte-americana. Entre os maiores sucessos do ator está o personagem Cuchillo, protagonista da trilogia empenhada de Sergio Sollima (*La resa dei conti*, 1966; *Faccia a faccia*, 1967 e *Corri, uomo corri*, 1968) que se transforma em objeto de culto para os jovens do movimento *Lotta Continua* – grupo de esquerda extraparlamentar nascido em 1969 – com a frase «Adiós, non mi prenderete mai».¹ Na sua galeria de peões situa-se também o sertanejo Espedito de *O’ Cangaceiro*, filme que Giovanni Fago realiza entre 1969 e 1970. Utilizando uma base narrativa já consolidada (a dupla gringo/peão; a alusão à transformação do banditismo em mobilização armada; a ambientação exótica), Fago substitui a figura do rebelde mexicano pela do cangaceiro e a do deserto pela do sertão.²

Pensado para o público consumidor de faroeste, *O’ Cangaceiro* propõe uma leitura da filmografia brasileira em chave de pastiche. Embora o título seja uma citação aberta da obra-prima de Lima Barreto, a composição da história é claramente inspirada nas obras do Cinema Novo.

Protagonista de um enredo cômico, Espedito, jovem e pacato sertanejo, depois de ter sobrevivido a uma emboscada do exército decide vingar a morte do pai mas, sobretudo, da sua pobre vaca, assassinada pelos tiros dos soldados. Quase sem vida, o herói é curado com ervas e orações em uma cabana, como

jogada então como oposição da astúcia à ingenuidade, da experiência à inexperiência, da competência à espontaneidade. Resulta assim que a ideia da Revolução é subordinada a um fantasma de domínio e de self-fulfilment não distante do fascismo e do gosto racista pelo folclore e pelo exotismo».

¹ «Adeus, vocês nunca vão me pegar!».

² Esta co-produção italiana e espanhola foi rodada nos estabelecimentos da I.N.C.I.R de Paolis, em Roma, embora algumas sequencias pareçam ter sido giradas no Brasil.

sucedera com o protagonista de *A hora e a vez de Augusto Matraga*. O seu benfeitor é um visionário ermitão, figura que remete aos beatos de *Deus e o diabo...* e *Os fuzis*. Espedito se converte aos ensinamentos do místico, transformando-se em um pregador, com o crucifixo em uma mão e a espada na outra. Perseguindo a sua vingança pessoal, porém, percorre a parábola que da fé conduz ao banditismo e, formando o próprio bando, passa a ser chamado “*Redentore, il re del cangaço*”.

Também neste filme o personagem de Tomas Milian é completado pelo do gringo, o holandês Vincenzo Melfen que, montado no seu automóvel, impecavelmente loiro e de olhos azuis, chega ao desolado sertão. Fingindo-se amigo de Espedito, Vincenzo é na realidade um traidor, pois está defendendo os interesses de uma companhia internacional que quer explorar petróleo no nordeste. A narração evidencia os escusos conluíus entre o capital estrangeiro e as autoridades locais, que ordenam massacres contras os camponeses e os cangaceiros, principais obstáculos para o “progresso”. No fim da história, porém, o holandês se arrepende e acaba salvando a vida de Espedito, que se vingou dos senhores da terra.

Obviamente, *O’ Cangaceiro* não pretende construir um diálogo artístico com os autores do Cinema Novo, mas deste utiliza somente as imagens e personagens que pudessem ser úteis a um faroeste “exótico”. A meio caminho entre empenho social e farsa, o filme é provavelmente o exemplo menos nobre da assimilação italiana do Cinema Novo, mas também o mais curioso. Para além dos estereótipos que veicula, esta leitura italiana do sertão acaba indicando a amplitude do raio de ação do imaginário cinemanovista, revelando as suas marcas lá onde não se suspeita da sua presença. De certa forma, Giovanni Fago acaba por “vingar” a memória de Lima Barreto, reportando o Cinema Novo àquelas “baixas” origens do western comercial, em cujo horizonte os distribuidores italianos procuram instalar *Antonio das Mortes*.

Viva Villa (1934), de Jack Conway



O gringo jornalista (Stuart Erwin) e o peão guerrilheiro Pancho Villa (Wallace Beery)

Quien sabe (1966), de Damiano Damiani



O gringo americano (Lou Castel) e o peão guerrilheiro (Gian Maria Volonté)

Faccia a faccia (1967), de Sergio Sollima



O gringo americano (William Berger)



O peão Cuchillo (Tomas Milian), herói do movimento *Lotta continua*



O intelectual (Gian Maria Volontè)

Vamos a matar, compañeros (1970), de Sergio Corbucci



O gringo vindo da Suécia (Franco Nero)



O peão Vasco (Tomas Milian)



O intelectual (Fernando Rey)

O' Cangaceiro (1970), de Giovanni Fago



O gringo vindo da Holanda (Ugo Pagliani)
e o peão/cangaceiro Redentor (Tomas Milian).

Giù la testa (1971), de Sergio Leone



John, o gringo irlandês (James Coburn)



Juan, o peão bandoleiro (Rod Steiger)



O intelectual (Romolo Valli)

Giù la testa (1971), de Sergio Leone

LA RIVOLUZIONE

**NON E'
UN PRANZO DI GALA,**

**NON E'
UNA FESTA LETTERARIA,**

**LA RIVOLUZIONE
E' UN ATTO DI VIOLENZA.
MAO TZE TUNG**

GLAUBER ROCHA



8.3 Derradeira acolhida

Entre as últimas realizações do Cinema Novo coloca-se *Azyllo muito louco*, de Nelson Pereira dos Santos, em concurso no festival de Cannes de 1970. Premiado pelos críticos espanhóis, o filme é indicado nas páginas da *Bianco e Nero* como uma das poucas obras dignas de interesse a serem apresentadas em Cannes. O passo que a obra mantém com as inovações tropicalistas é indicado por Giacomo Gambetti (1970, p. 100), que observa como tudo o que em *Vidas secas* era nu e coeso, em *Azyllo muito louco* «è fantasioso, colorato, pittoresco, figurativamente affascinante».¹

O novo estilo do Cinema Novo, marcado pela riqueza visual e sonora, acaba por substituir-se, em parte, ao imaginário difundido majoritariamente pelas obras anteriores, concentradas como eram no tema da fome e da miséria. A modificação dos parâmetros da criação produz alterações também na percepção da crítica italiana. Na entrevista com Gustavo Dahl publicada na revista *Cinema e Film* em 1970, por exemplo, os entrevistadores comentam que o rigor e a «*secchezza espressiva*» de *O bravo guerreiro* contradizem «*una certa immagine convenzionale che si ha della realtà brasiliana*» (APRÀ; FERRINI; UNGARI, 1970, p. 261).² A superação da essencialidade da “estética da fome” pela exuberância do tropicalismo transparece igualmente na resposta de Gustavo Dahl:

É vero. Molti pensano che il Brasile è un paese tropicalista, collegano a questa immagine una certa abbondanza di forme.

*Ma il Brasile è anche scarno. Per esempio nel Nordeste, che è una regione semidesertica, si tramandano delle canzoni molto essenziali. Per questo io credo che il mio film non è tanto in reazione contro qualcosa, ma va piuttosto in una direzione poco battuta da altri.*³ (APRÀ; FERRINI;

¹ «é fantasioso, colorido, pitoresco, figurativamente fascinante».

² «aridez expressiva»; «uma certa imagem convencional que se há da realidade brasileira».

³ «É verdade. Muitos pensam que o Brasil é um país tropicalista, ligam a esta imagem uma certa abundância de formas.

UNGARI, 1970, p. 261).

Um sentido oposto é indicado, em vez, por Maurice Capovilla, autor de *O profeta da fome*, projetado em Berlim em 1970. Entrevistado pela revista *Bianco e Nero*, Capovilla, como Dahl, indica a existência de um certo tipo de expectativas do público europeu em relação à realidade brasileira, de acordo com o que acredita sejam as suas representações autênticas. O cineasta, porém, não se refere a uma “tropicalização” da paisagem, mas sim à sua “nordestinização”, de acordo com as obras da primeira fase do Cinema Novo:

*L'incomprensione della critica europea verso tendenze diverse proviene dal fatto che i film considerati “pietre miliari” del movimento, riconosciuti dall'Europa, furono Deus e o diabo na terra do sol, Vidas secas e A hora e vez da Augusto Matraga: film che avevano come argomento i problemi rurali. Sono sorti però anche altri autori, con preoccupazioni tematiche diverse.*¹ (BERNARDINI, 1970, p. 118).

Exemplo destas temáticas seriam os filmes cinemanovistas ambientados nas cidades, como o seu *Bebel garota propaganda*. E isto porque, ao contrário do que podia pensar o público estrangeiro:

*Il Brasile non è una foresta continua, dove “cangaceiros” e fanatismo religioso, indiani e “boiadeiros” (vaccari) costituiscono la maggior parte della popolazione. Esistono anche le grandi città dove fuorilegge e impiegati, capitalisti e operai forniscono problemi degni di analisi. [...]. Come ripudiamo il cinema importato, alienato e commerciale, che deforma il gusto del nostro pubblico, così ripudiamo anche certi modelli di giudizio di una parte della critica cinematografica, che ci impone, per mezzo della selezione delle nostre pellicole per i festival, un tipo di cinematografia che non corrisponde più alle nostre intenzioni.*² (P. 118).

Mas o Brasil é também sóbrio. Por exemplo no Nordeste, que é uma região semidesértica, de geração a geração se transmitem canções muito essenciais. Por isto acredito que o meu filme não tanto de reação a algo, mas dirige-se em vez a uma direção pouco tomada por outros».

¹ «A incompreensão da crítica europeia em relação a tendências diversas provém do fato que os filmes considerados ‘pedras fundamentais’ do movimento, reconhecidos pela Europa, foram *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas* e *A hora e a vez de Augusto Matraga*: filmes que tinham como argumento os problemas rurais. Mas surgiram também outros autores, com preocupações temáticas diversas».

² «O Brasil não é uma floresta contínua, onde ‘cangaceiros’ e fanatismo religioso, índios e ‘boiadeiros’ (vaqueiros) constituem a maior parte da população. Existem também as grandes

Mas apesar dos mal-entendidos com os quais os autores brasileiros se deparam fora das fronteiras nacionais, a única maneira de conquistar um espaço dentro do circuito de distribuição brasileiro é realizar uma trajetória externa:

Far uscire un film dal nostro paese è il modo migliore per farlo poi accettare dal paese stesso. A causa del preconcetto del colonialismo culturale, siamo più rispettati nel nostro paese dopo il riconoscimento all'estero. Per questo motivo la mia presenza al festival di Berlino, su invito del Dr. Bauer, direttore del festival, mi procurerà maggiori possibilità di distribuire il mio film in Brasile.¹ (P. 119).

Os interesse práticos ligados à necessidade de cobrir os custos de produção ligam-se também ao interesse em difundir a cultura brasileira no exterior:

Ci interessa inoltre la vendita e la distribuzione internazionale dei nostri film, perché è difficile che gli incassi nel mercato interno coprano interamente il costo; come ci interessa la diffusione della nostra cultura e di nostri problemi che una distribuzione internazionale ci consente.² (P. 119).

E é fora do Brasil, em 1970, que Glauber Rocha realiza os dois longas-metragens europeus que, de certa forma, concluem a experiência cinemanovista em campo internacional.³ *Der Leone have sept cabeças* é uma

idades onde foras da lei e empregados, capitalistas e operários fornecem problemas dignos de análise. [...]. Como recusamos o cinema importado, alienado e comercial, que deforma o gosto do nosso público, repudiamos também certos modelos de julgamento de uma parte da crítica cinematográfica, que nos impõe, por meio das seleções dos nossos filmes para os festivais, um tipo de cinematografia que não corresponde mais às nossas intenções».

¹ «Fazer um filme sair do nosso país é o modo melhor para fazer com que seja aceito pelo próprio país. Por causa do preconceito do colonialismo cultural, somos mais respeitados no nosso país depois do reconhecimento no exterior. Por este motivo a minha presença no festival de Berlim, a convite do Dr. Bauer, diretor do festival, me dará maior possibilidade de distribuir o meu filme no Brasil».

² «Nos interessa além disso a venda e a distribuição internacional dos nossos filmes, porque é difícil que as vendas do mercado interno cubram inteiramente o custo, como nos interessa a difusão da nossa cultura e dos nossos problemas, que uma distribuição internacional nos consente».

³ Alexandre Figueirôa indica *Der leone have sept cabeças* como último filme cinemanovista de Glauber Rocha. Optamos por incluir também o sucessivo *Cabezas cortadas*, seja porque realizado em proximidade do primeiro, seja porque aparecem, na imprensa italiana, praticamente coligados um ao outro.

coprodução italiana e francesa rodada na África e projetada no festival de Veneza, enquanto que o sucessivo *Cabezas cortadas* é uma coprodução espanhola e brasileira rodada na Espanha e projetada na mostra de Pesaro (IVALDI, 1970). Sobre *Cabezas cortadas*, Glauber Rocha escreve na revista *Cinema Nuovo*:

Cabezas cortadas (“Teste” recise) non è un film raccontato in modo tradizionale. Posso dire che sta fra il teatro e la poesia. L’importante, in *Cabezas cortadas*, non è l’argomento, ma il valore plastico, sonoro o drammatico di ogni scena. La trama ha un inizio e una fine, ma per me più importante è la messa in scena di ciascun episodio. È un film costruito di “immagini e suoni”. È un film che cerca una comunicazione con la sensibilità dello spettatore, usando un linguaggio diverso da quello del cinema tradizionale. In questo caso, lo spettatore deve accettare il film come se leggesse un poema, come se udisse una musica o come se vedesse una esposizione di quadri.¹ (ROCHA; SUAY, 1970, p. 259).²

É evidente, nesta afirmação, a influência da teoria pasoliniana segundo a qual a linguagem cinematográfica, como a literária, poderia ser classificada em cinema de poesia e cinema de prosa. Segundo o que Pasolini declara a Bertolucci e Comolli nos *Cahiers du cinema*,³ em 1965, o cinema de poesia seria característico dos novos cinemas, consistindo naquele tipo de representação onde «*la narrazione tende a sparire*» em função da valorização da poesia: «*sin qui poesia della forma e dello stile. Il ‘cinema di poesia’ ha*

¹ «*Cabezas cortadas* (‘Teste’ recise) não é um filme narrado de modo tradicional. Posso dizer que está entre o teatro e a poesia. O importante, em *Cabezas cortadas*, não é o argumento, mas o valor plástico, sonoro e dramático de cada cena. A trama tem um início e um final, mas para mim é mais importante a encenação de cada episódio. É um filme construído por ‘imagens’ e ‘sons’. É um filme que busca uma comunicação com a sensibilidade do espectador, usando uma linguagem diferente da do cinema tradicional. Neste caso, o espectador deve aceitar o filme como se lesse um poema, como se ouvisse uma música ou como se visse uma exposição de quadros».

² Trata-se de uma apresentação do filme *Cabezas cortadas* realizada por Glauber Rocha e publicada ao lado de uma carta de Suay a Guido Aristarco. A revista coloca os dois textos sob o mesmo título, indicando os dois autores conjuntamente no índice da revista: «Ricardo Muñoz Suay e Glauber Rocha - *Silenzio e teste recise*».

³ A entrevista, originalmente publicada nos *Cahiers*, é integralmente reproduzida e traduzida para o italiano na coletânea *Pasolini per il cinema*, organizada por Walter Siti e Franco Zabagli e publicada pela Mondadori em 2001.

come ultimo scopo di scrivere dei racconti dove il protagonista è lo stile, più che le cose o i fatti» (SITI; ZABAGLI, 2001, p. 2898).¹ Também Arnaldo Carrilho vê uma imediata relação entre a filmografia de Glauber Rocha e a teoria de Pasolini, mas em senso inverso. Em 1965, o diplomata hospeda Glauber Rocha por um período de seis meses na sua casa, em Roma, e organiza uma projeção de *Deus e o diabo na terra do sol* para a casa de produção italiana Titanus, que conta com a presença de Pasolini. O cineasta italiano, narra Carrilho, «ficou estarecido diante das imagens de *Deus e o diabo na terra do sol*», tanto que, naquele mesmo ano, na primeira mostra no Novo Cinema de Pesaro, lança a sua tese do cinema de poesia, citando como exemplo deste tipo de composição os nomes de Forman, Bertolucci, Antonioni, Godard e Glauber Rocha.²

Ao colocar em relevância a encenação do filme sobre a história, bem como a tentativa de suscitar uma resposta no espectador a partir da sua sensibilidade estética, ou seja, através de estímulos sonoros e plásticos mais do que narrativos, Glauber Rocha emboca uma estrada que o afasta radicalmente da sua filmografia anterior. Daí por diante, o cineasta iniciaria um processo de extrema negação das convenções de representação cinematográfica, orientando-se rumo a experimentações poéticas e teóricas levadas às últimas consequências. Uma opção corajosa, mas que termina por distanciá-lo do horizonte de expectativas não somente de um cinema tradicional, mas, simplesmente, de um “cinema”. Esta sua busca por uma linguagem absolutamente nova e independente ressoa da seguinte maneira na percepção do crítico Guido Cincotti (julho-agosto 1970, p. 130-131), que sobre *Cabezas*

¹ «a narração tende a desaparecer»; «até aqui poesia da forma e do estilo. O ‘cinema de poesia’ tem como objetivo escrever histórias onde o protagonista é o estilo, mais do que as coisas ou os fatos».

² Declaração de Arnaldo Carrilho nos conteúdos extras do DVD II de *Deus e o diabo na terra do sol*, produzido pela Rio Filme.

cortadas escreve na *Bianco e Nero*:

A una prima impressione non si può nascondersi una certa perplessità sugli indirizzi ch'egli sta dando al proprio lavoro, dopo il punto fermo di Antonio das mortes: è una fasi di ricerca, sembrerebbe, che investe soprattutto i contenuti ma che si riflette ovviamente sul linguaggio. Il discorso rivoluzionario di Rocha tende a svincolarsi da determinazioni concrete di tempo e di luogo e ad acquistare dimensioni più ampie, risonanze universali. Parallelamente, l'allucinato realismo dello stile si volge a esiti di un surrealismo stravolto e urlato, in cui l'immagine, l'oggetto, il volto, il suono si fanno simboli di se stessi, cifre di un linguaggio di sempre più ardua penetrazione. La tumultuosa concezione figurativa e ritmica di Rocha si piega a soluzioni sempre più esasperate: lo iato tra momenti di estrema sincopazione ed altri di stasi assoluta è stridente. [...]. Rocha ha realizzato il film di getto, in pochi giorni, seguendo appena una traccia, ricorrendo un'idea: ma se il film non ha una rifinitura, né vuole averla, fornisce però la documentazione di una ricerca, si fa esempio vivo di un cinema che insegue nel suo farsi, rabbiosamente e con scomposta violenza, la sua stessa ragione di essere.¹

Limitando-se a reconhecer a mudança de rota tomada pelo cineasta, a crítica a *Der leone have sept cabeças* segue pela mesma linha:

Der leone segna una svolta considerevole nel cammino di Rocha, una svolta di cui il successivo ma già noto Cabezas cortadas prosegue ed accentua la curva, senza precisa indicazione di futuri sbocchi. Condizione naturale, peraltro, per un cinema "in progress" come vuol essere quello di Rocha. Il quale, al momento attuale, sembra aderire sempre più strettamente alla concezione di un cinema epico-didascalico quale va postulandola Godard nelle sue più recenti realizzazioni.²(CINCOTTI, setembro-outubro 1970).

¹ «A uma primeira impressão não se pode esconder uma certa perplexidade em relação às direções que ele está dando ao próprio trabalho, depois do ponto fixo de *Antonio das Mortes*: é uma fase de pesquisa, parece, que atinge sobretudo os conteúdos mas que se reflete obviamente na linguagem. O discurso revolucionário de Rocha tende a desvincular-se das determinações concretas de tempo e de lugar e a adquirir dimensões mais amplas, ressonâncias universais. Paralelamente, o alucinado realismo do estilo se volta aos êxitos de um surrealismo descomposto e gritado, em cuja imagem o objeto, a face, o som se fazem símbolos de si mesmos, cifras de uma linguagem de sempre mais árdua penetração. A tumultuosa concepção figurativa e rítmica de Rocha se doba a soluções sempre mais exasperadas: o hiato entre momentos extremamente sincopados e outros de estase absoluta é estridente. [...]. Rocha realizou um filme em um lance, em poucos dias, seguindo apenas um rastro, perseguindo uma ideia: mas se o filme não possui um acabamento, nem quer tê-lo, fornece porém a documentação de uma pesquisa, se faz exemplo vivo de um cinema que segue no seu realizar-se, raivosamente e com descomposta violência, a sua própria razão de ser».

² «*Der leone* assinala uma virada considerável no caminho de Rocha, uma virada da qual o sucessivo mas já conhecido *Cabezas cortadas* prossegue e acentua a curva, sem precisas



Cabezas cortadas



Der leone have sept cabeças

indicações de futuros desembocares. Condição natural, inclusive, para um cinema 'in progress' como quer ser o de Rocha. O qual, no momento atual, parece aderir sempre mais estreitamente à concepção de um cinema épico-didático como a tem postulado Godard nas suas mais recentes realizações». Cincotti (1970a; 1970b) comenta também *Pecado capital* e *Os senhores da terra*, projetados no Festival de Veneza. Avaliados positivamente, ambos são relacionados com o estilo de Glauber Rocha, evidenciando o afirmar-se do cineasta como grande referência do cinema brasileiro

O roteiro de *Der Leone have sept cabeças* é publicado pelo dossiê que a revista *Cinema 60* dedica a Glauber Rocha, em 1970. Do dossiê fazem parte também uma apresentação do cineasta sobre o filme, bem como os ensaios de Lino Micciché e Sergio Benvenuto sobre a sua obra.

Intitulada *Teoria e pratica del cinema político*, a apresentação de Glauber Rocha condensa no título o modo segundo o qual *Der leone have sept cabeças* deveria ser interpretado: enquanto *Antonio das Mortes* é definido como prática de um cinema político, *Der leone...* seria a sua teoria. O filme, explica o cineasta, «è il mio primo film il cui tema fondamentale è la riflessione sulla possibilità di un cinema politico del terzo mondo» (ROCHA, 1970, p. 8).¹ Uma reflexão que, somada à sua recente experiência com *Cabezas cortadas*, o leva a concluir «che la maggiore contraddizione del cinema è il suo linguaggio» (p. 8).²

É a partir desta definição de campo – a incursão em um cinema especulativo, onde a atividade teórica se dá enquanto demonstração de uma hipótese (a possibilidade de um cinema político terceiro-mundista) – que Lino Micciché realiza o seu ensaio. O tecido de *Der leone...*, escreve o teórico italiano, «è infatti di natura concettuale e non narrativa; e nasce più da una volontà ‘saggistica’ che ‘poetica’» (MICCICHÈ, 1970, p. 20).³ Mas o espaço em que Glauber Rocha acampa a própria realização – a teoria de um cinema político – é um terreno no qual o crítico move-se com destreza bem maior do que a do cineasta. A fragilidade da recente operação intelectual de Glauber é indicada assim no paradoxo apresentado por um cinema que se quer conceitual mas no qual prevalece o temperamento do poeta e criador:

¹ «é meu primeiro filme cujo tema fundamental é a reflexão sobre a possibilidade de um cinema político do terceiro mundo».

² «que a maior contradição do cinema é a sua linguagem».

³ «é de fato de natureza conceitual e não narrativa; e nasce mais de uma vontade ‘ensaística’ que ‘poética’».

Vediamo che il linguaggio inevitabilmente simbolico del cinema non solo non è oggetto – come nell'ultimo Godard – di un sia pure contraddittorio processo di auto demistificazione, ma che anzi esso continua ad essere metaforicamente sovraccaricato, poeticamente ambiguo, condensato delle ellissi e delle ridondanze proprie del cosiddetto “cinema di poesia”, linguaggio della conoscenza poetica, insomma, e non linguaggio della comunicazione politica.¹ (P. 21).

A operação discursiva de Lino Micciché acaba assim por demonstrar que a contradição do cinema referida por Glauber Rocha não se trata de um problema inerente à linguagem cinematográfica, mas se circunscribe ao caso específico do projeto linguístico de *Der leone...*:

In altre parole questa “riflessione sulla possibilità di un cinema politico del Terzo mondo” come il regista l’ha definita, pur essendo partita come operazione concettuale di tipo saggistico, si è poi risolta in “operazione poetica”. E certo non a caso lo stesso R. ne conclude, a sei mesi di distanza, che il film gli ha confermato l’esistenza di una insanabile contraddizione.² (P. 21).

É na atividade criativa de Glauber Rocha, todavia, que o crítico identifica a possibilidade de encontrar uma solução aos problemas suscitados pelo longa-metragem. E isto porque impasse teórico/estético em relação à existência de um cinema político poderia ser resolvido não através de definições abstratas, mas da realização concreta de filmes «*che partendo da una necessità comunicativa che è soprattutto politica si collocano nel versante di quanti vogliono cambiare il mondo*» (p. 21-22).³ É em prol desta transformação,

¹ «Vemos que a linguagem inevitavelmente simbólica do cinema não só é objeto – como no último Godard – de um seja até contraditório processo de autodesmistificação, mas que aliás este continua a ser metaforicamente sobrecarregado, poeticamente ambíguo, condensado pelas elipses e redundâncias do assim dito ‘cinema de poesia’, linguagem do conhecimento poético, em suma, e não linguagem da comunicação política».

² «Em outras palavras esta ‘reflexão sobre a possibilidade de um cinema político do Terceiro mundo’ como o diretor a definiu, mesmo tendo partido como operação conceitual do tipo ensaístico, se resolveu depois em ‘operação poética’. E certamente não por acaso o próprio R. conclui, a seis meses de distância, que o filme confirmou-lhe a existência de uma insanável contradição».

³ «que partindo de uma necessidade comunicativa que é sobretudo política se colocam ao lado de quantos queiram mudar o mundo».

continua o crítico, que se entrincheiram autores como Godard e Rocha. Mas enquanto o cineasta europeu se deixa arrastar por «*tentazioni autopunitive*» de caráter expiatório, o latino-americano procura atingir um ponto de equilíbrio entre a própria subjetividade e a realidade sobre a qual reflete (p. 22).¹ Por isso:

[...] *nella misura in cui il cinema può fare la sua minima parte nel dire che “la terra è dell’uomo, non di dio, né del diavolo” e nel preparare il giorno in cui il mare sarà “sertão” ed il “sertão” sarà mare, è soprattutto di cineasti come R. che dobbiamo attendere questo contributo. Proclamando la fine di un “lirismo che non sia liberazione” stanno esemplificando come possa anche esistere un lirismo per la liberazione. Noi qui, con le nostre colpe e le nostre contraddizioni, ci vomitiamo addosso la nostra impotenza e in periodici deliri montiamo in cattedra per spiegare a tutti come si deve fare la rivoluzione che non facciamo.*² (P. 22).

Esta esperança redentora, que de um lado evidencia a inércia de uma *intelligenza* europeia incapaz de uma concreta atividade revolucionária e, do outro, percebe esta atividade como algo próprio do terceiro mundo, acaba por dar mostra de um tipo de expectativa que é descrita por Gustavo Dahl a propósito das relações entre intelectuais europeus e brasileiros. Falando aos redatores da *Cinema e Film*, Dahl mapeia a grande distância que separa os cinemanovistas de uma revolução – que, nos filmes, era sempre “sonhada” – traçando asperamente os limites da eficácia política do Cinema Novo, movimento que acabava por ser idealizado pela ala politizada do público italiano:

*Ho saputo che Diegues a Pesaro ha usato il termine: **voyeurismo rivoluzionario**. [...]. Battersi per il cinema nôvo, per il cinema dei paesi sottosviluppati e per ciò che si suppone esso indichi è spesso un modo per*

¹ «tentações autopunitivas».

² «na medida em que o cinema pode fazer a sua mínima parte em dizer que ‘a terra é do homem, não de deus, nem do diabo’ e em preparar o dia em que o mar será ‘sertão’ e o ‘sertão’ será mar, é sobretudo de cineastas como R. que temos que esperar esta contribuição. Proclamando o fim de um “lirismo que não seja libertação” estão exemplificando como possa existir também um lirismo para a libertação. Nós aqui com as nossas culpas e as nossas contradições, nos vomitamos em cima a nossa impotência e em periódicos delírios montamos nas cátedras para explicar a todos como deve ser feita a revolução que não fazemos».

*non battersi in Italia (per un intellettuale di sinistra italiano) su dei problemi italiani. Questo interesse portato verso il terzo mondo e verso il suo cinema può essere naturalmente corretto, ma a patto che non si parli di “modello di cinema politico” o di cinema politicamente esemplare, perché politicamente esemplare è chi, in questo momento, in America Latina, fa la lotta armata contro le dittature militari, e non certo i signori registi che fanno dei film, dal momento che stanno benissimo a casa loro e godono di tutti i piaceri che la società gli offre. Di fatto essi rischiano molto poco. Tutti i film brasiliani, tranne qualche eccezione, sono passati attraverso la censura, anche nei momenti politicamente più tesi. È vero che quando una struttura è debole anche il potere è debole, ma è abbastanza incredibile che un cinema veramente **politico** possa andare – come succede in Brasile – nei grandi circuiti, che venga finanziato dal governo, che venga approvato dalla censura.*¹ (APRÀ; FERRINI; UNGARI, 1970, p. 266, negrito conforme original).

Na visão europeia do cinema brasileiro, afirma Gustavo Dahl, se refletia:

*Un atteggiamento sostanzialmente paternalistico e una cattiva coscienza dietro la quale sta il desiderio che altri facciano una rivoluzione che per loro [os italianos] è diventata impossibile, la voglia che altri trovino per loro una pratica difficile.*² (P. 266).

Por isso, a capacidade de fomentação revolucionária dos filmes cinemanovistas deveria ser medido não em função do horizonte europeu (que tende a superestimá-la), mas do público brasileiro. Um público junto ao qual somente um filme conseguira fazer brecha:

¹ «Soube que Diegues usou em Pesaro o termo: **voyeurismo revolucionário**. [...]. Lutar pelo cinema nôvo, pelo cinema dos países subdesenvolvidos e pelo que se pressupõe ele indique é frequentemente um modo para não lutar na Itália (para um intelectual de esquerda italiano) pelos problemas italianos. Este interesse pelo terceiro mundo e pelo seu cinema pode ser naturalmente correto, mas desde que não se fale de ‘modelo de cinema político’ ou de cinema politicamente exemplar, porque politicamente exemplar é quem, neste momento, na América Latina, faz luta armada contra as ditaduras militares, e certamente não os senhores diretores que fazem filmes, já que estão muito bem na casa deles e usufruem de todos os prazeres que a sociedade lhes oferece. De fato, esses colocam muito pouco em risco. Todos os filmes brasileiros, menos algumas exceções, passaram pela censura, mesmo nos momentos mais tensos politicamente. É verdade que quando uma estrutura é frágil também o poder é frágil, mas é muito pouco plausível que um cinema verdadeiramente **político** possa ir – como acontece no Brasil – para os grandes circuitos, que seja financiado pelo governo, que seja aprovado pela censura» (negrito conforme original).

² «Um comportamento substancialmente paternalístico e uma má consciência atrás da qual está o desejo que outros façam uma revolução que para eles [os italianos] ficou impossível, a vontade que outros encontrem para eles uma prática difícil».

*Il solo grosso successo popolare del cinema nôvo si è avuto, ora, con Macunaíma. Esiste un comune denominatore tra il regista brasiliano, che è anche un intellettuale, e l'intellettuale europeo. La cultura di un paese sottosviluppato, come il nostro per esempio, porta sempre il marchio del colonizzatore. Tu vai a scuola, e per esempio studi Racine oppure Shakespeare – possono farsi tanti nomi – ma tutto questo costituisce la metà bianca dell'intellettuale sottosviluppato, che deve fare i conti con la sua metà nera. **L'intellettuale europeo ha l'illusione di arrivare a questa metà nera attraverso la metà bianca.***¹ (P. 266, negrito nosso).

Este processo de individuação europeia de uma parte da cultura brasileira (a sua parte “negra” e popular) através da leitura que sobre ela dá a parte “branca” e erudita é evidente na interpretação que Lino Micciché – no citado ensaio – realiza sobre *Macunaíma*:

*All'intellettuale europeo, bene informato dalle biblioteche della cultura coloniale, Macunaima di Joachin Pedro De Andrade può apparire a seconda dei casi barbaro, popolaresco, abile, istintivo, simbolico, magico, esotico, primitivo. Ma al popolo brasiliano esso parla direttamente con la tipologia metaforica del suo vivere quotidiano, con i fantocci di realtà che stanno dietro l'angolo di casa, con le leggende sentite assieme alle nenie infantili, con le interiezioni e le esclamazioni di tutti i giorni.*² (MICCICHÈ, 1970, p. 8).

Note-se que os elementos apontados pelo crítico como sendo comuns ao “povo”, sejam, na realidade, próprios da representação intelectual que do povo faz o cineasta Joaquim Pedro de Andrade, receptor do literato Mario de Andrade. Em outras palavras, na diferença “intelectual europeu/filme”, o

¹ «O único grande sucesso popular do cinema nôvo se teve, agora, com *Macunaíma*. Existe um denominador comum entre o diretor brasileiro, que é também um intelectual, e o intelectual europeu. A cultura de um país subdesenvolvimento, como o nosso por exemplo, leva sempre a marca do colonizador. Você vai pra escola, e por exemplo, estuda Racine ou Shakespeare – é possível fazer tantos nomes – mas tudo isso constitui a metade branca do intelectual subdesenvolvido, que deve fazer as contas com a sua metade negra. **O intelectual europeu tem a ilusão de chegar a esta metade negra através da metade branca** (negrito nosso)».

² «Ao intelectual europeu, bem informado das bibliotecas da cultura colonial, *Macunaima* de Joaquim Pedro De Andrade pode parecer, segundo o caso, bárbaro, popolaresco, hábil, instintivo, simbólico, mágico, exótico, primitivo. Mas ao povo brasileiro este fala diretamente com a tipologia metafórica do seu viver quotidiano, com os fantoches da realidade que estão atrás do ângulo da casa, com as lendas ouvidas junto às canções de ninar infantis, com as interjeições e as exclamações de todos os dias».

crítico lê a identidade “filme/povo brasileiro”, delineada a partir de características que não podem ser atribuídas ao intelectual europeu (*barbaro, popolaresco, instintivo*, etc.). Uma percepção que reforça a diferença entre o horizonte cultural deste último e o do intelectual brasileiro:

Avendo dietro di noi la grande tradizione della cultura medievale, rinascimentale e borghese – che fu un'avventura dello spirito riservata ad “élites” – vinciamo solo a prezzo di uno sforzo razionale la tentazione di vedere episodi artistici e culturali come qualcosa che si libra di parecchie spanne sopra le miserie del reale. Ma un intellettuale brasiliano non ha dietro di sé una storia di fasti mecenateschi ed il problema che fin del poeta sia la meraviglia non lo sfiora neppure.¹ Un intellettuale brasiliano ha dietro di sé soltanto alcuni secoli di schiavitù, di dispotismo, di violenza, di fame.² (P. 9).

Boaventura de Sousa Santos (1999, p. 119) observa como a questão da identidade – etapa forçada para os artistas dos países colonizados – apresente-se como ficção necessária para quem a formula, traduzindo-se, quando bem sucedida, em «reinterpretação fundadora que converte o déficit de sentido da pergunta no excesso de sentido da resposta», combinando próprio e alheio, individual e coletivo, tradição e modernidade. Por isso, observa ele, é fundamental, «conhecer quem pergunta pela identidade, em que condições, contra quem, com que propósitos e com que resultados» (p. 119). Exemplo circunstanciado deste tipo de reinterpretação identitária é dado pela tese de Gênova, na qual Glauber Rocha parte de uma diferença outorgada pelo outro – a inferioridade da estrutura econômico/social latino-americana – para transformá-la em marco de uma originalidade cultural. Lino Micciché, que

¹ «E' del poeta il fin la meraviglia» é um verso de Gianbattista Marino (1569-1625). Exprime o princípio de que o poeta deva causar maravilha e que a sua fantasia e liberdade criativa não deva possuir limites.

² «Tendo atrás de nós a grande tradição da cultura medieval, renascimental e burguesa – que foi uma aventura do espírito reservada às ‘élites’ – vencemos somente a custo de um esforço racional a tentação de ver episódios artísticos e culturais como algo que nos eleva consideravelmente sobre as misérias do real. Mas um intelectual brasileiro não há atrás de si uma história de pompas de mecenato e o problema que o fim do poeta seja a maravilha não o tange sequer. Um intelectual brasileiro há atrás de si somente alguns séculos de escravidão, de despotismo, de violência, de fome».

coloca como epígrafe do seu ensaio uma longa citação de *Uma estética da fome*, assume como verdadeira esta hipótese, incorporando-a ao discurso que ele, intelectual europeu, desenvolve sobre a identidade do outro, intelectual brasileiro. Mas aquilo que na voz do “colonizado” é a afirmação de um discurso liberatório, na fala do italiano assume uma nuance dominante, onde à plenitude cultural europeia (atingida no arco temporal que conduz da idade média ao renascimento e à revolução burguesa) corresponde uma cultura, a brasileira, fundada sobre a ausência e a incompletude (poucos séculos feitos de miséria e violência). Um déficit cultural e histórico que justificaria, assim, o déficit de racionalização típico das culturas subdesenvolvidas:

*E, se la cultura eurocentrica è quasi tutta imperniata sul che della vita, la cultura del sottosviluppo è quasi tutta imperniata sul se della vita ed ha come “grundproblem” il tema della sopravvivenza. Per questo in fondo il sottosviluppo può dare artisti, romanzieri ma pochi filosofi. Nel sottosviluppo ci sono troppi problemi della carne, per dedicarsi a quelli dello spirito.*¹ (MICCICHÈ, 1970, p. 9).

Pode parecer estranho que, até mesmo para a aguda inteligência de Lino Micciché, a complexa questão do afirmar-se de um tipo de racionalismo que acompanha o avançar tecnológico da modernidade, se extinga em uma equação tão simplificadora como a de “espírito” *versus* “carne”. Todavia, esta bem intencionada simplificação serve a fornecer ao leitor “desenvolvido” elementos úteis à compreensão do universo em que o intelectual “subdesenvolvido” reflete sobre a própria identidade. Desta, o pensador italiano capta o processo de laceração entre a realidade (a carne) e a cultura (o espírito), motivado pela dominação colonial:

Naturalmente essere “intellettuale” in Brasile, o altrove, significa vivere

¹ «E, se a cultura eurocêntrica é quase toda focalizada no *que* da vida, a cultura do subdesenvolvimento é quase toda focalizada no *se* da vida e há como ‘grundproblem’ o tema da sobrevivência. Por isso no fundo o subdesenvolvimento pode gerar artistas, romancistas mas poucos filósofos. No subdesenvolvimento existem demasiados problemas da carne, para dedicar-se aos dos espírito».

una condizione dove il colonialismo europeo ha prodotto uno stato particolare di alienazione. Propagandando una “cultura universale” esso ha colonizzato anche culturalmente il “terzo mondo”, creando nelle élites la sensazione che esse possano uscire dal sottosviluppo accettando di vivere la cultura come momento dello spirito. Così, generalmente, l’intellettuale del sottosviluppo vive in una perenne scissione tra la sua appartenenza ad una struttura che è fame e violenza e la sua artificiosa collocazione in una sovrastruttura culturale che lo aliena rispetto alla propria storia individuale e sociale, essendo importata dall’Europa (o dagli Stati Uniti, il che è lo stesso), determinata da una situazione di dominio e non di dipendenza coloniale. E per questo una buona parte dell’attuale cultura latinoamericana e del terzo mondo è in generale espressione di una dolorosa crisi di identità.¹ (P. 9).

O movimento que conduz desta crise identitária à sua superação é a perspectiva segundo a qual o crítico encara a produção cultural brasileira, identificada sobretudo com a produção literária do século XX. Demonstrando um considerável conhecimento a respeito da história da nossa literatura, Lino Micciché segue a trajetória delineada por Glauber Rocha a partir da virada tropicalista, indicando a semana de 1922 como antecedente da busca da intelectualidade brasileira por uma identidade cultural própria, que teria “evoluído” para o movimento regionalista da década de 1930. A pré-condição de um compromisso do intelectual brasileiro com a sua realidade faz com que o crítico assimile a geração do romance nordestino como modelo de um comportamento artístico de maior consciência política: *«Diversamente dai poeti del ’22, la cui sovversione è intinta di forte anarchismo, i romanzieri del ’30 hanno una visione più consapevole e più concreta del potenziale*

¹ «Naturalmente, ser ‘intelectual’ no Brasil, ou em outro lugar, significa viver uma condição onde o colonialismo europeu produziu um estado particular de alienação. Divulgando uma ‘cultura universal’ este colonizou culturalmente o ‘terceiro mundo’, criando nas élites a sensação que estes possam sair do subdesenvolvimento aceitando viver a cultura como momento do espírito. Assim, geralmente, o intelectual do subdesenvolvimento vive em uma perene divisão entre o seu pertencer a uma estrutura que é fome e violência e a sua artificiosa colocação em uma superestrutura cultural que o aliena respeito à própria história individual e social, sendo importada da Europa (ou dos Estados Unidos, o que dá no mesmo), determinada por uma situação de domínio e não de dependência colonial. E por isso uma boa parte da atual cultura latino-americana do terceiro mundo é, em geral, expressão de uma dolorosa crise de identidade».

rivoluzionario della realtà brasiliana» (p. 10-11).¹

A correlação entre obra artística e sua função social leva Micciché a julgar a produção literária brasileira de acordo com o compromisso que esta estabelece com as classes oprimidas. Natural, portanto, que a obra do comunista Jorge Amado superasse a do “burguês” Machado de Assis:

*Fra l'altro è interessante osservare che dal punto di vista della lingua letteraria uno scrittore come Jorge Amado, ad esempio, rompe, anche in termini di sintassi e di stile, con il periodare classicheggiante di Machado de Assis, prediletto dalla cultura accademica e dalla borghesia, per rifarsi semmai al colorito linguaggio popolare di Lima Barreto, il romanziere mulatto che a cavallo tra i due secoli prelude, per la dolorosa tematica dei suoi romanzi, alla letteratura nordestina, iniziando una sorta di narrativa proletaria che nella storia letteraria brasiliana appare obiettivamente contrapposta a quella “borghese” di Machado de Assis.*² (p. 11).

Esta simplificação esquemática que, em nome de uma comunhão com o “povo”, diminui o valor literário da obra machadiana, possui antecedentes também na crítica brasileira. Antônio Candido, a propósito, observa como, durante a fruição inicial da obra do escritor, o crítico progressista Sílvio Romero faça objeções semelhantes às que a intelectualidade da esquerda moveria a propósito da produção filmográfica da Vera Cruz. Tendendo de maneira excessiva a considerar a obra a partir da sua funcionalidade social, Romero afirmava que o romancista não era brasileiro o suficiente, já que não realizava uma escritura que espelhasse a realidade e os grandes problemas sociais da nação (CANDIDO, 1979).

¹ «Diversamente dos poetas do 22, cuja subversão é tingida por um forte anarquismo, os romancistas de 30 tiveram uma visão mais consciente e mais concreta do potencial revolucionário da realidade brasileira».

² «Entre outras coisas, é interessante observar que do ponto de vista da língua literária um escritor como Jorge Amado, por exemplo, rompe, ainda em termos de sintaxe e de estilo, como o frasear clássico de Machado de Assis, predileto pela cultura acadêmica e pela burguesia, para refazer-se à colorida linguagem popular de Lima Barreto, o romancista mulato que entre os dois séculos faz um prelúdio, pela dolorosa temática dos seus romances, à literatura nordestina, iniciando uma espécie de narrativa proletária que na história literária brasileira parece objetivamente contraposta àquela ‘burguesa’ de Machado de Assis».

Adotando um viés semelhante, Lino Micciché submete a obra literária ao horizonte de um engajamento social, esperando do artista uma adesão explícita às aspirações de transformação de uma determinada contingência histórica que, supostamente, em Machado de Assis estariam ausentes. Uma das incongruências deste tipo de interpretação, que encerra o escritor no gueto de uma cultura burguesa, se reflete no fato do crítico italiano citar a condição de mulato de Lima Barreto, sobrevoando o fato de que esta fosse a condição (talvez ignorada) também de Machado de Assis. Além disso, a identificação a priori com o movimento modernista e com o que se indica seja uma sua decorrência politizada, a literatura regional de 30, conduz a um esquematismo onde tudo o que fora consagrado pela cultura oficial antes de 1922 fosse, obrigatoriamente, uma expressão colonizada e superada da cultura brasileira (com exceção de Lima Barreto). No fronte oposto colocar-se-iam as demais correntes do século XX:

*Il mondo di Barreto filtrato attraverso la letteratura nordestina degli anni '30; la rivalutazione delle origini indie e negre della civiltà brasiliana operata da uomini come Oswald De Andrade sono altrettanti momenti del complesso sommovimento che caratterizza la vita culturale brasiliana tra le due guerre e che appare unitariamente finalizzato nella ricerca di una identità culturale nazionale, cioè di una forma di coscienza non colonizzata.*¹ (Micciché, 1970, p. 11).

Preenchendo o vazio de uma incipiente tradição cinematográfica, seria este passado literário a convergir no movimento cinemanovista:

Ed è a tale sommovimento che si rifà esplicitamente il “cinema novo”, non solo nell’evidenza di taluni titoli (Vidas Secas di Dos Santos tratto da Ramos, Menino de engenho di Walter Lima Jr. tratto da Lins Do Rego, Macunaima di Joachin Pedro De Andrade tratto da Mario De Andrade, ecc.), ma anche nella maggior parte delle sue linee ispirative generali (che

¹ «O mundo de Barreto filtrado através da literatura nordestina dos anos 30; a revolução das origens índias e negras da civilização brasileira realizada por homens como Oswald De Andrade são outros momentos da complexa sublevação que caracteriza a vida cultural brasileira entre as duas guerras e que aparece unitariamente finalizada na busca de uma identidade cultural nacional, isto é, de uma forma de consciência não colonizada».

legano ad esempio la opera di Rocha al mondo di Amado dal cui romanzo “Terra do sem fim” R. ha recentemente ricavato un progetto di film) e nel tentativo di fondare un cinema che sia coscienza del sottosviluppo [...]. In questo la rottura dei giovani del “cinema novo” con il cinema che li precede è quasi totale.¹ (P. 11).

Mas, como visto, é já na *Revisão crítica do cinema brasileiro* que a literatura nordestina é indicada por Glauber Rocha como uma espécie de grande contexto ao qual coligar o cinema de autor nacional.² E é na sua reinterpretação crítica que Lino Micciché baseia a própria análise histórica, indicando o livro de Glauber como elemento «*fondamentale per la comprensione del punto di partenza dei giovani del “cinema novo” e per individuare i pochi punti in cui essi si collegano alla tradizione*».³

Ocupando-se da “crise de identidade” do intelectual colonizado e dos movimentos literários que conduziriam, no Brasil, a um caminho de superação desta crise, Lino Micciché delinea o contexto cultural no qual situar o movimento do Cinema Novo para, em seguida, focalizar uma a uma as obras de Glauber Rocha. Em uma espécie de zoom discursivo, o intelectual:

- parte do genérico quadro de relações internacionais com a comparação entre a realidade cultural do intelectual europeu e a do intelectual brasileiro;

¹ «E é a tal sublevação que se remete explicitamente o ‘cinema novo’, não só na evidência de alguns títulos (*Vidas Secas* de Dos Santos retirado de Ramos, *Menino de engenho* de Walter Lima Jr. retirado de Lins Do Rego, *Macunaíma* de Joachin Pedro De Andrade retirado de Mario Andrade, etc.), mas também na maior parte das suas linhas inspiradoras gerais (que ligam por exemplo a obra de Rocha ao mundo de Amado, de cujo romance ‘Terra do sem fim’ R. recentemente retirou um projeto de filme) e na tentativa de fundar um cinema que seja consciência do subdesenvolvimento [...]. Nisso a ruptura dos jovens do ‘cinema novo’ com o cinema que os precede é quase total».

² Segundo Glauber, na obra de Humberto Mauro existiria um «traço de identidade intelectual» com escritores quais José Lins do Rego ou Jorge Amado (ROCHA, 2003, p. 46).

³ «fundamental para a compreensão do ponto de partida dos jovens do ‘cinema novo’ e para individuar os poucos pontos em que este se coliga com a tradição».

Além da *Revisão crítica*... Micciché cita *Brasil em tempo de cinema*, de Jean Claude-Bernardet.

- aborda os problemas do colonialismo, cujas consequências se refletem no domínio cultural estrangeiro que está na origem da crise de identidade do intelectual do terceiro-mundo, dividido entre a própria realidade e um modelo de pensamento que importa da Europa ou dos Estados Unidos;

- focaliza o contexto cultural brasileiro acenando à tentativa de superação desta crise através da busca por uma identidade nacional perseguida pelo modernismo e aprimorada pelo romance nordestino;

- indica a confluência destes movimentos no Cinema Novo, cujas linhas mestras – tomada de consciência nacional e recusa de valores burgueses e colonialistas – fornecem as aspirações à qual coligar o cinema de Glauber Rocha.

Um cinema que inicia com *Barravento*, capaz de inovar o panorama nacional ao reproduzir a estrutura social brasileira, e que avança com *Deus e o diabo na terra do sol*, definido como «*un film geniale – tra i più belli degli anni 60*», constituindo:

[...] *uno dei pochissimi esempi – e fra i pochissimi il più valido – nella storia cinematografica non soltanto brasiliana, ma latinoamericana, di un’operazione culturale non colonizzata e che non si offre quale sintomo di quella dolorosa ricerca di identità così tipica nelle “intelligenzie” del terzo mondo, ma la presuppone e la dà per risolta in un discorso che, né sfuggendo, né cedendo alla condizione del sottosviluppo, ricerca e trova in essa le ragioni della liberazione, rappresentandola criticamente.*¹ (P. 15).

Depois da boa repercussão de *Deus e o diabo...*, que coloca «*in luce Glauber Rocha come uno dei maggiori giovani registi mondiali*», vem o

¹ «um dos pouquíssimos exemplos – e entre os poucos o mais válido – na história cinematográfica não só brasileira, mas latino-americana, de uma operação cultural não colonizada e que não se oferece qual sintoma daquela dolorosa busca de identidade assim típica nas ‘intelligenzie’ do terceiro mundo, mas a pressupõe e a dá por resolvida em um discurso que, nem fugindo, nem cedendo à condição do subdesenvolvimento, busca e encontra nesta as razões da libertação, representando-a criticamente».

incompreendido *Terra em transe* (p. 15), um filme «*poco capito dalla critica europea – cui mancando d'altronde molti elementi di giudizio sulla situazione brasiliana – e fieramente attaccato da quella brasiliana, anche di sinistra* (p. 16).¹ O estágio que o filme estabelece na trajetória artística de Glauber Rocha é dado pela comparação com os seus dois precedentes:

*Opera, dunque, bruciante e spigolosa Terra em transe presenta in sostanza la stessa situazione di Barravento, ma interamente mutata da una maturata coscienza politica. Contrariamente a quel film non sono più possibili illuminazioni dall'alto, maieutiche prese di coscienza, salti senza rotture. Qui, dopo la morte di Paolo, v'è solo l'attesa-preparazione del "giorno in cui sarà impossibile impedire agli affamati di divorarvi" (Paolo a Vieira). E se Barravento è il quadro di una speranza, Terra em transe è il quadro di una disperazione: perché il "sertão" sia mare, riprendendo il poetico ideologema de Il dio nero, occorre anche il "mare" sia "sertão". Ma la disperata consapevolezza di questo lungo cammino, dove non basta più un Firmino a portare la luce, è uno dei massimi momenti di coscienza politica dell'intellettualità latinoamericana.*² (P. 17).

O ponto de vista marxista, centrado tanto no “contexto” de produção da obra, quanto na validade da sua proposta ideológica, interage com o ponto de vista estruturalista ao serem abordados os aspectos formais do filme. Na análise, nota-se então o esforço de considerar o objeto artístico a partir de uma leitura intrínseca ou sincrônica, concentrada unicamente na composição estética do filme:

¹ «em luz Glauber Rocha como um dos maiores jovens diretores mundiais»; «pouco compreendido pela crítica europeia – à qual faltam por outro lado muitos elementos de julgamento da situação brasileira – e agressivamente atacado pela brasileira, inclusive de esquerda».

² «Obra, portanto, ardente e angulosa, *Terra em transe* apresenta substancialmente a mesma situação de *Barravento*, mas inteiramente modificada por uma maturada consciência política. Contrariamente àquele filme não são mais possíveis iluminações do alto, maieúticas tomadas de consciência, saltos sem rupturas. Aqui, depois da morte de Paolo, existe somente a espera-preparação do ‘dia em que será impossível impedir aos esfomeados de devorar-vos’ (Paolo e Vieira). E se *Barravento* é o quadro de uma esperança, *Terra em transe* é o quadro de um desespero: para que o ‘sertão’ seja mar, retomando o poético ideologema de *Il dio nero*, ocorre também que o ‘mar’ seja ‘sertão’. Mas a desesperada consciência deste longo caminho, onde não é mais suficiente um Firmino a trazer a luz, é um dos máximos momentos de consciência política da intelectualidade latino-americana».

Questa lacerazione ideologica si traduce nel film in un tessuto espressivo fatto tutto di lacerazioni. La struttura di Terra em transe è senza pause percorsa da bagliori lirici, da squarci documentari, da tonalità barocche, da allegorie deliranti. Lo sguardo di Paolo (il film è costruito in “flashback” dopo le prime sequenze iniziali) ripercorre all’indietro un continuo passaggio dalla notte al giorno, dall’ironia all’esaltazione, dalla statica al movimento, dalla convinzione allo scetticismo, in un succedersi aritmico di piani narrativi e di toni che gli imprime un’unitaria febbricitante convulsività.¹ (P. 17).

Retornando à perspectiva evolutiva da análise histórica, o crítico passa ao exame de *Antonio das Mortes*, apresentado não como retomada do sertão de *Deus e o diabo...*, mas sim como avançamento de um discurso sobre a revolução, no qual o filme coloca um ponto final:

[...] Antonio das Mortes, questo rappresentante della “classe media”, ha partecipato alla lotta – anzi, ancora una volta, ne è stato l’elemento scatenante – ma non parteciperà alla vittoria. Ognuno è giudicato, collocato, definito. Troppo intelligente ed autonomo per darci un quadro finale delle “magnifiche sorti progressive”, R. si limita ad indicarci le prospettive di un campo di lotta dove le barricate hanno solcato divisioni definitive, lontananze non più colmabili.² (p. 21).

Lino Micciché – que explica que ainda não pudera assistir a *Cabezas cortadas* – termina o próprio ensaio sobre Glauber Rocha com a análise de *Der leone have sept cabeças*. Com este último longa-metragem de produção europeia, Glauber Rocha teria superado os limites da especificidade brasileira do subdesenvolvimento, ampliando a sua análise segundo uma perspectiva global:

¹ «Esta dilaceração ideológica traduz-se no filme em um tecido expressivo feito todo de dilacerações. A estrutura de *Terra em transe* é ininterruptamente percorrida por lampejos de lirismo, por rasgos documentários, por tonalidades barrocas, por alegorias delirantes. O olhar de Paolo (o filme é construído em ‘flashback’ após as primeiras sequencias iniciais) refaz de trás pra frente uma contínua passagem da noite ao dia, da ironia à exaltação, do estático ao movimento, da convicção ao ceticismo, em um suceder-se arritmico de planos narrativos e de tons que lhe imprimem uma unitária febril convulsividade».

² «Antonio das Mortes, este representante da ‘classe média’, participou à luta – aliás, mais uma vez, foi o seu elemento deflagrador – mas não participará da vitória. Cada um é julgado, colocado, definido. Inteligente e autônomo demais para nos dar um quadro das ‘magníficas sortes progressivas’, R. limita-se a indicar-nos as perspectivas de um campo de batalha onde as barricadas sulcaram divisões definitivas, distâncias não mais superáveis».

Con Il leone R. supera i confini geopolitici del suo discorso brasiliano aprendosi concretamente a quella deontologia del cineasta “tricontinentale” (formulata qualche tempo fa, dopo la morte del “Che”, in un’intervista ai “Cahiers”); passa da un cinema di agitazione e di demistificazione dove ha perseguito il recupero di una forma di coscienza (nazionale o di classe: spesso, nel Terzo Mondo, i due momenti coincidono), ad un cinema di azione, di natura didattico-informativo; porta avanti, ad una ulteriore tappa, un complessivo discorso poetico-politico che riprende di volta in volta i termini della conclusione precedente per aprirsi a nuove e più avanzate ipotesi e prospettive.¹ (P. 22).

Estando ainda muito próxima à saída do filme, o crítico prefere não estabelecer nenhum julgamento conclusivo sobre seus méritos ou defeitos. Sem delineá-lo como ápice de uma trajetória artística, Lino Micciché situa *Der leone...* nos termos de uma nova etapa de experimentação fílmica, cujos efeitos são ainda incertos. Uma incerteza que atinge também o crítico, que opta por eximir-se de um discurso taxativo sobre o seu valor. Construída sobre a avaliação da obra passada de Glauber Rocha, a leitura do filme mantém-se assim em suspenso, à espera das significações trazidas pela produção vindoura do cineasta. Se o seu último filme refletia, no lugar da crise de identidade do intelectual terceiro-mundista, uma crise mais ampla, da própria linguagem cinematográfica enquanto reflexo de uma “crise da história” – ou do “sujeito histórico”, conforme algumas das mais comuns interpretações do pós-modernismo – a sua possibilidade de superação seria medida pelas soluções que os próximos filmes conseguissem aportar. Redigido em 1970, o ensaio do intelectual se configura, assim, como memória apologética do passado artístico de Glauber Rocha e, na indefinição do presente, como expectativa pelo seu futuro cinematográfico.

¹ «Com *Il leone* R. supera os confins geopolíticos do seu discurso brasileiro abrindo-se concretamente àquela ética do cineasta ‘tricontinental’ (formulada há algum tempo atrás, depois da morte do ‘Che’, em uma entrevista aos ‘Cahiers’); passa de um cinema de agitação e de demistificação onde perseguiu a recuperação de uma forma de consciência (nacional ou de classe: frequentemente, no Terceiro Mundo, os dois momentos coincidem), a um cinema de ação, de natureza didático-informativa; porta adiante, a uma etapa ulterior, um complexo discurso poético-político que retoma de vez em vez os termos da conclusão precedente para abrir-se a novas e mais avançadas hipóteses e perspectivas».

O dossiê da *Cinema 60* é completado por um artigo sobre os três filmes mais conhecidos e apreciados do cineasta: *Deus e o diabo...*, *Terra em transe* e *Antonio das Mortes*. Realizado por Sergio Benvenuto, o texto nos fornece um exemplo vivíssimo da diferença de abordagem entre uma crítica já madura, que procura manter-se atualizada assimilando aqui e ali uma terminologia e um procedimento analítico “modernos”, e uma jovem crítica formada completamente dentro das novas correntes teóricas. O que nas leituras de Miccichè, Laura ou Aristarco é usado com cautela e parcimônia – uma econômica abertura a conceitos quais símbolo; signo; significante; significado; etc. – é incorporado sem reservas pelo discurso de um jovem intelectual que, como Benvenuto, possui na época pouco mais de 20 anos. A sua análise pode ser definida como um intenso exercício hermenêutico, baseado em uma abordagem psicanalítica onde o intérprete procura identificar o que as imagens apresentam de simbólico, desvendando os significados desprendidos pelas mitologias que as habitam.

Nesta ótica, *Deus e o diabo...* é interpretado como obra que cita mitos externos, reorganizando-os na construção de um novo mito que, ao reproduzir a forma dos mitos do qual partira, inverte porém o seu sentido. Expliquemos melhor esta ideia: presente no modelo clássico da tragédia grega e assimilado pelos mitos comerciais do western e do nordestern, o “mito originário” estabelece que à violação delituosa da ordem siga-se o seu restabelecimento.¹ A inversão de Glauber Rocha estaria no fato que *Deus e o diabo...*, servindo-se dos mitos de uma cultura popular (as histórias do cangaço) e de massa (os modelos do cinema clássico), apontasse para a possibilidade de derrubar a

¹ Uma leitura semelhante a de Benvenuto apresenta-se no pensamento de Gilles Deleuze (2000) sobre o cinema clássico norte-americano, marcado pelo mito de uma unidade violada no início da narração e que, invariavelmente, é restabelecida no final.

ordem dominante através da ação revolucionária. A natureza fundamentalmente mítica do filme é explicada então nos seguintes termos:

Dalle varie parti del film l'elemento di giuntura sono il "vaquero" Manuel e la donna: come in ogni mito, la linearità sintagmatica describe, dispiega, un sistema di opposizioni (paradigma), mentre la continuità del tempo e del luogo (che è la terra del Sertão) scaglionano i frammenti significanti, "marcati" già "prima" del film dal sistema mitico-ideologico per disporli in una contiguità tendenziosa (catena sintagmatica: diacronia del film).¹ (P. 24).

A presença de uma mitologia pré-existente à obra e legível através da mesma, é comunicada pela indagação que o crítico dirige ao leitor: «*Ma qual è il codice, ancor prima che ideologico, mitologico, che viene dispiegato nel film?*». A resposta estaria no desdobrar-se da oposição inicial “homem/mulher” (Manuel/Rosa) na oposição geral «*secco vs. umido*», assim percebida:

Opposizione pertinente per il pensiero nordestino non per il solo problema reale della siccità, ma poiché in essa opposizione si esprime un paradossale capovolgimento di nozioni: il Sole, che "possiede" la terra do sol, ed è l'istanza fondamentale della fecondità e della vita, apporta qui, invece la secchezza di una terra mata, cioè sterile. Qui è invece l'acqua (la sostanza umida), che potrebbe apportare la fertilità; ma quest'acqua non può essere il mare, l'acqua salata: perché ci sia fecondità sono necessarie le Nozze, che confondono le essenze ("quando il Sertão sarà mare, ed il mare sarà Sertão", perché il Sertão è sì un mare, ma di sabbia, paradossalmente reso sterile, dal Sole infecundo...² (P. 24).

A leitura do filme a partir dos símbolos cósmicos da terra e da água,

¹ «Das várias partes do filme o elemento de conjunção são o ‘vaquero’ Manuel e a mulher: como em todo mito, a linearidade sintagmática descreve – des-dobra, um sistema de oposições (paradigma), enquanto a continuidade do tempo e do lugar (que é a terra do Sertão) distribui os fragmentos significantes, ‘marcados’ já ‘antes’ do filme pelo sistema mítico-ideológico para dispô-los em uma contiguidade tendenciosa (cadeia sintagmática: diacronia do filme)».

² «Oposição pertinente para o pensamento nordestino não só pelo problema real da seca, mas porque nesta oposição se exprime uma paradoxal inversão de noções: o Sol, que ‘possui’ a terra do sol, e é a instância fundamental da fecundidade e da vida, traz aqui, em vez, a secura de uma terra mata [palavra que desconhecemos na língua italiana], isto é, estéril. Aqui em vez a água (a substância salgada: para que exista a fecundidade é necessário o Casamento, que confunde as essências (‘quando o Sertão será mar, e o mar será Sertão’) porque o Sertão é sim um mar, mas de areia, paradoxalmente esterilizado pelo Sol infecundo...».

sintetizados na antinomia seco/úmido se coliga, certamente, às reflexões filosófico-crítico-psicanalíticas que Gaston Bachelard (cuja “fenomenologia” é citada por Benvenuto) dedica aos quatro elementos entre as décadas de 1930 e 1940. Emprestada de Bachelard, esta noção de um sistema de uniões ou oposições entre os elementos parece unir-se, no texto, à de Paul Ricoeur – expressa originalmente em 1965 – a respeito da correspondência de sentido entre determinados símbolos e seus contrários. Segundo Ricoeur (1990), os símbolos do mal são um revés do simbolismo da salvação: ao impuro corresponde o puro, ao errar do pecado corresponde o perdão na sua simbologia de regresso, às imagens do fim corresponde o sentido das imagens do início, etc. Uma concepção do simbolismo que se evidencia na percepção, por parte de Sergio Benvenuto, da correspondência entre o delito e a expiação de Manuel, cuja trajetória refaz os passos da figura exemplar de Édipo:

Come in ogni mito, che tende nella spirale da esso disegnata, per compensare la contraddizione originale [...] anche questo mito tende a confluire nel presente del finale augurale: esso si dispiega tutto nell'imperfetto, come il tragitto di una purificazione, che ha inizio con un delitto (di Manuel, soggetto epico) con il quale il soggetto è iniziato alla colpa ed al nomadismo. Lo stesso meccanismo che spinge Edipo, lungi da casa a Colono.¹ (P. 26).

Identificando na fuga de Manuel o mesmo princípio por trás da fuga do herói trágico, o intérprete constata na obra uma universalidade própria do mito, que se manifesta através da imagem simbólica (o errar de Manuel pelo sertão).

Exemplo contundente da grande transformação pela qual passara a crítica, território de confluência de instrumentos teóricos tomados a diversos ramos do conhecimento, o artigo de Benvenuto nos oferece também um testemunho

¹ «Como em todo mito, que tende na espiral desenhada por ele, para compensar a contradição original [...] também este mito tende a confluir no presente do final auspicioso: este se desdobra todo no imperfeito, como o trajeto de uma purificação, que inicia com um delito (de Manuel, sujeito épico) com o qual o sujeito é iniciado na culpa e no nomadismo. O mesmo mecanismo que impulsiona Édipo para longe de Casa a Colono».

sobre o processo de recepção da filmografia de Glauber Rocha na Itália:

Per concludere quest'approccio ai film di Rocha, non sarà inutile sottolineare, l'indifferenza del pubblico e della critica italiani per questo autore, ed in genere per la cultura fiorente del Brasile (e di altri paesi del Sud America). La rinascita di un cinema e di un teatro rivoluzionari, fastosi e barocchi, in Brasile, è apparso spesso in Italia semplicemente come un conato naif di un milieu intellettuale sprovveduto... penosamente incurante di quella storia aurea che la cultura europea, "cultura universale", ha descritta.¹ (P. 30).

A dificuldade de absorção deste novo cinema pelo público italiano é indicada na comparação realizada com a França, país onde Glauber Rocha encontra maior aceitação:

Così Deus e o Diabo, che a Parigi è stato uno dei grandi successi di pubblico della stagione cinematografica 1967-68, in Italia è stato visto soprattutto nei cineclubs e nei pochi cinema d'essai esistenti non ha ancora una versione italiana.² (P. 30).

Um descompensamento que se alarga também à recepção crítica do filme, mal compreendido pelo horizonte eurocêntrico dos espectadores especializados, acostumados a ver as obras brasileiras como reprodução das europeias:

Quanto alla critica, anche la meno sprovveduta, non ha preso davvero sul serio il "fenomeno": la critica corrente, ed il pubblico del "cinema di qualità", l'ha subito catalogato come un caso di neorealismo di ritorno, documento interessante di etnografia cinematografica, in altre parole, film di folklore come un Terra Trema di seconda categoria, (senza cioè la "nobiltà" europea di Visconti), una variazione brasiliana del cinema "meridionalista" alla Germi o alla Castellani (il Bandito di Tacco del

¹ «Para concluir esta abordagem dos filmes de Rocha, não será inútil sublinhar a indiferença do público e da crítica italianos por este autor, e em geral pela cultura florescente do Brasil (e de outros países da América do Sul). O renascimento de um cinema e de um teatro revolucionários, suntuosos e barrocos, no Brasil, apareceu com frequência na Itália simplesmente como um esforço naif de um meio intelectual despreparado... penosamente desinteressado por aquela história aurea que a cultura europeia, 'cultura universal', descreveu».

² Assim *Deus e o Diabo*, quem em Paris foi um dos grandes sucessos de público da estação cinematográfica 1967-68, na Itália foi visto sobretudo nos cineclubes e nos poucos cinemas de essai existentes não possui ainda uma versão italiana».

Lupo).¹ (P. 31).

E é na denúncia das dificuldades de reconhecimento da obra de Glauber Rocha por parte dos receptores italianos, que Sergio Benvenuto expressa um pensamento que se assemelha à teoria jaussiana a respeito da conformação de determinadas obras ao seu horizonte estético e histórico. Falando da “moda”, responsável por consagrar uma determinada “página” no momento exato em que a história já a está virando – ideia que podemos ver em Jauss na sua contraposição entre a fortuna crítica de *Fanny* e a recusa de *Madame de Bovary* por parte do seu público inicial² – Benvenuto acena à tendência do público a conformar-se com o que já conhece, proclamando o valor de uma obra somente quando reconhece uma forma já notificada. Do mesmo modo:

*La maggior parte della critica italiana “consuma” criteri critici, che acquisisce sempre sotto forma di precetti nebulosi, ed appunto per questo fin troppo ovvi: la sua è una cronica sordità che la rende chiusa a quel tremolio del significante, che situa l’opera nuova nell’ambito del cinema.*³ (P. 31).

Outro exemplo de análise psicanalítica voltada à interpretação dos símbolos contidos na obra de Glauber Rocha é dado por um artigo publicado por Giorgio Cremonini na revista *Cinema Nuovo*, em 1972. A influência da

¹ «Quanto à crítica, até a menos despreparada, não levou verdadeiramente a sério o ‘fenômeno’: a crítica corrente, e o público do ‘cinema de qualidade’, catalogou-o imediatamente como um caso de neorealismo de retorno, documento interessante de etnografia cinematográfica, em outras palavras, filme de folclore como um *Terra Trema* de segunda categoria (ou seja, sem a ‘nobreza’ europeia de Visconti), uma variação brasileira do cinema ‘meridionalista’ no estilo de Germi ou Castellani (o *Bandito di Tacco del Lupo*)».

² Jauss nota como *Fanny*, de Feydeau, colocara em segundo plano *Madame Bovary*, de Flaubert no momento de aparição das duas obras. Enquanto o segundo é objeto de um processo por ofensa à moral pública, *Fanny* obtém treze edições em um ano, atingindo um grande sucesso de público. Mas assim que *Madame Bovary*, acolhida inicialmente por um grupo restrito de especialistas, se transforma em sucesso mundial, as fragilidades de *Fanny* passam a ser intoleráveis para o público que se educa a partir do novo cânone de Flaubert, relegando o romance de Feydeau ao passado (JAUSS, 1969).

³ «A maior parte da crítica italiana ‘consome’ critérios críticos, que adquire sempre sob forma de preceitos nebulosos, e precisamente por isto demasiadamente óbvios: a sua é uma crônica surdez que a deixa surda àquele tremular do significante, que situa a obra *nova* no âmbito do cinema».

hermenêutica de Ricoeur pode ser deduzida da utilização do conceito “polaridade do símbolo”, presente no título do artigo e utilizada pelo estudioso francês na sua interpretação dos escritos de Freud. Esta polaridade – que para Ricoeur (1990, p. 19) estava na duplicidade de sentidos (aparente/latente) que o símbolo carrega consigo – é indicada por Giorgio Cremonini no uso que Glauber Rocha faz de símbolos que possuem duas características diversas ou contrastantes entre si. Características que conduzem, de um lado, a um plano lírico e, de outro, a um plano político. Em *Terra em transe*, por exemplo:

*Si pensi al finale, all'iterazione della morte-liberazione di Paulo Martin: la fusione della duplicità simbolistica appare qui completa, figurativamente risolta nell'esaltazione del simbolo stesso, sia sul piano lirico (il mitra imbracciato contro un fondo bianco, onirico quasi nel suo contrasto con i chiaroscuri precedenti) che nell'accezione politica (la rivoluzione come superamento dell'ambiguità intellettuale poesia-politica).*¹ (CREMONINI, 1972, p. 17).

Nesse tipo de leitura, preocupada em desvendar os sentidos “ocultos” dos símbolos, a psicologia aparece não como elemento sobre o qual nutrir desconfiança – o “psicologismo” de uma certa “subjetividade burguesa”, segundo a tradição da crítica marxista – mas como evidência da riqueza interpretativa da obra:

*Si comincia qui [em Deus e o diabo...] a intravedere il nodo più netto delle ambiguità di Rocha, il dissidio tra poesia e politica, tra teoria e prassi, tra fantasie e verità, che affiorerà esplicitamente in Terra in trance: qui permane la funzionalità emblematica dei personaggi, di cui viene semmai accresciuta la ricchezza psicologica e che diventano personaggi-chiave, ma non per questo atipici [...].*² (P. 17).

¹ «Pense-se ao final, à iteração da morte-libertação de Paulo Martin: a fusão da duplicidade simbolista aparece aqui completa, figurativamente resolvida na exaltação do próprio símbolo, seja no plano lírico (a metralhadora empunhada contra um fundo branco, onírico quase no seu contraste com os claro-escuros precedentes) que na aceção política (a revolução como superação da ambiguidade intelectual poesia-política)».

² «Se começa aqui a entrever o nó mais claro das ambigüidades de Rocha, a dissidência entre poesia e política, entre teoria e práxis, entre fantasia e verdade, que virá à tona explicitamente em *Terra em transe*: aqui permanece a funcionalidade emblemática dos personagens, dos quais é em vez aumentada a riqueza política e que se transformam em personagens-chave, mas não

Como na crítica de Benvenuto, Cremonini não fornece nenhuma explicação do que se entende por símbolo ou da razão pelas quais as passagens dos filmes sobre as quais se detém sejam consideradas simbólicas. Isto nos leva a supor que ambos compartilhem do princípio de Ricoeur (1990) segundo o qual a característica do símbolo é precisamente a de requerer um trabalho de interpretação, razão pela qual se inscreve entre os problemas da linguagem. Se, pela sua duplicidade de sentido, o símbolo “exige” ser desvendado, simbólicas seriam todas as passagens do filme que necessitam de um tal trabalho interpretativo.

8.3.1 Glauber Rocha: Signos antropofágicos

No início da década de 1970, na medida em que o Cinema Novo se desagrega, a figura de Glauber Rocha catalisa a atenção da crítica. Depois do dossiê da revista *Cinema 60* (1969), também o Cineforum de Bergamo produz, em 1972, um volume monográfico sobre o cineasta, composto por um ensaio de Goffredo Fofi,¹ um artigo de Mario Abati, uma coletânea de declarações do cineasta, além de dois textos de sua autoria: o já conhecido *L'estetica della violenza* e o novo *Tropicalismo, antropofagia, mito, ideogramma*. É neste último que se evidencia a apropriação, por parte de Glauber Rocha, dos conceitos próprios dos estudos da linguagem. Se o título é realmente atribuível ao cineasta, detecta-se no mesmo uma arguta instrumentalização publicitária que associa os termos aglutinadores da produção cultural brasileira do momento (tropicalismo, antropofagia), aos termos mundialmente em voga pela difusão do pensamento francês (mito, ideograma). A um olhar superficial, esta associação poderia indicar o enveredar do autor pelos caminhos da semiótica, conforme sucedera, por exemplo, na trajetória de Ruy Guerra. Uma leitura do

por isto atípicos».

¹ Se trata de uma cópia do ensaio publicado no mesmo ano pelas edições A.I.A.C.E.

texto, porém, revela que se trata de um artigo mais preocupado em fornecer ao leitor europeu os parâmetros estéticos/políticos nos quais situar o tropicalismo. A aproximação da abordagem semiótica limita-se ao uso de algumas das suas palavras mais difusas (significante, signo, linguagem, mito, ideograma), empregadas de maneira absolutamente pessoal, como neste caso: «*Ora, 'tropicalismo' è un nome che non significa niente, come 'cinema nôvo'. Quello che è significante è l'apporto degli artisti in questo senso*» (ROCHA, 1971-72, p. 12).¹

A “morte” do Cinema Novo pode ser deduzida pelo fato de que o movimento não seja citado nenhuma vez por Glauber Rocha, que coloca o tropicalismo ao centro da vida cultural brasileira daquele momento. Uma centralidade compartilhada pelo problema da linguagem, concebida em senso amplo: da possibilidade de virar do avesso a estrutura cinematográfica do western, à antropofagia como meio de assimilação cultural, ao problema do analfabetismo e à necessidade de chegar ao grande público... É sobretudo nesta direção que Glauber Rocha desenha a questão das formas do inconsciente coletivo, que poderiam ganhar expressão na linguagem tropicalista e antropofágica. Nesta nova fase de experimentação cultural, afirma, «*Parlare di MITO e LINGUAGGIO è fondamentale: è il centro del nostro problema*» (p. 13).² Mas embora os termos indiquem ao leitor uma proximidade com a nova corrente semiótica, Glauber Rocha especifica que a linguagem deveria ser entendida «*nel senso marxiano, come espressione della coscienza*» (p. 13).³ Uma consciência que se dá enquanto busca profunda que o artista faz de si mesmo e da própria realidade cultural. Por isso:

¹ «Ora, 'tropicalismo' é um nome que não significa nada, como 'cinema nôvo'. O que é significante é a contribuição dos artistas neste sentido».

² «Falar de MITO de LINGUAGEM é fundamental, é o centro do nosso problema».

³ «no senso marxiano, como expressão da consciência».

Il cinema del nostro futuro è UN CINEMA IDEOGRAMMATICO. È una difficile ricerca sui segni, i nostri segni culturali: per questo non basta una scienza ma è necessario un processo di conoscenza e di autoscienza che investe tutta l'esistenza e la sua integrazione nella realtà.

IL MITO È L'IDEOGRAMMA primario e ci serve, ne abbiamo bisogno per conoscerci e conoscere. La mitologia, qualsiasi mitologia, è evidentemente ideogrammatica e le forme fondamentali di espressione cultural e artistica vi si richiamano di continuo. [...].

Il cinema ideogrammatico vuol essere questo: forma sviluppata e approfondita della coscienza, la propria coscienza, in rapporto diretto con la costruzione delle condizioni per la rivoluzione politico-economica.¹ (P. 13).

A ideia do mito como ideograma primário nos parece reportável à colocação de Barthes (1999) – presente no livro *Mitologias*, cuja primeira edição é de 1970 – segundo a qual o mito seria um sistema ideográfico puro, cuja significação é arbitrária como a de um ideograma. Nesta perspectiva, a expressão “cinema ideogramático” indica a sobreposição dos conceitos de mito e ideograma à ideia de um cinema tropicalista, fundado sobre a mitologia antropofágica.

Recuperada pelas vanguardas do século XX, a antropofagia estaria a indicar a capacidade brasileira em sintetizar elementos heterogêneos na formação de uma cultura verdadeiramente nacional. Funcional às operações poéticas do modernismo e do tropicalismo, a proposta antropofágica, todavia, apresenta problemas que não são facilmente resolvíveis no plano de uma análise “marxiana” da realidade, pois a releitura do rito canibal como metáfora

¹ «O cinema do nosso futuro é UM CINEMA IDEOGRAMÁTICO. É uma difícil pesquisa sobre os nossos signos, os nossos signos culturais: por isso não basta uma ciência mas é necessário um processo de conhecimento e de autoconsciência que atinge toda a existência e a sua integração na realidade.

O MITO É O IDEOGRAMMA primário e nos serve, dele temos necessidade para conhecer-nos e conhecer. A mitologia, qualquer mitologia, é evidentemente ideogramática e as formas fundamentais de expressão cultural e artística chamam-se continuamente. [...].

O cinema ideogramático quer ser isto: forma desenvolvida e profunda da consciência, a própria consciência, em relação direta com a construção das condições para a revolução político-econômica».

de um processo de assimilação não consegue dar conta de todas as contradições internas à nossa formação. O recurso à antropofagia enquanto imagem de uma prática cultural coletiva parece assim confirmar a tendência brasileira de selecionar, no passado, os elementos que se ajustem à construção de uma imagem mítica útil ao presente, conforme observara Antonio Candido (1967) na mesa redonda de Gênova. Além disso, o implícito acostamento que Glauber Rocha realiza entre a teoria antropofágica e a semiótica está a revelar, menos que uma efetiva operação de síntese, uma justaposição apressada que a veia poética não consegue dissimular. Em tom de “manifesto antropofágico”, este tipo de leitura aproximativa de eventos das culturas brasileira e europeia se repete nas dificilmente sustentáveis correlações entre tropicalismo e surrealismo:

IL SURREALISMO PER I POPOLI LATINOAMERICANI È TROPICALISMO.

Vi è un surrealismo francese e uno che non lo è. Fra Breton e Salvador Dalì c'è un abisso. E il surrealismo è cosa latina: Lautréamont era uruguayano e il primo surrealista è stato Cervantes. Neruda parla di surrealismo concreto. È il discorso dei rapporti fra fame e misticismo. Il nostro non è il surrealismo del sogno ma della realtà. Buñuel è un surrealista e i suoi film messicani sono i primi film del tropicalismo, dell'antropofagia.¹ (ROCHA, 1971-72, p. 13).

A disposição de Glauber Rocha a formulações teóricas não sempre inatacáveis é notada pelo olhar atento de Goffredo Fofi que, no seu ensaio sobre a obra do cineasta, o descreve da seguinte maneira:

¹ «O SURREALISMO PARA OS POVOS LATINO-AMERICANOS É O TROPICALISMO.

Existe um surrealismo francês e um que não o é. Entre Breton e Salvador Dalì tem um abismo. E o surrealismo é coisa latina: Lautréamont era uruguaio e o primeiro surrealista foi Cervantes. Neruda fala de surrealismo concreto. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é um surrealismo do sonho, mas da realidade. Buñuel é um surrealista e os seus filmes mexicanos são os primeiros filmes do tropicalismo, da antropofagia».

*Rocha è il più noto, e forse anche il più vivace, dei registi del cinema nôvo, ma è teorico meno acuto e conseguente di un Diegues, ad esempio, e artista meno sicuro della sua poetica di un Guerra, cineasta meno capace di divulgazione popolare di un Andrade, e di tutti i registi brasiliani è certamente anche colui il cui rapporto con l'Europa è più coinvolto e disordinato, conflittuale e affascinante e insicuro.*¹ (FOFI, 1971, p. 6).

No seu estudo, Fofi realiza uma contextualização da obra de Glauber Rocha fornecendo um quadro sobre a situação política brasileira a partir dos anos 1960, além das já costumeiras referências ao romance nordestino e ao modernismo. É recapitulando as propostas e momentos marcantes da filmografia cinemanovista, que o crítico dá notícias ao leitor italiano sobre o declinar do movimento entre os anos de 1969-1970. Enquanto Glauber Rocha e Carlos Diegues² se estabelecem entre Paris e Roma, no Brasil:

*[...] il cinema nôvo va perdendo la sua connotazione di scuola. Esiste un giovane cinema brasiliano più indiscriminato, con dozzine di opere, che ha uno spazio industriale e commerciale notevole all'interno del sistema. I "vecchi" si vedono contestati dagli "underground" ma anche dai giovani più politicizzati.*³ (P. 8).

Goffredo Fofi possui uma confessada abordagem marxista que, todavia, mantêm-se distante das posturas facilmente ideológicas ou panfletárias comuns à crítica militante. Observando com atenção os nexos entre cinema e possibilidade revolucionária, assim como as contradições entre um imaginário

¹ «Rocha é o mais conhecido, e talvez também o mais vivaz, dos diretores dos cinema nôvo, mas é teórico menos agudo e consequente que um Diegues, por exemplo, e artista menos seguro da sua poética que um Guerra, cineasta menos capaz de divulgação popular que um Andrade, e de todos os diretores brasileiros é certamente também aquele cuja relação com a Europa é mais envolvida e desordenada, conflituosa e fascinada e insegura».

² Em janeiro de 1971, a *Revista del Cinematografo* reporta um encontro de Jacqueline Tesnière com Carlos Diegues, em Paris. Em férias na França juntamente com a esposa Nara Leão, Carlos Diegues fala sobre *Os herdeiros*, reafirmando as próprias intenções de lutar para elevar a consciência do povo brasileiro sobre si mesmo, "sufocado" como é pelas culturas europeias e norte-americanas (TESNIÈRE, 1971).

³ «o cinema nôvo vai perdendo a sua conotação de escola. Existe um jovem cinema brasileiro mais indiscriminado, com dezenas de obras, que há um espaço industrial e comercial notável dentro do sistema. Os 'velhos' se veem contestados pelos 'underground' mas também pelos jovens mais politizados».

anárquico e uma postura histórica, Fofi rastreia a linha que conduz *Barravento* a *Cabezas cortadas*. Uma linha que indica o movimento de recusa do racionalismo progressista que, no primeiro longa-metragem, sobrepõe a “mensagem” à realização poética, e do qual não se encontrariam rastros na produção sucessiva de Glauber Rocha. A trajetória criativa do cineasta é percebida como livre expressão de um imaginário que retorna sempre ao rito, fascinante na medida em que transmite o próprio fascínio pelas mitologias do presente e do passado. A força e a fragilidade desta solução, observa Fofi:

[...] *non possono, ad occhio marxista, che rivelare l'indeterminatezza dell'analisi, la prospettiva di una poetica liberatoria la cui catarsi è una rivendicazione dell'umano all'infuori di ogni contesto precisato, appello a un futuro in cui regni l'Uomo al posto di Dio e del Diavolo che è futuro rinviato, speranza di Messia-Uomo più che di uomo senza maiuscole, attesa di eroi santi positivi più che militanti e scontri reali con la storia.*¹ (P. 13).

Esta indeterminação histórica a favor de soluções míticas vinha a colocar Glauber Rocha diante de uma escolha crucial para a sua produção futura: «*Il dilemma di Rocha è già ora quello di porre freni logici alla sua ispirazione fondamentale irrazionale perché essa lo porterebbe a splendide operazioni poetiche, certo, ma anche a un delirio da statu quo*» (p. 14).²

Já evidente em *Cabezas cortadas* e *Der Leone...*, o dilema conduz a um distanciamento do real, onde a recusa da lógica ou, pelo menos, de uma rigorosa análise racional, se traduz em um discurso menos legível e em uma pouco envolvente expressão estética, aos quais nem sempre basta a genérica

¹ «não podem, a um olhar marxista, que revelar a indeterminação da análise, a perspectiva de uma poética liberatória cuja catarse é uma reivindicação do humano fora de todo contexto preciso, apelo a um futuro em que reine o Homem no lugar de Deus e do Diabo que é futuro adiado, esperança de Messias-Homem mais que de um homem sem maiúscula, espera de heróis santos positivos mais que militantes e confrontos reais com a história».

² «O dilema de Rocha é já agora o de por freios lógicos à sua inspiração fundamentalmente irracional porque esta o levaria a esplêndidas operações poéticas, certamente, mas também a um delírio de statu quo».

justificativa teórico/poética da antropofagia. É assim que o recurso declarado ao tropicalismo – pontua Fofi citando a apresentação de Glauber Rocha (1970) sobre *Cabezas cortadas* – bem como «*all’invocazione ‘all’antropofagia’ culturale nei confronti della vecchia Europa*» parecem uma «*giustificazione non eccessivamente convinta di un’operazione di rinvio*» (p. 27).¹ A posição crítica de Fofi se dirige também contra a revisão do modernismo operada pela nova vanguarda dos anos 1970: «*La teoria dell’antropofagia brasiliana, così ricca e viva nella ricerca d’identità dell’intellettuale brasiliano degli anni venti, ci sembra oggi sovrapposta artificialmente, malamente mediata, propizia all’alibi*» (p. 29).²

Um álibi, o antropofágico, que não consegue mascarar as contradições teóricas e poéticas dos dois filmes europeus de Glauber Rocha. Condicionados pela autoexpatriação do cineasta, *Cabezas cortadas* e *Der leone have sept cabeças* são vistos como direções erradas no caminho que deveria conduzir ao grande salto rumo a um cinema global. Ao abordar o problema da produção internacional de Glauber Rocha, Goffredo Fofi toca na delicada questão do desarraigamento do autor. Com *Der leone...*, afirma, Glauber realizara um insatisfatório filme de exílio, um filme sem raízes que, concebido no circuito Paris-Roma, pouco tinha a ver com o contexto africano que gostaria de ter representado. «*Ma da chi e per chi è fatto questo film?*», pergunta o crítico (p. 24), colhendo os sinais de uma tensão interna que percebe como fuga da realidade (traduzida concretamente no abandono do próprio país):

Il cozzo tra istintualità poetica, esigenza vera e approssimativo propugnamento di un cinema politico lascia sullo schermo i segni di un’irrisolta immaturità, di una incapacità di controllo sulla materia e

¹ «à invocação ‘à antropofagia’ cultural em relação à velha Europa»; «justificação não excessivamente convicta de uma operação de adiamento».

² «A teoria da antropofagia brasileira, assim rica e viva na busca de identidade do intelectual brasileiro dos anos vinte, nos parece hoje sobreposta artificialmente, mal mediada, propícia ao álibi».

*sull'ispirazione, e infine di una fuga dalla verifica della propria opera che si configura nella particolare fuga dal Brasile dell'impegno.*¹ (P. 25).

O saída do país «*per aprirsi a dimensioni mondiali, su un indefinito terreno terzo-mondista, ma vissuto in Europa*» (p. 27)², é percebida assim como ponto de crise que conduz o cineasta a um perigoso isolamento:

*Dal Nordeste al Terzo Mondo e al Mondo: quali le mediazioni? La difficoltà è spaventosa. Possiamo solo dire che il procedimento di Rocha per giungervi è stato eccessivamente individualistico, secondo i modi di un'intuizione di creatore solitario. Spintosi da solo su questo asperissimo terreno, in un'impresa prometeica, egli si è anche isolato rispetto alla stessa scuola di cui è stato il più acceso rappresentante, nei film, anche se non nei fatti.*³ (P. 30).

E é no individualismo do caminho escolhido pelo artista que o crítico lê a sua fatal destinação elitista, comprovada pelas características do público que, no fim das contas, assistia às suas últimas realizações: «*quello delle palestre d'essai franco-italiane*» (p. 25).⁴ Segundo uma análise solidamente ancorada na consciência sobre a correlação que arte e política estabelecem com a economia na qual se desenvolvem, Fofi pontua:

Il problema del rapporto tra cinema e politica (o tra cinema e rivoluzione a maggior ragione) non può essere affrontato al di fuori di una analisi dello spazio del cinema che si vuol coprire. O quello "commerciale" che può in prevalenza parlare alle classi medie [...]; o quello dei cinémas d'essai, rivolto ad élites intellettuali, e nel migliore dei casi ad

¹ «Mas por quem e para quem é feito este filme?»; «O choque entre instinto poético, exigência verdadeira e aproximativo propugnar de um cinema político deixa na tela os signos de uma não resolvida imaturidade, de uma capacidade de controle da matéria e da inspiração, e enfim de uma fuga da verificação da própria obra que se configura na particular fuga do Brasil do empenho».

² «para abrir-se a dimensões mundiais, sobre um indefinido terreno terceiro-mundista, mas vivido na Europa».

³ «Do Nordeste ao Terceiro Mundo e ao Mundo: quais mediações? A dificuldade é assustadora. Podemos somente dizer que o procedimento de Rocha para chegar lá foi excessivamente individualista, segundo os modos de uma intuição de criador solitário. Lançando-se sozinho neste asperíssimo terreno, em uma empreitada prometeica, ele se isolou também da própria escola da qual foi o mais aceso representante, nos filmes, ainda que não nos fatos».

⁴ «o das palestras de essai franco-italianas».

*avanguardie intellettuali e studentesche con possibili spinte politiche; o quello infine del cinema militante, per le avanguardie politiche rivoluzionarie e per i protagonisti immediati o che si spera immediatamente futuri della lotta. In Europa il terreno che a Rocha è aperto è il secondo.*¹ (P. 31).

A questão dos destinatários da produção europeia de Glauber Rocha, bem como do seu afastamento da problemática e do contexto brasileiro e cinemanovista é indicado também por Roberto Alonge, na sua crítica sobre *Der Leone...*, publicada na *Cinema Nuovo*, em 1971. Alonge observa como o filme, na carreira de Glauber Rocha, assinala a vontade de ultrapassar as fronteiras brasileiras inserindo a realidade do subdesenvolvimento no quadro internacional do imperialismo. Uma expansão motivada também por razões pessoais, já que o Glauber pós *Antonio das Mortes* «è diventato regista 'europeo', vivendo tra Roma e Parigi» (ALONGE, 1971, p. 294).² Mas a minar a tentativa de aprofundamento temático é precisamente a dimensão europeísta que esta vai adquirindo fora do Brasil: «il limite più grosso del Leone, di là di quanto detto finora, è per noi nei cedimenti [a] **una poetica decadente, tutta europea**, che si risolve nel gusto fino a se stesso delle immagini sensuose» (p. 294, negrito nosso).³ A causar perplexidade no crítico é não somente «la superficiale analisi politica del nesso storico preso in esame», mas sobretudo:

[...] *la tendenza di risolvere il film, che vorrebbe essere saggistico, in film di poesia, con un'insistenza goduta di lunghe scene assaporate*

¹ «O problema da relação entre cinema e política (ou, mais ainda, entre cinema e revolução) não pode ser enfrentada fora de uma análise do espaço do cinema que se deseja cobrir. Ou o 'comercial' que pode falar com prevalência às classes médias [...]; ou o dos cinemas de essai, voltado às elites intelectuais, e no melhor dos casos às vanguardas intelectuais e estudantis com possíveis impulsos políticos; ou enfim o do cinema militante, para as vanguardas políticas revolucionárias e para os protagonistas imediatos ou, se espera, imediatamente futuros da luta. Na Europa o terreno que é aberto para Rocha é o segundo».

² «transformou-se em diretor 'europeu', vivendo entre Roma e Paris».

³ «o maior limite do *Leone*, além de tudo que se disse até agora, está para nós em ceder [a] **uma poética decadente, toda europeia**, que se resolve no gosto, finalizado a si mesmo, pelas imagens sensuosas» (negrito nosso).

*edonisticamente nei loro particolari. Il cinema, anziché mezzo di comunicazione, di comunicazione politica, torna a essere, come è nella più alta tradizione europea, mezzo di espressione, di espressione artistica, privata e personale.*¹ (P. 295).

Ao questionar a desterritorialização do artista, a sua perda de contato com a realidade e com o público brasileiro, Alonge indica a forçada destinação da sua obra a um público europeu, o que, afirma, vinha a provocar uma reflexão a respeito da validade de um cinema sobre o “terceiro mundo” que, porém, é realizado na Europa:

*S'intende che i problemi cui va incontro un regista del “cinema nôvo” una volta staccato dal contesto brasiliano non sono né pochi né di facile soluzione, come ha dimostrato lo stesso Guerra con il suo “europeo” Sweet Hunters tanto diverso e, per alcuni versi assai mento entusiasmante, rispetto al celebre I fucili.*² (P. 295).

O que separa os dois autores, porém, é a consciência de que a mudança de destinação dos filmes deveria provocar uma mudança na temática abordada. Por isso, a «*scelta coraggiosa di Guerra*», que abandonara a questão brasileira para indagar «*direttamente sui miti di certa borghesia*» localizada na Europa, aportava um ensinamento:

*[...] i film sull'America Latina o sul Terzo mondo hanno un senso nella misura in cui sono concepiti come strumenti di lotta per le popolazioni interessate; destinate al pubblico elitario dei cinema d'essai europei, si riducono a rafforzare la buona coscienza delle platee occidentali, **senza neanche più la funzione consolante che avevano almeno un tempo sulle avanguardie intellettuali della sinistra europea, allorché si individuavano nel Terzo mondo e nell'America Latina gli spazi geografici più idonei a***

¹ «a superficial análise política do nexo histórico examinado»; «a tendência a resolver o filme, que gostaria de ser ensaístico, em filme de poesia, com uma insistência virtuosística de longas cenas apreciadas hedonisticamente nos seus particulares. O cinema, em vez de meio de comunicação, de comunicação política, volta a ser, como é na mais alta tradição europeia, meio de expressão, de expressão artística, privada e pessoal».

² «Entende-se que os problemas com os quais se depara um diretor do ‘cinema nôvo’ uma vez destacado do contexto brasileiro não são poucos nem de fáceis soluções, como demonstrou o próprio Guerra com o ‘europeu’ *Sweet Hunters* tão diferente e, por alguns aspectos menos entusiasmante, respeito ao célebre *Os fuzis*».

uno sbocco rivoluzionario [...].¹ (P. 295, negrito nosso).

Esta perda total de função e de eficácia junto ao público, inclusive de esquerda, se dava no momento em que:

[...] *la recente evoluzione della lotta di classe, in Italia e in Europa, ha confermato l'assunto, che personalmente ci sta a cuore, secondo cui, per dirlo con Tronti,*² *“la catena va spezzata oggi non dove il capitale è più debole, ma dove la classe operaia è più forte”.*³ (P. 295).

Apesar de enveredar por caminhos que o afastam do público e da crítica, os créditos acumulados por Glauber Rocha enquanto líder do Cinema Novo e autor de filmes memoráveis, fazem com que a expectativa em torno ao seu nome continue alta. Debatendo-se em contradições, escreve Mario Abati (1971-72, p. 11), o seu futuro cinematográfico estaria ligado a um estado de ambiguidade cuja solução *«dovrebbe risultare con ogni probabilità il tema assai stimolante delle prossime opere di Rocha».*⁴ E assim como Lino Micciché (1971) espera ulteriores contributos do cineasta para um cinema que ajudasse o sertão a virar mar, Goffredo Fofi (1971, p. 31-32) continua a acreditar na sua competência comunicativa:

¹ «escolha corajosa de Guerra»; «diretamente sobre os mitos de certa burguesia»; «os filmes sobre a América Latina ou sobre o Terceiro mundo têm um sentido na medida em que são concebidos como instrumentos de luta para as populações interessadas; destinados ao público elitista dos cinemas d'essai europeus, se reduzem a reforçar a boa consciência das plateias ocidentais, **sem mais nem mesmo a função consoladora que tinham pelo menos um tempo sobre as vanguardas intelectuais da esquerda europeia, quando se individuavam no Terceiro mundo e na América Latina os espaços geográficos mais idôneos a uma direção revolucionária**» (negrito nosso).

² Mario Tronti, militante do Partido Comunista Italiano, fundador do “operarismo”, pensamento político que colocava em discussão as tradicionais organizações do movimento operário, buscando saltar a intermediação do partido e do sindicato para coligar-se diretamente com a classe operária e suas lutas.

³ «a recente evolução da luta de classes, na Itália e na Europa, confirmou o pressuposto, que pessoalmente nos é caro, segundo o qual, para falar com Tronti, ‘a cadeia deve ser despedaçada hoje não onde o capital é mais fraco, mas onde a classe operária é mais forte’».

⁴ «deveria resultar com toda probabilidade o tema muito estimulante das próximas obras de Rocha».

Quali che siano le sue scelte, Glauber Rocha incarna drammaticamente una delle maggiori crisi che il cinema – e la cultura – che si vuole rivoluzionaria oggi attraversa. La nostra fiducia nelle sue capacità e nella sua sincerità rimane grandissima, e ci aspettiamo da lui molto, forse anche troppo.¹

Uma expectativa porém, que nem o cineasta nem os demais cinemanovistas conseguiriam, dali em diante, superar.

¹ «Quaisquer que sejam as suas escolhas, Glauber Rocha encarna dramaticamente uma das maiores crises que o cinema – e a cultura – que se queira revolucionária hoje atravessa. A nossa confiança nas suas capacidades e na sua sinceridade continua grandíssima, e dele esperamos muito, talvez até demais».

Consideração final

Segundo a teoria de Jauss (1969), o valor de uma obra de arte pode ser medido considerando a distância que a separa do horizonte de expectativas do seu primeiro público. Se um autor rompe drasticamente com tal horizonte, é provável que não seja compreendido nas primeiras fruições do seu trabalho, pois, afastando-se das expectativas de quem está habituado a cânones já consagrados, provocará respostas negativas. Todavia, a reação será diversa para os fruidores sucessivos, cujo horizonte – ampliado pela inovação contida na própria obra – modifica-se de modo tal que a experiência estética não provoca mais desapontamento nem recusa.

A nosso ver, o caso da recepção italiana do Cinema Novo tende a confirmar esta teoria. Como visto, na sua primeira circulação internacional, os filmes cinemanovistas são geralmente mal recebidos pela crítica, que não os reconhece como obras de arte. É somente em leituras posteriores que passam a ser apreciados, e precisamente pelo que antes fora interpretado como defeito estético. Abrindo-se ao clima de renovação cultural do fim da década de 1960, a crítica italiana começa a explorar um espaço que, antes percebido como “vazio”, revela-se pleno de significados interpretados de vez em vez como artísticos, éticos, simbólicos, míticos, políticos...

É na medida em que se munem de novos referenciais e instrumentos de análise, que os emissores do discurso especializado passam a reconhecer o itinerário coletivo traçado pelos cinemanovistas, mapeando-o segundo a oposição expressa em relação aos valores dominantes da cultura europeia. Neste processo, os filmes do movimento são coligados seja com os fermentos do cinema mundial, seja com as demais correntes intelectuais brasileiras, das quais destacam-se as literárias. Verifica-se, nessa direção, uma absorção das

interpretações autojustificadoras dos cinemanovistas, cuja intensa atividade teórica e de divulgação acaba colaborando para que um preconceito estético – a convicção sobre o primitivismo do cinema latino-americano – fosse superado pelo reconhecimento da complexidade cultural do terceiro mundo.

Ao lado dos filmes, é também um conjunto de textos que passa a fazer parte do horizonte do receptor especializado: *L'estetica della violenza*, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, *Brasil em tempo de cinema* assim como as entrevistas e declarações dos cineastas são o material teórico dos quais os jovens críticos se servem para entender e confrontar-se com as propostas estéticas e políticas dos autores. O evento da projeção do Cinema Novo fora do Brasil vem a configurar, portanto, a primeira circulação internacional de um pensamento cinematográfico brasileiro.

A recepção italiana do movimento evidencia também o processo de redefinição externa do cinema nacional a partir da circulação cinemanovista: se no início dos anos 1960 a qualidade da nossa produção era medida pelo confronto com *O cangaceiro*, no fim da década esta assumirá os contornos quase que exclusivos do Cinema Novo. A importância do horizonte de expectativas que o movimento abre em campo internacional – da estética da violência à virada tropicalista – e que se afirma como núcleo de referências ao qual reportar a nossa cinematografia, pode ser sentida pelos comentários de Alexandre Figueirôa a respeito da acolhida francesa de *Central do Brasil*, em 1998. Segundo Figueirôa (2004), apesar do tempo transcorrido, a crítica francesa continuava a manter o Cinema Novo como modelo ao qual coligar o filme de Walter Salles, segundo uma “evocação nostálgica” que traía uma concepção congelada do cinema brasileiro. O que o estudioso percebe como cristalização de um padrão de análise crítica, porém, nós interpretamos como sobrevivência das expectativas suscitadas pelo movimento (cinema de autor, posição política, compromisso social, perspectiva anticolonial, linguagem revolucionária, etc.) que as realizações sucessivas do cinema brasileiro não

conseguiram superar ou substituir por outras (salvo, talvez, na espetacularização da violência de filmes quais *Cidade de Deus* e *Tropa de elite*).

Considerados retrospectivamente, os filmes do Cinema Novo e os modos como foram recebidos na Itália revelam uma fase de grande utopia e de radicais mudanças tanto na cultura brasileira, como na italiana. E se, na última, preponderante foi ótica de quem olhava o nosso cinema a partir da posição de domínio do “observador europeu” frente aos povos colonizados, é verdade também que uma postura semelhante é reconhecível no olhar que os próprios cinemanovistas voltavam para dentro do Brasil e para o seu “povo”. Neste sentido, aguda é a percepção de Paulo Emilio Sales Gomes, segundo a qual a juventude que produziu e consumiu o Cinema Novo tentou se afastar da sua origem de “ocupante” – de minoria privilegiada da nação –, para representar os interesses do “ocupado”, mas permaneceu igual a si mesma, falando e agindo apenas para o seu restrito círculo social. Uma das evidências, prossegue o intelectual, que «O que há de mais profundamente ético na cultura brasileira nunca cessará de dessoldar-se do ocupante» (GOMES, 1996b, p. 109).

Mas se a leitura italiana do Cinema Novo traiu, às vezes, o condicionamento derivante do ponto de vista da “civilização avançada” em relação à “barbárie” do subdesenvolvimento, significou também um considerável esforço de abertura em relação à cultura do “outro”. E é refletindo sobre este esforço que, hoje, nos parece particularmente inquietante o fato que se tenha afirmado, na Itália, uma difusa intolerância por culturas diversas, sobretudo se marcadas pelo estigma da pobreza e da imigração. Após um momento de grande abertura cultural, em que se olhou com profundo interesse pelo que existia além das próprias fronteiras, vem tomando forma uma cultura sempre mais territorialista e concentrada sobre si... uma cultura, enfim, que para afirmar a própria identidade, termina por tornar sobre os próprios passos, fechando assim os seus horizontes.

Circulação internacional dos filmes (1960-1970): prêmios e participações em festivais

Com o objetivo de mapear a circulação internacional dos filmes brasileiros de 1960 a 1970, são colocados todos os filmes citados nas fontes recolhidas, ainda que não pertençam rigorosamente ao Cinema Novo. As informações sobre prêmios e festivais sem indicação de fontes foram em parte obtidas nos arquivos da Cinemateca Brasileira, no início de 2006, antes da sua digitalização, e em parte consultadas via Internet durante o ano de 2010.

1960

Festival de Karlovy Vary – Tchecoslováquia

- *Na garganta do diabo*¹

Festival do Cinema Livre de Porretta Terme

- *Na garganta do diabo*²

Festival de Cannes - França

- *Cidade ameaçada*³

Festival de Berlim – Alemanha

- *Homens do Brasil*⁴

¹ CASTELLO, Giulio Cesare. Karlovy Vary: il numero non è potenza. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7, p. 56-??, julho 1960.

² CASTELLO, Giulio Cesare. Karlovy Vary: il numero non è potenza. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7, p. 56-??, julho 1960.

³ Vita del CSC. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, junho 1961.

⁴ PESCE, Alberto. A Berlino un'occhio sul mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7, p. 22-37, julho 1960.

Festival de Bilbao – Espanha

- *Arraial do cabo*
- Prêmio Miqueldi de Bronze

Festival dos Povos – Florença – Itália

- *Arraial do cabo*¹

Primeira Resenha do Cinema Latino-Americano em Santa Margherita Ligure – Itália²

- *Cara de fogo*
- *Chão bruto*
- *O grande momento*
- *O preço da vitória*
- *Ravina*
- *Na garganta do diabo*
- *Pega ladrão*

Festival de Mar del Plata - Argentina

- *Na garganta do diabo*³

1961

Festival de Cannes – França

- *A primeira missa*⁴

2ª Resenha do Cinema Latino-Americano - Santa Margherita Ligure (Itália)⁵

- *Cidade ameaçada*

¹ BERTIERI, Claudio. Esplorazione, etnografia e sociologia, n.1, p. 55-61, janeiro 1961.

² CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.

³ CASTELLO, Giulio Cesare. Rapporto sulle cose d'Argentina. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 57-8?, março-abril 1960.

⁴ CALENDOLI, Giovanni. Cannes 61: gli angeli e i demoni. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 62-??, julho-agosto, 1961.

⁵ Lista de filmes e premiação em: CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

- *Exemplo regenerador*
- *O segredo do corcunda*
- *Fragmentos da vida*
- *São Paulo, sinfonia da metrópole*
- *Ganga Bruta*
- *Ângela*
- *Simão, o caolho*
- *O saci*
- *O cangaceiro*
- *Uma pulga na balança*
- *O canto do mar*
- *Rio, 40 graus*
- *O sobrado*
- *A estrada*
- *Ossos, amor e papagaios*
- *Estranho encontro*
- *Arraial do Cabo*
 - Prêmio “ex aequo” de melhor documentário, juntamente com *Bazan*, de Ramito Tamayo.

Mostra Internacional di Filme Documentário de Veneza - Itália

- *Silêncio Branco*¹

Festival de Berlim

- *A morte comanda o cangaço*²

1962

Festival de Tours, França, 1962

- *Couro de gato*³

¹ BERTIERI, Claudio. Documentari a Venezia: Anatomia di una mostra. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 146-1??, julho-agosto 1961.

² PESCE, Alberto. Berlino anno undici. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 105-121, julho-agosto 1961.

³ RONDOLINO, Gianni. Cortometraggi a Tours. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-2, p. 141-151, janeiro-fevereiro 1963.

Festival de Cannes

- *O pagador de promessas*
- Palma de Ouro
- *Couro de gato*¹

Festival dos Povos, Florença – Itália²

- *Aldeia*
- *Aruanda*
- *Vadiação*

Mostra Internacional de Cinema de Veneza

- *Três cabras de Lampião*³
- *Assalto ao trem pagador* (fora de concurso)⁴

Festival de Karlovy-Vary – Tchecoslováquia

- *Barravento*
-Prêmio Revelação

Festival de Porretta Terme - Itália

- *Barravento*⁵

Festival de Berlim – Alemanha

- *Os cafajestes*⁶

3ª Resenha do Cinema Latino Americano, Sestri Levante – Itália

- *Couro de gato*
- Prêmio de melhor documentário

¹ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo**. A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papyrus, 2004, p. 41.

² GAMBETTI, Giacomo. Il festival dei popoli. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-2, p. 128-141, janeiro-fevereiro 1963.

³ AUTERA, Leonardo. Troppe velleità fra i giovani. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 24-35, setembro-outubro 1962.

⁴ LAURA, Ernesto G. I film dell'informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 54, setembro-outubro 1962.

⁵ ARGENTIERI, Mino. I ribelli di Rocha. **Rinascita**, 06/02/70. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 20, 5-15 dezembro 1971.

⁶ PESCE, Alberto. Berlino: Bergman e Rosi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 98-117, julho-agosto 1962.

- *A grande feira*¹
- *O pagador de promessas* (fora de concurso)²
- *O poeta do castelo*³

Festival de Mar del Plata

- *Mandacaru vermelho*⁴

1963

Festival de Lisboa – Portugal

- *Assalto ao trem pagador*
- Prêmio Caravela de Prata.

Festival de Arte Negra – Senegal

- *Assalto ao trem pagador*
- Premio Especial

4ª Resenha do Cinema Latino-Americano, Sestri Levante – Itália

- *Porto das Caixas*⁵
- *Barravento* (fora de concurso)⁶
- *Gimba*⁷

Festival de Cinema de Londres

- *Barravento*¹

¹ PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 127-142, julho-dezembro 2007.

² PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 127-142, julho-dezembro 2007.

³ PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 127-142, julho-dezembro 2007.

⁴ VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

⁵ AUTERA, Leonardo. Sestri: un esule spagnolo e un democratico argentino. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 37-44, junho 1963.

⁶ AUTERA, Leonardo. Sestri: un esule spagnolo e un democratico argentino. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 36-44, junho 1963.

⁷ AUTERA, Leonardo. Sestri: un esule spagnolo e un democratico argentino. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 37-44, junho 1963.

Festival de Cinema de Nova Iorque

- *Barravento*²

Festival de Berlim, 1963

- *Garrincha, alegria do povo*³

Festival de Cortina D'Ampezzo, Itália.

- *Garrincha, alegria do povo*
-Prêmio Carlos Albergo Chiezza de Melhor Filme Sobre Esporte

Quarta Resenha do Cinema Latino Americano, Sestri Levante - Itália

- *Garrincha, alegria do povo*⁴

Festival de Moscou

- *Garrincha, alegria do povo*⁵

Festival de Mar del Plata

- *A ilha*⁶

1964

Festival de Cannes

- *Vidas secas*
- Prêmio de Melhor filme para juventude pelo Office Catholique du Cinema⁷
- Prêmio Melhor Filme de Arte e Ensaio

¹ Site Tempo Glauber. <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Biografia/vida3.htm>>.

² Site Tempo Glauber: <<http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Biografia/vida3.htm>>.

³ DORIGO, Francesco. Berlino: Mezzo oro all'Italia. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 44-61, julho-agosto 1963.

⁴ DIEGUES, Carlos. **Cinema Brasileiro: Idéias e imagens**. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999.

⁵ VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

⁶ MORANDINI, Morando. A Mar del Plata ha vinto il meno peggio. **Bianco e nero**, Roma, n. 4, p. 22-31, abril 1963.

⁷ SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: El sueño posible del cine brasileño**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997, p. 172.

- *Deus e o diabo na terra do sol*¹
- *Ganga Zumba*²

Festival de Acapulco

- *Deus e o diabo na terra do sol*
-Prêmio da crítica mexicana

Mostra do Cinema Livre de Porretta Terme

- *Deus e o diabo na terra do sol*
- Prêmio Náiade de Ouro “pela força de ruptura que representam o trabalho de Glauber Rocha e o cinema novo brasileiro em relação à situação do país”.³
- *Ganga Zumba*⁴

Festival de Berlim

- *Os fuzis*
-Urso de Prata (Extraordinary Silver Bear Juri Prize)

Mostra Internacional do Novo Cinema, Pesaro – Itália

- *Os fuzis*
-Prêmio de Melhor Fotografia

Festival de Cinema Religiosos de Valladolid - Espanha

- *Ganga Zumba*

1965

5ª Resenha do Cinema Latino-Americano, Gênova – Itália

Em concurso:⁵

¹ LAURA, Ernesto G. Cannes '64: un Bergaman giapponese. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4-5, p. 33-64, abril-maio 1964.

² FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo**. A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004, p. 21-50.

³ AUTERA, Leonardo. Porretta Terme: Festival di aggiornamento. **Bianco e Nero**, Roma, n. 10, p. 31-43, outubro 1964.

⁴ AUTERA, Leonardo. I festival dell'estate. **Bianco e Nero**, Roma, n. 10, p. 31-43, outubro 1964.

⁵ ABRUZZESE, Alberto. “Cinema Novo” brasileiro. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

- *Vidas Secas*
-Prêmio Gianni D'oro como melhor filme
- *Os fuzis*
- Prêmio especial "Piatto d'argento" pela fotografia
- *São Paulo S.A*
- *Esse mundo é meu*
- *Selva trágica*

Mostra Informativa do Cinema Novo:

- *Deus e o diabo na terra do sol*¹
- *Assalto ao trem pagador*²
- *Ganga Zumba*³
- *O grande momento*⁴
- *Maioria absoluta*⁵
- *Rio 40º*⁶
- *Rio zona norte*⁷

Mostra do Internacional do Novo Cinema, Pesaro - Itália

- *São Paulo Sociedade Anônima*
-Prêmio do Público

Festival Internacional do Filme de Acapulco - México

- *São Paulo Sociedade Anônima*

1965.

¹ MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.

² NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, p. 101, fevereiro 1965.

³ MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.

⁴ NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, p. 101, fevereiro 1965.

⁵ MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.

⁶ NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, p. 101, fevereiro 1965.

⁷ NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, p. 101, fevereiro 1965.

Prêmio Cabeça de Palenque

Festival de Cannes

- *O desafio*
-Prêmio Historiadores do Cinema Mundial

Mostra Internacional de Cinema de Veneza

- *A falecida* (fora de concurso)¹

Festival de Locarno

- *O beijo*²

Festival dos Povos, Florença - Itália

- *Integração racial*³

Festival de Berlim

- *Vereda da Salvação*⁴

Festival de Acapulco – México

- *Os fuzis*
- Prêmio Cabeça de Palenque

1º Festival Internacional do Filme, Rio de Janeiro - Brasil

- *O desafio*
-Prêmio Torre Nilson e Revista Cinema Novo

Cinemateca Francesa

- *Arraial do Cabo*⁵
- *Pôrto das caixas* (Paulo César Saraceni estava presente durante a projeção)

¹ AUTERA, Leonardo. Un'informativa striminzita. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9, p. 30-39, setembro 1965.

² ZANOTTO, Piero. Locarno: troppe "velle" premio. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 157-167, julho-agosto 1965.

³ AUTERA, Leonardo. Umiliato l'ingegno al VI Festival dei Popoli. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 60-67, março 1965.

⁴ ZANELLI, Dario. Berlino, un passo avanti. **Bianco e Nero**, Roma, n. 10-11, p. 77-87, outubro-novembro, 1965.

⁵ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo**. A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: papyrus, 2004.

e falou sobre o Cinema Novo e a situação política brasileira)¹

Salas parisienses

- *Vidas secas*
 - Em 1965 fez parte dos dez melhores filmes do ano em uma lista proposta por alguns críticos franceses e ficou em 15º lugar na lista publicada pelos Cahiers du Cinema (n. 175, fevereiro de 1966).²

1966

Mostra Internacional do Novo Cinema, Pesaro – Itália

- *O desafio*³

Festival dos Povos, Florença – Itália

- *Memórias do cangaço*
 - Primeiro Prêmio da Sessão Científica⁴
- *Nossa escola de samba*
 - Menção especial⁵
- *O circo*

Mostra Internacional de Cinema de Veneza – Itália

- *A grande cidade* (fora de concurso)⁶

Festival de Cannes

- *A hora e a vez de Augusto Matraga*⁷

¹ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo**. A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004, p. 21-50.

² FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo**. A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004, p. 21-50.

³ AUTERA, Leonardo. Pesaro: qualcosa di nuovo all'Est. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 141-147, julho-agosto 1966.

⁴ AUTERA, Leonardo. VII Festival dei popoli: senza premi i migliori. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4, p. 75-83, abril 1966.

⁵ AUTERA, Leonardo. VII Festival dei popoli: senza premi i migliori. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4, p. 75-83, abril 1966.

⁶ AUTERA, Leonardo. Nell'informativa una rassegna di giovani registi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 27-35, setembro-outubro 1966.

⁷ CAVALLARO, G. B. Cannes: un mediocre ventennale. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 60-89, julho-agosto 1966.

Festival de Berlim - Alemanha

- *O padre e a moça*¹

Festival de Tours

- *Memórias do cangaço*
- Prêmio da Crítica Internacional²

Festival de Karlovy Vary, Tchecoslováquia

- *Menino de engenho*³

Festival de Mar del Plata - Argentina

- *Deus e o diabo na terra do sol*
- Gran Prêmio Latino-Americano

1967

Festival de Cannes – França

- *Terra em transe*
- Prêmio Luis Buñuel
- Prêmio Fipresci – Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica
- Prêmio Luis Buñuel

Festival de Havana – Cuba

- *Terra em transe*
- Prêmio da crítica para melhor filme

Festival de Moscou

- *O caso dos irmãos Naves*⁴

¹ ZANELLI, Dario. Berlino, discreto giro d'orizzonte. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 79-87, setembro-outubro, 1966.

² RONDOLINO, Gianni. I Documentari: Tours '66. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 68-75, março 1966.

³ MICCICHÉ, Lino. Karlovy Vary: ha vinto un assente. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 150-165, julho-agosto 1966.

⁴ AUTERA, Leonardo. Mosca: all'insegna della pace e dell'amicizia la qualità non conta molto. **Bianco e Nero**, n. 7-8-9, p. 172-181, julho-agosto-setembro 1967.

Festival de Locarno

- *Terra em transe*
 - Grande Prêmio¹
 - Prêmio de Crítica no Festival de Locarno, 1967, Suíça.
- *A derrota*²

Festival de Berlim

- *Terra em transe*
- *A opinião pública*³

Mostra Internacional do Novo Cinema de Pesaro

- *A opinião pública*
 - Grande Prêmio

Projeção dedicada ao Cinema Novo, de 14 a 18 de março no Ciné-Club Jean Vigo de Nizza (em ordem de apresentação)⁴

- *Vidas secas*
- *A falecida*
- *Selva trágica*
- *São Paulo Sociedade Anônima*
- *Os fuzis*
- *Porto das Caixas*
- *Deus e o diabo na terra do sol*
- *Menino de engenho* (fora do programa)

Salas de Paris⁵

- *Terra em transe*
- *Os fuzis*

¹ ZANOTTO, Piero. Locarno: il festival è maggiorenne. **Bianco e Nero**, n. 7-8-9, p. 196-200, julho-agosto-setembro 1967.

² ZANOTTO, Piero. Locarno: il festival è maggiorenne. **Bianco e Nero**, Roma, n. 8-9, p. 196-201, julho-agosto, 1967.

³ MOGNI, Franco. Rocha, un puntuale invito alla riflessione. **Cinema Nuovo**, n. 189, p. 373-375, setembro-outubro 1967.

⁴ LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, Veneza, n. 87, p. 455-463, 1969.

⁵ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo**. A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004, p. 21-50.

- *Deus e o diabo na terra do sol*
- *O desafio*

Salas de arte da Alemanha, Hungria e Itália¹

- *O desafio*

1968

Festival de Berlim – Alemanha

- *Fome de amor*²

Mostra do Internacional do Novo Cinema, Pesaro - Itália³

- *Bebel, garota propaganda*
- *Cara a cara*
- *Proezas de satanás na Vila-de-Leva-e-Traz*

Festival de Locarno - Suíça⁴

- *Viagem ao fim do mundo*
- Prêmio de melhor filme do Terceiro Mundo
- *Cara a cara*
- *Capitu* (fora de concurso)

Salas parisienses

- *Sweet hunters*⁵

¹ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo**. A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004, p. 21-50.

² MECCOLI, Domenico. Il XVIII festival di Berlino, più per registi che per studenti. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 37-??, setembro-outubro 1968.

³ LAURA, Ernesto G. Pesaro: malgrado tutto, una mostra viva. **Bianco e Nero**, n. 9-10, p. 1-13, setembro-outubro 1968.

⁴ ZARO, Giovanni. A Locarno il cinema ai giovani. **Bianco e Nero**, n. 11-12, p. 73-81, novembro-dezembro 1968.

⁵ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo**. A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004, p. 21-50.

1969

Festival de Cannes - França

- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*
 - Prêmio Fipresci de Melhor Direção
 - Prêmio Luis Buñuel de melhor direção
 - Prêmio Confederação Internacional de Cinema de Arte e Ensaio
- *A vida provisória* (quinzaine des réalisateurs)¹
- *Jardim de guerra* (quinzaine des réalisateurs)²

Festival de Louvaing – Bélgica

- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*
 - Primeiro prêmio

Semana internacional do cinema de autor, Banaldena - Espanha

- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*
 - Prêmio do público

Mostra de Messina-Taormina – Itália

- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*³

Festival de Berlim - Alemanha

- *Brasil ano 2000*
 - Urso de Prata (ex-aequo) para melhor direção

Mostra Internacional de Cinema de Veneza – Itália

- *Os herdeiros*⁴
- *Macunaíma*⁵

¹ ZAMBETTI, Sandro. I film di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 93-9?, julho-agosto 1969.

² ZAMBETTI, Sandro. I film di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 93-9?, julho-agosto 1969.

³ BULZONI, Francesco. Circo qualcosa d'altro a Taormina. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 59-61, setembro-outubro 1969.

⁴ Festival e Rassegne – Venezia informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 5?-59, novembro-dezembro 1969.

⁵ Festival e Rassegne – Venezia informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 5?-59, novembro-dezembro 1969.

- *Sweet hunters*¹
- *A grande feira*²

Mostra Internacional do Novo Cinema, Pesaro - Itália³

- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*
- *Jardim de guerra*
- *Brasil ano 2000*
- *O bravo guerreiro*
- *Manhã cinzenta*
- *Maranhão 66*
- *Filme anônimo nº 1*
- *Colagem*
- *A bolandeira*

Salas italianas (circuito comercial)⁴

- *Os fuzis*
- *Deus e o diabo na terra do sol*

Salas parisienses

- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*⁵

1970

Festival de Karlovy-Vary - Tchecoslováquia

- *Os senhores da terra*
- Prêmio da Crítica internacional

¹ CODELLI, Lorenzo. (s/ título). **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 41-42, novembro-dezembro 1969.

² Festival e Rassegne – Venezia informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, setembro-outubro 1969.

³ RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-229, janeiro-abril 1970.

⁴ TERNO, Sam. In fondo al pozzo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 112-115, maio-junho, 1969.

⁵ FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema novo**. A onda do jovem cinema e a sua recepção na França. Campinas: Papirus, 2004, p. 21-50.

Festival de Locarno

- *Memória de Helena*
- Menção honrosa

Mostra Internacional do Novo Cinema, Pesaro – Itália

- *Cabezas cortadas*¹

Festival de San Sebastian – Espanha

- *Cabezas cortadas*²

Festival de Berlim – Alemanha

- *O profeta da fome*³
- *A grande feira* (Resenha do Novo Cinema Latino Americano)⁴
- *O bravo guerreiro* (Resenha do Novo Cinema Latino Americano)⁵

Mostra Internacional de Cinema de Veneza – Itália

- *Pecado Mortal* (convidado)⁶
- Prêmio da Crítica
- *Der leone have sept cabeças* (convidado).⁷
- *Os senhores da terra* (convidado)⁸

Prêmio da Crítica.

Festival de Cannes – França

¹ IVALDI, Nedo. Prima nota su Pesaro. **Il Dramma**, n. 9, p. 15, setembro 1970.

² CINCOTTI, Guido. Visti a San Sebastiano – Cabezas Cortadas. **Bianco e Nero**, n. 7-8, p. 130, julho-agosto 1970.

³ BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

⁴ Berlino 70 – Novo cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, julho-agosto 1970.

⁵ Berlino 70 – Novo cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, julho-agosto 1970.

⁶ CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Pecado Mortal. **Bianco e Nero**, n. 9-10, p. 114, setembro-outubro 1970a.

⁷ CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Leone have sept cabeças, Der. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 112-113, setembro-outubro 1970.

⁸ CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Os senhores da Terra. **Bianco e Nero**, n. 9-10, p. 115, setembro-outubro 1970b.

- *Azyllo muito louco*
- Prêmio Luís Buñuel dos críticos cinematográficos de Madri e Barcelona¹

Festival de Mar del Plata – Argentina

- *Macunaíma*
- Prêmio Gran Condor de Ouro de Melhor filme

Salas comerciais italianas

- *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*

Salas romanas

- *Os fuzis*²

¹ Il XXIII prevedibile festival di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 74-77, maio-junho 1970.

² ARGENTIERI, Mino. I ribelli di Rocha. **Rinascita**, 06/02/70. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 20-21, 5-15 dezembro 1971.

Elenco dos filmes brasileiros citados por cada nota, artigo, ensaio ou entrevista publicados na Itália e reunidos por esta pesquisa

Agulha no palheiro

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Aitaré da praia

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Aldeia

GAMBETTI, Giacomo. Il festival dei popoli. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-2, p. 128-141, janeiro-fevereiro 1963.

Alô alô carnaval

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Ângela

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

Anuska, manequim e mulher

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

Arraial do cabo

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Esplorazione, etnografia e sociologia. **Bianco e Nero**, Roma, n.1, p. 55-61, janeiro 1961.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

Aruanda

GAMBETTI, Giacomo. Il festival dei popoli. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-2, p. 128-141, janeiro-fevereiro 1963.

Asfalto selvagem

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Assalto ao trem pagador, O

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

CINCOTTI, Guido. Il disordine dell'informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 38-52, setembro-outubro 1962.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Augusto Aníbal quer casar

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Aventuras de Gregório

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Azyllo muito louco

Il XXIII prevedibile festival di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 74-77, maio-junho 1970.

GAMBETTI, Giacomo. Film visti a Cannes – O Alienista ovvero Azyllo muito louco, **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 100, maio-junho 1970.

ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, setembro 1969.

Bailado de crianças no colégio, no Andará

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O bandido da luz vermelha

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

A barca de Niterói

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Barravento

ABATI, Mario. O santo guerreiro contra o dragão da maldade. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 1-2, 11.

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

ARGENTIERI, Mino. I ribelli di Rocha. **Rinascita**, 06/02/70. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 20-21, 5-15 dezembro 1971.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. Sestri: un esule spagnolo e un democratico argentino. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 37-44, junho 1963.

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Os herdeiros (Montagem de uma entrevista com Carlos Diegues). **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CALEGARI, Franco. A proposito di... estratti di dichiarazioni fatte da Rocha su i suoi film e pubblicate su riviste brasiliane, francesi, spagnole e italiane. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 14-15.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

GIANNONI, Jorge. Glauber Rocha e l'estetica della violenza. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 41-45, 1967.

GOBETTI, Paulo. Cannes La passeggera di Munk. **Cinema Nuovo**, n. 169, p. 207-209, maio-junho, 1964.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

MORAVIA, Alberto. I riti voluttuosi dei maghi brasiliani. **L'Espresso**, Roma, p. 27, 16/06/1963.

SAVIOLI, Ageo. Fuori dalle mode ma anche dall'attualità - "Antonio das Mortes", vigoroso film brasiliano di Rocha. **L'Unità**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 5-6, 5-15 dezembro 1971.

SCAGNETTI, Aldo. Una notevole opera di Rocha: "Antonio das Mortes". **Paese Sera**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 6, 5-15 dezembro 1971.

TINAZZI, Giorgio. Incontro con l'autore - Ruy Guerra: oggetto politico fondamentale è l'uomo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 30-41, novembre-dicembre 1969.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Barro humano

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Bebel garota propaganda

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

CORBUCCI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

LAURA, Ernesto G. Pesaro: malgrado tutto, una mostra viva. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 1-12, setembro-outubro 1968.

O beijo

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

ZANOTTO, Piero. Locarno: troppe "velle" premio. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 157-167, julho-agosto 1965.

Boca de ouro

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, Roma, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

MURRAY, L. A. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. **Rivista del Cinematografo**, n. 2, p. 114-115, Roma, fevereiro 1966.

NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

A bolandeira

RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-2??, janeiro-abril 1970.

Bonitinha mas ordinária

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Brasa dormida

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Brasil ano 2000

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Os herdeiros (Montagem de uma entrevista com Carlos Diegues). **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-2??, janeiro-abril 1970.

ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, setembro 1969.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.

O bravo guerreiro

APRÀ, Adriano; FERRINI, Franco; UNGARI, Enzo. Conversazioni con Gustavo Dahl. **Cinema e Film**, n. 11-12, p. 259-268, verão/outono 1970.

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Os herdeiros (Montagem de uma entrevista com Carlos Diegues). **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

DAHL, Gustavo. Una canaglia in crisi. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 38, dezembro 1969.

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-2??, janeiro-abril 1970.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.

Cabezas cortadas

ABATI, Mario. O santo guerreiro contra o dragão da maldade. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 1-2, 11.

CINCOTTI, Guido. Visti a San Sebastiano – Cabezas Cortadas. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 130, julho-agosto 1970.

CALEGARI, Franco. A proposito di... estratti di dichiarazioni fatte da Rocha su i suoi film e pubblicate su riviste brasiliane, francesi, spagnole e italiane. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 14-15.

CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Leone have sept cabecas, Der. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 112-113, setembro-outubro 1970.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

IVALDI, Nedo. Prima nota su Pesaro. **Il Dramma**, n. 9, p. 15, setembro 1970.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

ROCHA, Glauber; SUAY, Ricardo Muñoz. Silenzio e teste recise. **Cinema Nuovo**, n. 206, p. 258-259, julho-agosto 1970 .

ROCHA, Glauber. Teoria e pratica del cinema politico. **Cinema 60**, n. 77, p. 7-8, 1970.

Cabra marcado para morrer

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O caçador de diamantes

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Os cafajestes

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

GRAZZINI, Giovanni. Berlino: troppi film mediocri. **Bianco e Nero**, Roma, n. 8-9, p. 117-135, agosto-settembre 1964.

PESCE, Alberto. Berlino: Bergman e Rosi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 98-117, julho-agosto 1962.

TINAZZI, Giorgio. Incontro con l'autore – Ruy Guerra: oggetto politico fondamentale è l'uomo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 30-41, novembro-dezembro 1969.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Caiçara

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O caipora

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Caminhos (curta metragem Saraceni 1958)

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

Canalha em crise

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O cangaceiro

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968

ARISTARCO, Guido. Geografia della fame nel film sudamericano. **Cinema Nuovo**, n. 196, p. 422-424, novembro-dezembro 1968.

CALEGARI, Franco. A proposito di... estratti di dichiarazioni fatte da Rocha su i suoi film e pubblicate su riviste brasiliane, francesi, spagnole e italiane. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P.

14-15.

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

CINCOTTI, Guido. Il disordine dell'informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 38-52, setembro-outubro 1962.

CORBUCCI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.

GOBETTI, Paulo. Cannes La passeggera di Munk. **Cinema Nuovo**, n. 169, p. 207-209, maio-junho, 1964.

LAURA, Ernesto G. Il cinema come mezzo di sviluppo del terzo mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 41-47, março 1965.

LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, setembro 1969.

MORANDINI, Morando. Cannes '62: la parola di Santa Giovanna. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5, p. 1-16, maio 1962.

PESCE, Alberto. A Berlino un'occhio sul mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7, p. 22-37, julho 1960.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O canto da saudade

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O canto do mar

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

Capitu

ZARO, Giovanni. A Locarno il cinema ai giovani. **Bianco e Nero**, n. 11-12, p. 73-81, novembro-dezembro 1968.

Cara a cara

CORBUCCI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

LAURA, Ernesto G. Pesaro: malgrado tutto, una mostra viva. **Bianco e Nero**,

Roma, n. 9-10, p. 1-12, setembro-outubro 1968.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.

ZARO, Giovanni. A Locarno il cinema ai giovani. **Bianco e Nero**, n. 11-12, p. 73-81, novembro-dezembro 1968.

Cara de fogo

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, 1965.

CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.

O caso dos irmãos Naves

AUTERA, Leonardo. Mosca: all'insegna della pace e dell'amicizia la qualità non conta molto. **Bianco e Nero**, n. 7-8-9, p. 172-181, julho-agosto-setembro 1967.

O cavalo de oxumaré (curta-metragem inacabado)

CODELLI, Lorenzo. (s/ título). **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 41-42, novembro-dezembro 1969.

Chão bruto

CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.

Chegada do trem em Petrópolis

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

A chegada do Dr. Campos Sales a Petrópolis

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

A chegada do Dr. Prudente de Morai e sua comitiva ao Arsenal de Marinha

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Cidade Ameaçada

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo, **Cinema 60**, p. 46-49, n. 65-66, 1967.

NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Cinco vezes favela

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

RODRIGUEZ, Jaime. Problematica culturale e cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 21-39, março-abril 1968.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O circo

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

Coisas nossas

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Colagem

RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-2??, janeiro-abril 1970.

Como vai, bem?

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

Copacabana me engana

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

O corpo de bombeiros em movimento

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Couro de gato

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

RODRIGUEZ, Jaime. Problematica culturale e cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 21-39, março-abril 1968.

RONDOLINO, Gianni. Cortometraggi aTours. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-2, p. 141-151, janeiro-fevereiro 1963.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Crime no Sacopã

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Cruz na praça

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

Dança de uma baiana

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

A derrota

ZANOTTO, Piero. Locarno: il festival è maggiorenne. **Bianco e Nero**, Roma, n. 8-9, p. 196-201, julho-agosto, 1967.

O desafio

APRÀ, Adriano; FERRINI, Franco; UNGARI, Enzo. Conversazioni con Gustavo Dahl. **Cinema e Film**, n. 11-12, p. 259-268, verão/outono 1970.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. Pesaro: qualcosa di nuovo all'Est. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 141-147, julho-agosto 1966.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Os herdeiros (Montagem de uma entrevista com Carlos Diegues). **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

CORBUCCI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.

DAHL, Gustavo. Una canaglia in crisi. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 38, dezembro 1969.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.

Der leone have sept cabeças

ALONGE, Roberto. Il leone dalle sette teste. **Cinema Nuovo**, n. 212, p. 293-295, julho-agosto 1971.

CALEGARI, Franco. A proposito di... estratti di dichiarazioni fatte da Rocha su i suoi film e pubblicate su riviste brasiliane, francesi, spagnole e italiane. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 14-15.

CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Leone have sept cabecas, Der. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 112-113, setembro-outubro 1970.

CREMONINI, Giorgio. Fantasia e polarità del simbolo in Glauber Rocha. **Cinema Nuovo**, n. 215, p. 14-18, janeiro-fevereiro 1972.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

MARAONE, Elio. Rocha: la nostra vera originalità è la fame. **Avvenire**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 19, 5-15 dezembro 1971.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

ROCHA, Glauber; SUAY, Ricardo Muñoz. Silenzio e teste recise. **Cinema Nuovo**, n. 206, p. 258-259, julho-agosto 1970 .

ROCHA, Glauber. Teoria e pratica del cinema politico. **Cinema 60**, n. 77, p. 7-8, 1970.

O descobrimento do Brasil

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43,

fevereiro 1964.

Deus e o diabo na terra do sol

Cannes: fra le quinte molti fanno già i conti. **Avvenire**, 16/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 5, 5-15 dezembro 1971.

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

ALONGE, Roberto. Il leone dalle sette teste. **Cinema Nuovo**, n. 212, p. 293-295, julho-agosto 1971.

AMICO, Gianni. Tropici – estratto della sceneggiatura desunta dal film e dialoghi integrali. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 159-174, maio-junho 1969.

ARGENTIERI, Mino. I ribelli di Rocha. **Rinascita**, 06/02/70. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 20-21, 5-15 dezembro 1971.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. I festival dell'estate – Porretta: festival d'aggiornamento. **Bianco e Nero**, Roma, n. 10, p. 31-43, outubro 1964.

BENVENUTO, Sergio. Una rivoluzione allo imperfetto. **Cinema 60**, n. 77, p. 23-31, 1970.

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

BIANCHI, Pietro. Rapporto su Cannes '67 in forma di diario. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 45-??, junho 1967.

BIANCHI, Pietro. Ai confini dell'Emiglia si spegne una guerra - Il brasiliano Glauber Rocha torna al Festival con "Antonio-das-Mortes" film sulla lotta contadina. **Il Giorno**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 4, 5-15 dezembro 1971.

BIANCHI, Pietro. La carabina della legge si schiera coi rivoltosi. **Il Giorno**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 16, 5-15 dezembro 1971.

BIRAGHI, Guglielmino. Secondo film italiano a Cannes – "Flash Back" è imperfetto ma onorevole – Ispirato, anche se truculento, il messicano "Antonio das Mortes". **Il Messaggero**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 10, 5-15 dezembro 1971.

CALEGARI, Franco. A proposito di... estratti di dichiarazioni fatte da Rocha su i suoi film e pubblicate su riviste brasiliane, francesi, spagnole e italiane. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 14-15.

CAPDENAC, Michel. Colloquio con il teorico del cinema nuovo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 45-50, 1967.

CAVALLARO, G. B. Cannes: un mediocre ventennale. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-

8, p. 60-89, julho-agosto 1966.

CREMONINI, Giorgio. Fantasia e polarità del simbolo in Glauber Rocha. **Cinema Nuovo**, n. 215, p. 14-18, janeiro-fevereiro 1972.

ESTÈVE, Michel. Il dio nero e il diavolo biondo o la denuncia dei miti. **Cineforum**, n. 87, p. 471-472, setembro 1969.

ESTÈVE, Michel. Terra in angoscia una riflessione politica sulla rivoluzione. **Cineforum**, n. 87, p. 473-474, setembro 1969.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

EULALIO, Alexandre. Il misticismo messiano del nordeste brasiliano. **Cineforum**, n. 87, p. 481-482, setembro 1969.

FASO, Oretta Lo; VIANI, Franco. Tre film da Cannes. **Cinema 60**, n. 72, p. 1-?, 1969.

FERRERO, Adelio. Antonio das Mortes. **Cinema Nuovo**, n. 203, p. 57-59, janeiro-fevereiro 1970.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

FROSALI, Sergio. Successo a Cannes – Un’epopea brasiliana. **La Nazione**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 9, 5-15 dezembro 1971.

GIANNONI, Jorge. Glauber Rocha e l’estetica della violenza. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 41-45, 1967.

GOBETTI, Paulo. Cannes La passeggera di Munk. **Cinema Nuovo**, n. 169, p. 207-209, maio-junho, 1964.

GOBETTI, Paulo. Tre capitoli essenziali sull’attività di tre registi. **Cinema Nuovo**, n. 187, p. 194-200, maio-junho 1967.

GRAZZINI, Giovanni. Berlino: troppi film mediocri. **Bianco e Nero**, Roma, n. 8-9, p. 117-135, agosto-settembre 1964.

GRAZZINI, Giovanni. Il rogo trionfale di Rocha. **Corriere della Sera**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 3, 5-15 dezembro 1971.

GRAZZINI, Giovanni. Rassegna cinematografica – Antonio Das Mortes. **Corriere della Sera**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 17, 5-15 dezembro 1971.

GUGLIELMINO, G. M. Glacialmente accolta l’Italia a Cannes con gracile “Flashback” di Andreassi – Ma il film non è del tutto privo di valore – IL brasiliano Glauber Rocha si ripete con “Antonio das Mortes”. **Il Gazzettino**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 11, 5-15 dezembro 1971.

LAURA, Ernesto G. Cannes ’64: un Bergaman giapponese. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4-5, p. 33-64, abril-maio 1964.

LAURA, Ernesto G. Il cinema come mezzo di sviluppo del terzo mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 41-47, março 1965.

- LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, settembre 1969.
- MARAONE, Elio. Rocha: la nostra vera originalità è la fame. **Avvenire**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 19, 5-15 dezembro 1971.
- MICCICHÉ, Lino. “Antonio das Mortes” di Glauber Rocha: Un capolavoro dal Brasile. **Avanti!**. 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 16, 5-15 dezembro 1971.
- MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.
- MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.
- MORAVIA, Alberto. Il profeta della rivoluzione. **L'Espresso**, Roma, p. 23, 16 de agosto de 1964.
- MURRAY, L. A. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. **Rivista del Cinematografo**, n. 2, p. 114-115, Roma, fevereiro 1966.
- NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.
- PESTELLI, Leo. Odissea sull'Appennino di un tedesco sconfitto - “Antonio das Mortes”: una truce ma potente storia del brasiliano Glauber Rochas. **La Stampa**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 7, 5-15 dezembro 1971.
- RANIERI, Tino. Antonio das Mortes sugli schermi – Rocha crea un rivoluzionario. **L'Unità**, s/d. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 28, 5-15 dezembro 1971.
- ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, settembre 1969.
- ROCHA, Glauber; SUAY, Ricardo Muñoz. Silenzio e teste recise. **Cinema Nuovo**, n. 206, p. 258-259, julho-agosto 1970 .
- ROCHA, Glauber. Tropicalismo, Antropofagia, Mito, Ideograma. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 12-13.
- SALA, Alberico. Antonio das Mortes de Glauber Rocha, com Mauricio do Valle. **Corriere dell'Informazione**, 12-13/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 18, 5-15 dezembro 1971.
- SAVIOLI, Ageo. Fuori dalle mode ma anche dall'attualità - “Antonio das Mortes”, vigoroso film brasiliano di Rocha. **L'Unità**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 5-6, 5-15 dezembro 1971.
- SCAGNETTI, Aldo. Una notevole opera di Rocha: “Antonio das Mortes”. **Paese Sera**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 6, 5-15 dezembro 1971.
- TERNO, Sam. In fondo al pozzo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 112-115, maio-junho, 1969.
- TINAZZI, Giorgio. Os fusiz (I fucili). **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 133-136, julho-agosto 1969.

TINAZZI, Giorgio. Incontro con l'autore – Ruy Guerra: oggetto politico fondamentale è l'uomo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 30-41, novembre-dicembre 1969.

WUILLEUMIER, Marie-Claire. Cinema e politica: una riflessione sulla violenza. **Cineforum**, n. 87, p. 467-470, settembre 1969.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.

ZANELLI, Dario. Il soldato sul castagno - "Cangaceiros" e contadini in un film brasiliano. **Il Resto del Carlino**, 15/06/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 8-9, 5-15 dezembro 1971.

Dezesperato

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro

Cannes: fra le quinte molti fanno già i conti. **Avvenire**, 16/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 5, 5-15 dezembro 1971.

ABATI, Mario. O santo guerreiro contra o dragão da maldade. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 1-2, 11.

ALONGE, Roberto. Il leone dalle sette teste. **Cinema Nuovo**, n. 212, p. 293-295, julho-agosto 1971.

ARGENTIERI, Mino. I ribelli di Rocha. **Rinascita**, 06/02/70. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 20-21, 5-15 dezembro 1971.

BENVENUTO, Sergio. Una rivoluzione allo imperfetto. **Cinema 60**, n. 77, p. 23-31, 1970.

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Os herdeiros (Montagem de uma entrevista com Carlos Diegues). **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

BIANCHI, Pietro. Ai confini dell'Emiglia si spegne una guerra - Il brasiliano Glauber Rocha torna al Festival con "Antonio-das-Mortes" film sulla lotta contadina. **Il Giorno**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 4, 5-15 dezembro 1971.

BIANCHI, Pietro. La carabina della legge si schiera coi rivoltosi. **Il Giorno**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 16, 5-15 dezembro 1971.

BIRAGHI, Guglielmino. Secondo film italiano a Cannes – "Flash Back" è imperfetto ma onorevole – Ispirato, anche se truculento, il messicano "Antonio das Mortes". **Il Messaggero**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 10, 5-15 dezembro

1971.

BOLZONI, Francesco. Circo qualcosa d'altro a Taormina. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 59-61, settembre-outubro 1969.

CALEGARI, Franco. A proposito di... estratti di dichiarazioni fatte da Rocha su i suoi film e pubblicate su riviste brasiliane, francesi, spagnole e italiane. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 14-15.

CREMONINI, Giorgio. Fantasia e polarità del simbolo in Glauber Rocha. **Cinema Nuovo**, n. 215, p. 14-18, janeiro-fevereiro 1972.

CINCOTTI, Guido. Visti a San Sebastiano – Cabezas Cortadas. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 130, julho-agosto 1970.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

FASO, Oretta Lo; VIANI, Franco. Tre film da Cannes. **Cinema 60**, n. 72, p. 1-?, 1969.

FERRERO, Adelio. Antonio das Mortes. **Cinema Nuovo**, n. 203, p. 57-59, janeiro-fevereiro 1970.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

FROSALI, Sergio. Successo a Cannes – Un'epopea brasiliana. **La Nazione**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 9, 5-15 dezembro 1971.

GAMBETTI, Massimo. La grande fiera di Cannes 1969. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 81-84, julho-agosto 1969.

GOBETTI, Paolo. La VIII "Settimana della critica". **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 84-86.

GRAZZINI, Giovanni. Il rogo trionfale di Rocha. **Corriere della Sera**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 3, 5-15 dezembro 1971.

GRAZZINI, Giovanni. Rassegna cinematografica – Antonio Das Mortes. **Corriere della Sera**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 17, 5-15 dezembro 1971.

GUGLIELMINO, G. M. Glacialmente accolta l'Italia a Cannes con gracile "Flashback" di Andreassi – Ma il film non è del tutto privo di valore – IL brasiliano Glauber Rocha si ripete con "Antonio das Mortes". **Il Gazzettino**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 11, 5-15 dezembro 1971.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

MARAONE, Elio. Rocha: la nostra vera originalità è la fame. **Avvenire**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 19, 5-15 dezembro 1971.

MICCICHÉ, Lino. "Antonio das Mortes" di Glauber Rocha: Un capolavoro dal Brasile. **Avanti!**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 16, 5-15 dezembro 1971.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

ORSINI, Onorato. Assassino d'onore. *La Notte*. 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 17, 5-15 dezembro 1971.

PESTELLI, Leo. Odissea sull'Appennino di un tedesco sconfitto - "Antonio das Mortes": una truce ma potente storia del brasiliano Glauber Rochas. **La Stampa**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 7, 5-15 dezembro 1971.

RANIERI, Tino. Antonio das Mortes sugli schermi - Rocha crea un rivoluzionario. **L'Unità**, s/d. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 28, 5-15 dezembro 1971.

RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-2??, janeiro-abril 1970.

ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, setembro 1969.

ROCHA, Glauber; SUAY, Ricardo Muñoz. Silenzio e teste recise. **Cinema Nuovo**, n. 206, p. 258-259, julho-agosto 1970 .

ROCHA, Glauber. Teoria e pratica del cinema politico. **Cinema 60**, n. 77, p. 7-8, 1970.

ROCHA, Glauber. Tropicalismo, Antropofagia, Mito, Ideograma. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 12-13.

ROSSETTI, Enrico. Il rosario sul fucile. **L'Espresso**, Roma, p. 23, 11 janeiro 1970

SALA, Alberico. Antonio das Mortes de Glauber Rocha, com Mauricio do Valle. **Corriere dell'Informazione**, 12-13/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 18, 5-15 dezembro 1971.

SAVIOLI, Ageo. Fuori dalle mode ma anche dall'attualità - "Antonio das Mortes", vigoroso film brasiliano di Rocha. **L'Unità**, 15/05/1969.

SCAGNETTI, Aldo. Una notevole opera di Rocha: "Antonio das Mortes". **Paese Sera**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 6, 5-15 dezembro 1971.

VISENTINI, Gino. Eccesso di giustizia. **Il Mondo**, 8/01/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 22, 5-15 dezembro 1971.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.

ZAMBETTI, Sandro. I film di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 93-9?, julho-agosto 1969.

ZANELLI, Dario. Il soldato sul castagno - "Cangaceiros" e contadini in un film brasiliano. **Il Resto del Carlino**, 15/06/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 8-9, 5-15 dezembro 1971.

Em busca do ouro

APRÀ, Adriano; FERRINI, Franco; UNGARI, Enzo. Conversazioni con Gustavo Dahl. **Cinema e Film**, n. 11-12, p. 259-268, verão/outono 1970.

Escola de samba alegria de viver

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione, **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Esportes no Brasil

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

Esse mundo é meu

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.

A estrada

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

Os estranguladores

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Estranho encontro

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

Exemplo regenerador

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

A falecida

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. Un'informativa striminzita. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9, p. 30-39, setembro 1965.

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CORBUCCI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.

LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, setembro 1969.

Os faroleiros

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Favela dos meus amores

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Fazendo fitas

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Férias no sul

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

Filmando fitas

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Filme anônimo

RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-2??, janeiro-abril 1970.

Fome de amor

MECCOLI, Domenico. Il XVIII festival di Berlino, più per registi che per studenti. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 37-??, setembro-outubro 1968.

Fragmentos da vida

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Fronteiras do inferno

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

Fuga (Carlos Diegues)

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

Os fuzis

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

ALONGE, Roberto. Il leone dalle sette teste. **Cinema Nuovo**, n. 212, p. 293-295, julho-agosto 1971.

ARGENTIERI, Mino. I ribelli di Rocha. **Rinascita**, 06/02/70. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 20-21, 5-15 dezembro 1971.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Intervista a Ruy Guerra - I segni dell'immaginaire. **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CODELLI, Lorenzo. (s/ título). **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 41-42, novembro-dezembro 1969.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

GRAZZINI, Giovanni. Berlino: troppi film mediocri. **Bianco e Nero**, Roma, n. 8-9, p. 117-135, agosto-settembre 1964.

LAURA, Ernesto G. Il cinema come mezzo di sviluppo del terzo mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 41-47, março 1965.

- LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, settembre 1969.
- MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.
- MURRAY, L. A. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. **Rivista del Cinematografo**, n. 2, p. 114-115, Roma, fevereiro 1966.
- NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.
- RABONI, Giovanni. Ruy Guerra Una stagione di caccia. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 40-42, dezembro 1969.
- ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, settembre 1969.
- TASSE le, Philippe; LEMOS, Virgilio; ECHEFUT, Alain. Intervista a Ruy Guerra: Le armi del terzo mondo. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 30-37, agosto 1968.
- TERNO, Sam. In fondo al pozzo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 112-115, maio-junho, 1969.
- TINAZZI, Giorgio. Os fusiz (I fucili). **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 133-136, julho-agosto 1969.
- TINAZZI, Giorgio. Incontro con l'autore – Ruy Guerra: oggetto politico fondamentale è l'uomo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 30-41, novembro-dezembro 1969.
- VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.
- VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.

Ganga bruta

- CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.
- GIANNONI, Jorge. Glauber Rocha e l'estetica della violenza. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 41-45, 1967.
- MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.
- VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Ganga Zumba

- ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.
- ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p.

19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. I festival dell'estate – Porretta: festival d'aggiornamento. **Bianco e Nero**, Roma, n. 10, p. 31-43, outubro 1964.

AUTERA, Leonardo. Nell'informativa una rassegna di giovani registi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 27-35, setembro-outubro 1966.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.

NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.

TESNIÈRE, Jacqueline. Incontri – Carlos Diegues: Il desiderio dell'autenticità. **Rivista del Cinematografo**, n. 1, p. 28-29, janeiro 1971.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Garrincha, alegria do povo

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

DORIGO, Francesco. Berlino: mezzo orso all'Italia. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 44-61, julho-agosto 1963

RODRIGUEZ, Jaime. Problematica culturale e cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 21-39, março-abril 1968.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Garota de Ipanema

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.

O gigante de pedra

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, Roma, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

Gimba

CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.

AUTERA, Leonardo. Sestri: un esule spagnolo e un democratico argentino. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 37-44, junho 1963.

A grande cidade

AUTERA, Leonardo. Nell'informativa una rassegna di giovani registi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 27-35, setembro-outubro 1966.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

TESNIÈRE, Jacqueline. Incontri – Carlos Diegues: Il desiderio dell'autenticità. **Rivista del Cinematografo**, n. 1, p. 28-29, janeiro 1971.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.

A grande feira

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

O grande momento

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, Roma, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.

NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.

RODRIGUEZ, Jaime. Problematica culturale e cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 21-39, março-abril 1968.

O grande sertão

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Os herdeiros

Os herdeiros. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 81-82, setembro-outubro, 1969.

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Os herdeiros (Montagem de uma entrevista com Carlos Diegues). **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, setembro 1969.

TERNO, Sam. In fondo al pozzo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 117-1??, setembro-outubro, 1969.

TESNIÈRE, Jacqueline. Incontri – Carlos Diegues: Il desiderio dell'autenticità. **Rivista del Cinematografo**, n. 1, p. 28-29, janeiro 1971.

VERDONE, Mario. Venezia 1969: Un rogo per ricominciare. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 67-70, setembro-outubro 1969.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.

Herói do século

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O homem que comprou o mundo

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

Homens do Brasil

PESCE, Alberto. A Berlino un'occhio sul mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7, p. 22-37, julho 1960.

A hora e a vez de Augusto Matraga

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CAVALLARO, G. B. Cannes: un mediocre ventennale. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 60-89, julho-agosto 1966.

MURRAY, L. A. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. **Rivista del**

Cinematografo, n. 2, p. 114-115, Roma, fevereiro 1966.

RODRIGUEZ, Jaime. Problematica culturale e cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 21-39, março-abril 1968.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

A ilha

MORANDINI, Morando. A Mar del Plata ha vinto il meno peggio. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4, p. 22-31, abril 1963.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

A inauguração da Igreja da candelária

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Incêndio na praça do mercado

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

In hoc signo vinces

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Integração racial

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. Umiliato l'ingegno al VI Festival dei Popoli. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 60-67, março 1965.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

Jardim de Guerra

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-???, janeiro-abril 1970.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.

ZAMBETTI, Sandro. I film di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 93-9?,

junho-agosto 1969.

João da Mata

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

João Ninguém

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Jurando vingar

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Lábios sem beijos

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Lampião, o rei do cangaço

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O largo da carioca

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O largo do Machado

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O largo de São Francisco de Paula

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O largo de São Francisco em ocasião de um meeting

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Limite

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Macunaíma

Macunaíma. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-20, p. 57-58, novembro-dezembro 1969.

APRÀ, Adriano; FERRINI, Franco; UNGARI, Enzo. Conversazioni con Gustavo Dahl. **Cinema e Film**, n. 11-12, p. 259-268, verão/outono 1970.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Antropofagia e autofagia. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 39, dezembro 1969.

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Os herdeiros (Montagem de uma entrevista com Carlos Diegues). **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasileiro è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, setembro 1969.

TERNO, Sam. In fondo al pozzo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 117-1??, setembro-outubro, 1969.

TINAZZI, Giorgio. Incontro con l'autore – Ruy Guerra: oggetto politico fondamentale è l'uomo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 30-41, novembro-dezembro 1969.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.

Maioria absoluta

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.

Mandacaru Vermelho

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.

MURRAY, L. A. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. **Rivista del Cinematografo**, n. 2, p. 114-115, Roma, fevereiro 1966.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Manhã cinzenta

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-???, janeiro-abril 1970.

Maranhão 66

RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-???, janeiro-abril 1970.

Os marginais

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

Marimbás

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

Maxixe no outro mundo

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Memória de Helena

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

Memória do cangaço

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. VII Festival dei popoli: senza premi i migliori. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4, p. 75-83, abril 1966.

CALEGARI, Franco. A proposito di... estratti di dichiarazioni fatte da Rocha su i suoi film e pubblicate su riviste brasiliane, francesi, spagnole e italiane. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 14-15.

EULALIO, Alexandre. Il misticismo messiano del nordeste brasiliano. **Cineforum**, n. 87, p. 481-482, setembro 1969.

RONDOLINO, Gianni. I Documentari: Tours '66. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 68-75, março 1966.

Os mendigos

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Menino de engenho

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, setembro 1969.

MICCICHÉ, Lino. Karlov Vary: ha vinto un assente. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 150-165, julho-agosto 1966.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, setembro 1969.

RODRIGUEZ, Jaime. Problematica culturale e cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 21-39, março-abril 1968.

Meninos do Tietê

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

Moleque Tião

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

A morte comanda o cangaço

PESCE, Alberto. A Berlino un'occhio sul mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7, p. 22-37, julho 1960.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O mestre de Apipucos

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo, **Cinema 60**, p. 46-49, n. 65-66, 1967.

Mulher

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Mulheres e milhões

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O mundo em que Getúlio viveu

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Na garganta do diabo

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CASTELLO, Giulio Cesare. Rapporto sulle cose d'Argentina. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 57-8?, março-abril, 1960.

CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.

CASTELLO, Giulio Cesare. Karlovy Vary: il numero non è potenza. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7, p. 56-??, julho 1960.

MORANDINI, Morando. A Mar del Plata ha vinto il meno peggio. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4, p. 22-31, abril 1963.

Na primavera da vida

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Nossa escola de samba

AUTERA, Leonardo. VII Festival dei Popoli: senza premi i migliori. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4, p. 75-83, abril 1966.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

Noite vazia

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

No mundo da lua

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

A opinião pública

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. Pesaro: un'annata di transizione. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8-9, p. 122-129, julho-agosto-setembro 1967.

CORBUCCI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

MOGNI, Franco. Rocha, un puntuale invito alla riflessione. **Cinema Nuovo**, n. 189, p. 373-375, setembro-outubro 1967.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.

Orós

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CODELLI, Lorenzo. (s/ título). **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 41-42, novembro-dezembro 1969.

Osso, amor e papagaios

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

O padre e a moça

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

RODRIGUEZ, Jaime. Problematica culturale e cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 21-39, março-abril 1968.

ZANELLI, Dario. Berlino, discreto giro d'orizzonte. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 79-87, setembro-outubro, 1966.

O pagador de promessas

GOBETTI, Paulo. Cannes La passeggera di Munk. **Cinema Nuovo**, n. 169, p. 207-209, maio-junho, 1964.

MORANDINI, Morando. Cannes '62: la parola di Santa Giovanna. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5, p. 1-16, maio 1962.

PESCE, Alberto. Berlino: Bergman e Rosi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 98-117, julho-agosto 1962.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

ZANELLI, Dario. Berlino, un passo avanti. **Bianco e Nero**, Roma, n. 10-11, p. 77-87, outubro-novembro, 1965.

Paixão de gaúcho

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

Pátio

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

Paulo e Virgínia

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Paz e amor

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Pecado mortal

CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Pecado Mortal. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 114, setembro-outubro 1970a.

Pedreira de São Diogo

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Pedro Diabo ama Rosa Meia-Noite

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

Pega ladrão

CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.

Pindorama

ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasileiro è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, setembro 1969.

Pobre príncipe encantado

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

O poeta do castelo

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo, **Cinema 60**, p. 46-49, n. 65-66, 1967.

Porto das Caixas

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasileiro. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. Sestri: un esule spagnolo e un democratico argentino. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 37-44, junho 1963.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, setembro 1969.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

A praça Tiradentes no dia 13 de maio

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Praia de Santa Luzia

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O preço da vitória

CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.

O préstito de Marechal Floriano para o cemitério

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

A primeira missa

CALENDOLI, Giovanni. Cannes 61: gli angeli e i demoni. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 62-??, julho-agosto, 1961.

Proezas de Santanás na vila de Leva-e-Traz

CORBUCCI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

LAURA, Ernesto G. Pesaro: malgrado tutto, una mostra viva. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 1-12, setembro-outubro 1968.

O profeta da fome, Maurice Capovilla, 1969.

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

Queimada brava

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Ravina

CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.

Retribuição

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Rio 40 graus

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

MECCOLI, Domenico. Il XVIII festival di Berlino, più per registi che per studenti. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 37-??, setembro-outubro 1968.

MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.

MURRAY, L. A. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. **Rivista del Cinematografo**, n. 2, p. 114-115, Roma, fevereiro 1966.

NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Rio Zona Norte

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.

MURRAY, L. A. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. **Rivista del Cinematografo**, n. 2, p. 114-115, Roma, fevereiro 1966.

NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Rua sem sol

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O saci

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

Sangue mineiro

VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

São Paulo Sinfonia da Metrópole

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

São Paulo Sociedade An nima

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

CORBUCCI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.

LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, setembro 1969.

Seara Vermelha

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O segredo do corcunda

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Selva trágica

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, setembro 1969.

MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.

NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Os senhores da terra

CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Os senhores da Terra. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 115, setembro-outubro 1970b.

Senhorita agora mesmo

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Silêncio Branco

BERTIERI, Claudio. Documentari a Venezia: Anatomia di una mostra. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 146-1??, julho-agosto 1961.

Simão, o caolho

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

Sinhá moça

CINCOTTI, Guido. Il disordine dell'informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 38-52, setembro-outubro 1962.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O sobrado

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

Sofrer para gozar

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Sol sobre a lama

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Subterrâneos do futebol, Maurice Capovilla, 1966 (cm).

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

Sweet hunters

ALONGE, Roberto. Il leone dalle sette teste. **Cinema Nuovo**, n. 212, p. 293-295, julho-agosto 1971.

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Intervista a Ruy Guerra - I segni dell'imaginaire. **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

CODELLI, Lorenzo. (s/ título). **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 41-42, novembro-dezembro 1969.

RABONI, Giovanni. Ruy Guerra Una stagione di caccia. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 40-42, dezembro 1969.

TINAZZI, Giorgio. Incontro con l'autore - Ruy Guerra: oggetto politico fondamentale è l'uomo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 30-41, novembro-dezembro 1969.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.

Tempo de violência

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

Terra em transe

ABATI, Mario. O santo guerreiro contra o dragão da maldade. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 1-3, 11.

ALONGE, Roberto. Il leone dalle sette teste. **Cinema Nuovo**, n. 212, p. 293-295, julho-agosto 1971.

APRÀ, Adriano; FERRINI, Franco; UNGARI, Enzo. Conversazioni con Gustavo Dahl. **Cinema e Film**, n. 11-12, p. 259-268, verão/outono 1970.

ARGENTIERI, Mino. I ribelli di Rocha. **Rinascita**, 06/02/70. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 20-21, 5-15 dezembro 1971.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BENVENUTO, Sergio. Una rivoluzione allo imperfetto. **Cinema 60**, n. 77, p. 23-31, 1970.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Os herdeiros (Montagem de uma entrevista com Carlos Diegues). **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.

BIANCHI, Pietro. Rapporto su Cannes '67 in forma di diario. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 45--, junho 1967.

BIANCHI, Pietro. Il brasiliano Glauber Rocha torna al Festival con "Antonio-das-Mortes" film sulla lotta contadina. **Il Giorno**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 4, 5-15 dezembro 1971.

BIANCHI, Pietro. La carabina della legge si schiera coi rivoltosi. **Il Giorno**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 16, 5-15 dezembro 1971.

BIRAGHI, Guglielmino. Secondo film italiano a Cannes – "Flash Back" è imperfetto ma onorevole – Ispirato, anche se truculento, il messicano "Antonio das Mortes". **Il Messaggero**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 10, 5-15 dezembro 1971.

CALEGARI, Franco. A proposito di... estratti di dichiarazioni fatte da Rocha su i suoi film e pubblicate su riviste brasiliane, francesi, spagnole e italiane. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971. P. 14-15.

CAPDENAC, Michel. Colloquio con il teorico del cinema nuovo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 45-50, 1967.

CORBUCCHI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.

- CREMONINI, Giorgio. Fantasia e polarità del simbolo in Glauber Rocha. **Cinema Nuovo**, n. 215, p. 14-18, janeiro-fevereiro 1972.
- DAHL, Gustavo. Una canaglia in crisi. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 38, dezembro 1969.
- ESTÈVE, Michel. Il dio nero e il diavolo biondo o la denuncia dei miti. **Cineforum**, n. 87, p. 471-472, setembro 1969.
- ESTÈVE, Michel. Terra in angoscia una riflessione politica sulla rivoluzione. **Cineforum**, n. 87, p. 473-474, setembro 1969.
- EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.
- FACCINI, Luigi. Terra em transe. **Cinema e Film**, Roma, n. 3, p. 332-333, 1967.
- FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.
- FROSALI, Sergio. Successo a Cannes – Un’epopea brasiliana. **La Nazione**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 9, 5-15 dezembro 1971.
- GIANNONI, Jorge. Glauber Rocha e l’estetica della violenza. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 41-45, 1967.
- GOBETTI, Paolo. Tre capitoli essenziali sull’attività di tre registi. **Cinema Nuovo**, n. 187, p. 194-200, maio-junho 1967.
- MICCICHÉ, Lino. “Antonio das Mortes” di Glauber Rocha: Un capolavoro dal Brasile. **Avanti!**. 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 16, 5-15 dezembro 1971.
- MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.
- MARAONE, Elio. Rocha: la nostra vera originalità è la fame. **Avvenire**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 19, 5-15 dezembro 1971.
- MOGNI, Franco. Rocha, un puntuale invito alla riflessione. **Cinema Nuovo**, n. 189, p. 373-375, setembro-outubro 1967.
- PESTELLI, Leo. Odissea sull’Appennino di un tedesco sconfitto - “Antonio das Mortes”: una truce ma potente storia del brasiliano Glauber Rochas. **La Stampa**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 7, 5-15 dezembro 1971.
- RANIERI, Tino. Antonio das Mortes sugli schermi – Rocha crea un rivoluzionario. **L’Unità**, s/d. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 28, 5-15 dezembro 1971.
- ROCHA, Glauber; SUAY, Ricardo Muñoz. Silenzio e teste recise. **Cinema Nuovo**, n. 206, p. 258-259, julho-agosto 1970 .
- SAVIOLI, Ageo. Fuori dalle mode ma anche dall’attualità - “Antonio das Mortes”, vigoroso film brasiliano di Rocha. **L’Unità**, 15/05/1969.
- SCAGNETTI, Aldo. Una notevole opera di Rocha: “Antonio das Mortes”. **Paese Sera**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 6, 5-15 dezembro 1971.
- VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.

WUILLEUMIER, Marie-Claire. Cinema e politica: una riflessione sulla violenza. **Cineforum**, n. 87, p. 467-470, settembre 1969.

VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.

ZANOTTO, Piero. Locarno: il festival è maggiorenne. **Bianco e Nero**, Roma, n. 8-9, p. 196-201, julho-agosto, 1967.

Terra sem Deus

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O tesouro perdido

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Três cabras de Lampiao

AUTERA, Leonardo. Troppe velleità fra i giovani. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 24-35, setembro-outubro 1962.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Tocaia no asfalto

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

Tudo azul

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Uma transformista original

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Um batalhão do exército

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Um dia qualquer

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Um dia na Rampa

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

Um favelado

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Uma pulga na balança

CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.

União

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

Vadiação

GAMBETTI, Giacomo. Il festival dei popoli. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-2, p. 128-141, janeiro-fevereiro 1963.

Valadião o Cratera

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

O Vale dos Martírios

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Vereda da salvação

VIANY, Alex. Cinema brasileiro ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

ZANELLI, Dario. Berlino, un passo avanti. **Bianco e Nero**, Roma, n. 10-11, p. 77-87, outubro-novembro, 1965.

Viagem

DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

Viagem ao fim do mundo

ZARO, Giovanni. A Locarno il cinema ai giovani. **Bianco e Nero**, n. 11-12, p. 73-81, novembro-dezembro 1968.

Vidas secas

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

APRÀ, Adriano; FERRINI, Franco; UNGARI, Enzo. Conversazioni con Gustavo Dahl. **Cinema e Film**, n. 11-12, p. 259-268, verão/outono 1970.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.

BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.

BIANCHI, Pietro. La carabina della legge si schiera coi rivoltosi. **Il Giorno**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 16, 5-15 dezembro 1971.

CAVALLARO, G. B. Cannes: un mediocre ventennale. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 60-89, julho-agosto 1966.

EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, setembro 1969.

FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.

GAMBETTI, Giacomo. Film visti a Cannes – O Alienista ovvero Azyllou muito louco, **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 100, maio-junho 1970.

GOBETTI, Paulo. Cannes La passeggera di Munk. **Cinema Nuovo**, n. 169, p. 207-209, maio-junho, 1964.

GRAZZINI, Giovanni. Berlino: troppi film mediocri. **Bianco e Nero**, Roma, n. 8-9, p. 117-135, agosto-setembro 1964.

LAURA, Ernesto G. Cannes '64: un Bergaman giapponese. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4-5, p. 33-64, abril-maio 1964.

LAURA, Ernesto G. Il cinema come mezzo di sviluppo del terzo mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 41-47, março 1965.

LAURA, Ernesto G. Pesaro: malgrado tutto, una mostra viva. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 1-12, setembro-outubro 1968.

- LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, setembro 1969.
- MECCOLI, Domenico. Il XVIII festival di Berlino, più per registi che per studenti. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 37-??, setembro-outubro 1968.
- MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.
- MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.
- MURRAY, L. A. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. **Rivista del Cinematografo**, n. 2, p. 114-115, Roma, fevereiro 1966.
- NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.
- TINAZZI, Giorgio. Incontro con l'autore – Ruy Guerra: oggetto politico fondamentale è l'uomo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 30-41, novembro-dezembro 1969.
- WUILLEUMIER, Marie-Claire. Cinema e politica: una riflessione sulla violenza. **Cineforum**, n. 87, p. 467-470, setembro 1969.
- VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.
- VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.

A vida provisória

- DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.
- ZAMBETTI, Sandro. I film di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 93-9?, julho-agosto 1969.

Viramundo

- ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

A virgem prometida

- DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.

A voz do carnaval

- VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.

Zé da cachorra

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

Fontes bibliográficas

1 - INSTITUIÇÕES PESQUISADAS

1.1 - No Brasil

1.1.1 - Pesquisa em arquivo:

Cinemateca Brasileira, São Paulo

1.1.2 - Pesquisa bibliográfica:

Cinemateca de Curitiba
Biblioteca Pública do Paraná
Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

1.2 - Na Itália

1.2.1 - Pesquisa bibliográfica:

Fundação Querini em Veneza
Biblioteca Sormani em Milão
Fundação Alasca em Bérgamo
Bibliotecas da Universidade Ca' Foscari de Veneza
Biblioteca de San Donà di Piave
Biblioteca Estadual de Gorizia
Biblioteca Municipal de Campagna Lupia
Biblioteca da Faculdade de Letras – Universidade de Cagliari

2 – BIBLIOGRAFIA CITADA

2.1 - Periódicos italianos

Embora seja relativamente extenso, o elenco de artigos aqui agrupados não expressa a totalidade do que publicou-se sobre o Cinema Novo na Itália, no período considerado por esta pesquisa. Para realizá-lo, nos valem do elenco publicado em *Glauber Rocha Scritti sul Cinema* que, apesar de ser muito útil, é focalizado sobre a personalidade de Glauber Rocha, o que já em si é uma restrição. Em muitos casos, os periódicos indicados no citado volume não são mais disponíveis e, em outros, encontram-se fora do alcance da pesquisadora. Somente para a revista *Bianco e Nero*, tendo à disposição todos os volumes da

revista na biblioteca da Fundação Querini Stampaglia, em Veneza, foi possível realizar uma pesquisa extensiva, com a consulta de cada número publicado entre 1960 e 1970. Dedicamos especial agradecimento a Annarita, da Biblioteca de San Donà di Piave; a Daniela e Arturo, da Fundação Alaska de Bérghamo; aos funcionários das demais bibliotecas consultadas.

2.1.1 - Revistas Especializadas em Cinema

- BERLINO 70 – Novo cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 127, julho-agosto 1970.
- CONVERSAZIONI di E.G. Laura sulla Mostra di Venezia. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. I-II, novembro-dezembro 1969
- DELITTO psicologico. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 39, dezembro 1969.
- DIZIONARIO ragionato del cinema brasiliano dalle origini ad oggi. **Cineforum**, n. 87, p. 520-536, setembro 1969.
- FESTIVAL e Rassegne – Venezia informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, setembro-outubro 1969.
- FESTIVAL e Rassegne – Venezia informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 57-59, novembro-dezembro 1969.
- FILM rappresentativi del cinema brasiliano. **Cineforum**, n. 87, p. 512-519, setembro 1969.
- IL '68 a Venezia: la XXIX Mostra e la contestazione. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2-3, p. 157-219, abril-setembro 1968.
- Il XXIII prevedibile festival di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 74-77, maio-junho 1970.
- IL “CINEMA NÔVO” BRASILIANO: Crisi e trasformazione. **Cinema e Cinema**, n. 5, p. 8-62, outubro-dezembro 1975.
- IMMAGINI del cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, [páginas sem número reservadas às ilustrações], julho-agosto, 1961.
- IL LEONE ha sette teste – Note di proiezione e dialoghi. **Cinema 60**, n. 77, p. 32-47, 1970.
- Il XXIII prevedibile Festival di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 74-77, maio-junho 1970.
- IL '68 A Venezia: La XXIX Mostra e la contestazione. Documenti e Testimonianze. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2-3, p. 157-219, abril-setembro 1968.
- MACUNAÍMA. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 57-58, novembro-

dezembro 1969.

UN PRANZO al C.S.C. in onore del cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n.6, p. III, junho 1961.

Vita del CSC. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, junho 1961.

ABRUZZESE, A. Cinema nuovo brasiliano. **Cinema 60**, n. 51, p. 19-34, março 1965.

ALONGE, Roberto. Il leone dalle sette teste. **Cinema Nuovo**, n. 212, p. 293-295, julho-agosto 1971.

AMICO, Gianni. Tropici – estratto della sceneggiatura desunta dal film e dialoghi integrali. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 159-174, maio-junho 1969.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Antropofagia e autofagia. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 39, dezembro 1969.

APRÀ, Adriano; FERRINI, Franco; UNGARI, Enzo. Conversazioni con Gustavo Dahl. **Cinema e Film**, n. 11-12, p. 259-268, verão/outono 1970.

ARISTARCO, Guido. Geografia della fame nel film sudamericano, **Cinema Nuovo**, n. 196, p. 422-424, novembro-dezembro 1968.

ARLORIO, Piero. Breve storia del CN Un cinema politico. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 19-29, agosto 1968.

AUTERA, Leonardo. Troppe velleità fra i giovani. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 24-35, setembro-outubro 1962.

AUTERA, Leonardo. Sestri: un esule spagnolo e un democratico argentino. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 37-44, junho 1963.

AUTERA, Leonardo. I festival dell'estate - Porretta: festival di aggiornamento. **Bianco e Nero**, Roma, n. 10, p. 31-43, outubro 1964.

AUTERA, Leonardo. I debiti della "Nouvelle Vague". **Bianco e Nero**, Roma, n. 1, p. 1-9, janeiro 1965.

AUTERA, Leonardo. Umiliato l'ingegno al VI Festival dei Popoli. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 60-67, março 1965.

AUTERA, Leonardo. Un'informativa striminzita. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9, p. 30-39, setembro 1965.

AUTERA, Leonardo. VII Festival dei popoli: senza premi i migliori. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4, p. 75-83, abril 1966.

AUTERA, Leonardo. Pesaro: qualcosa di nuovo all'Est. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 141-147, julho-agosto 1966.

AUTERA, Leonardo. Nell'informativa una rassegna di giovani registi. **Bianco**

- e **Nero**, Roma, n. 9-10, p. 27-35, setembro-outubro 1966.
- AUTERA, Leonardo. Pesaro: un'annata di transizione", **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8-9, p. 122-129, julho-agosto-setembro 1967.
- AUTERA, Leonardo. Mosca: all'insegna della pace e dell'amicizia la qualità non conta molto. **Bianco e Nero**, n. 7-8-9, p. 172-181, julho-agosto-setembro 1967a.
- BENVENUTO, Sergio. Una rivoluzione allo imperfetto. **Cinema 60**, n. 77, p. 23-31, 1970.
- BERNARDINI, Aldo. Incontro con l'autore - Maurice Capovilla: La crociata della fame. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 112-119, julho-agosto 1970.
- BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. **Os herdeiros** (Montagem de uma entrevista com Carlos Diegues). **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969.
- BERTETTO, Paolo; CIMENT, Michel; VOLPI, Gianni. Intervista a Ruy Guerra - I segni dell'immaginaire. **Ombre Rosse**, n.8, p. 32-37, dezembro 1969a.
- BERTIERI, Claudio. Esplorazione, etnografia e sociologia. **Bianco e Nero**, Roma, n.1, p. 55-61, janeiro 1961.
- BERTIERI, Claudio. Documentari a Venezia: Anatomia di una mostra. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 146-1??, julho-agosto 1961.
- BERTIERI, Claudio. Film lexicon del Cinema Novo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 46-49, 1967.
- BIANCHI, Pietro. Rapporto su Cannes '67 in forma di diario. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. 45-??, junho 1967.
- BUACHE, Freddy. La paura e la follia. **Bianco e Nero**, n. 2-3, p. 103-106, abril-setembro, 1968.
- BOLZONI, Francesco. Circo qualcosa d'altro a Taormina. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 59-61, setembro-outubro 1969.
- CALENDOLI, Giovanni. Cannes 61: gli angeli e i demoni. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 62-??, julho-agosto, 1961.
- CAPDENAC, Michel. Colloquio con il teorico del cinema nuovo. **Cinema 60**, n. 65-66, p. 45-50, 1967.
- CASTELLO, Giulio Cesare. Rapporto sulle cose d'Argentina. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 57-8?, março-abril, 1960.
- CASTELLO, Giulio Cesare. La prima rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 68-75, maio-junho 1960.
- CASTELLO, Giulio Cesare. Karlovy Vary: il numero non è potenza. **Bianco e**

- Nero**, Roma, n. 7, p. 56-??, julho 1960.
- CASTELLO, Giulio Cesare. La seconda rassegna del cinema latino-americano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 95-104, julho-agosto 1961.
- CASTELLO, Giulio Cesare. Per una critica responsabile. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 155-161, novembro-dezembro 1968.
- CAVALLARO, G. B. Cannes: un mediocre ventennale. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 60-89, julho-agosto 1966.
- CINCOTTI, Guido. Il disordine dell'informativa, **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 38-52, setembro-outubro 1962.
- CINCOTTI, Guido. Tre programmi di divulgazione, **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 38-52, março 1966.
- CINCOTTI, Guido. Visti a San Sebastiano – Cabezas Cortadas. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 130, julho-agosto 1970.
- CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Leone have sept cabeças, Der. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 112-113, setembro-outubro 1970.
- CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Pecado Mortal. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 114, setembro-outubro 1970a.
- CINCOTTI, Guido. Visti a Venezia - Os senhores da Terra. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 115, setembro-outubro 1970b.
- CODELLI, Lorenzo. (s/ título). **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 41-42, novembro-dezembro 1969.
- CORBUCCHI, G.F. Pesaro. L'ora dei forni e autocontestazione. **Cinema Nuovo**, n. 194, p. 278-281, julho-agosto 1968.
- COSULICH, Callisto. Passato remoto o infinito futuro? **Bianco e Nero**, Roma, n. 2-3, p. 13-17, abril-setembro 1968.
- CREMONINI, Giorgio. Fantasia e polarità del simbolo in Glauber Rocha. **Cinema Nuovo**, n. 215, p. 14-18, janeiro-fevereiro 1972.
- DAHL, Gustavo. Una canaglia in crisi. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 38, dezembro 1969.
- DIEGUES, Carlos. Un cinema sempre nuovo. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 32-34, dezembro 1969.
- DORIGO, Francesco. Berlino: mezzo orso all'Italia. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 44-61, julho-agosto 1963.
- ESTÈVE, Michel. Il dio nero e il diavolo biondo o la denuncia dei miti. **Cineforum**, n. 87, p. 471-472, setembro 1969.
- ESTÈVE, Michel. Terra in angoscia una riflessione politica sulla rivoluzione. **Cineforum**, n. 87, p. 473-474, setembro 1969.

- EULALIO, Alexandre. Glauber Rocha entra nel cinema. **Cineforum**, n. 87, p. 475-480, settembre 1969.
- EULALIO, Alexandre. Il misticismo messiano del nordeste brasiliano. **Cineforum**, n. 87, p. 481-482, settembre 1969a.
- FACCINI, Luigi. Terra em transe. **Cinema e Film**, Roma, n. 3, p. 332-333, 1967.
- FASO, Oretta Lo; VIANI, Franco. Tre film da Cannes. **Cinema 60**, n. 72, p. 1-?, 1969.
- FERRERO, Adelio. Antonio das Mortes. **Cinema Nuovo**, n. 203, p. 57-59, janeiro-fevereiro 1970.
- FERRINI, Franco. L'antiwestern e il caso Leone. **Bianco e Nero** [número monográfico], Roma, n. 9-10, setembro-outubro 1971.
- GAMBETTI, Giacomo. Il festival dei popoli. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-2, p. 128-141, janeiro-fevereiro 1963.
- GAMBETTI, Massimo. La grande fiera di Cannes 1969. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 81-84, julho-agosto 1969.
- GAMBETTI, Giacomo. Film visti a Cannes – O Alienista ovvero Azylo muito louco, **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 100, maio-junho 1970.
- GAUTHIER, Hugo. Carta ao Diretor do Centro Experimental de Cinematografia de Roma, em 1961. In: Vita del C. S. C. **Bianco e Nero**, Roma, n. 6, p. III, junho 1961.
- GIANNONI, Jorge. Il "cinema novo" brasiliano Glauber Rocha e l'estetica della violenza, **Cinema 60**, n. 65-66, p. 41-45, 1967.
- GOBETTI, Paulo. Cannes La passeggera di Munk. **Cinema Nuovo**, n. 169, p. 207-209, maio-junho, 1964.
- GOBETTI, Paulo. Tre capitoli essenziali sull'attività di tre registi. **Cinema Nuovo**, n. 187, p. 194-200, maio-junho 1967.
- GOBETTI, Paulo. La VIII "Settimana della critica". **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 84-86.
- GRAZZINI, Giovanni. Berlino: troppi film mediocri. **Bianco e Nero**, Roma, n. 8-9, p. 117-135, agosto-settembre 1964.
- HABERT, Claudio. Carta à Revista **Bianco e Nero**, em 14 de novembro de 1962. In: **Bianco e Nero**, Roma, n. 11, novembro 1962.
- LAURA, Ernesto G. I film dell'informativa. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 54, setembro-outubro 1962.
- LAURA, Ernesto G. Cannes '64: un Bergaman giapponese. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4-5, p. 33-64, abril-maio 1964.

- LAURA, Ernesto G. Il cinema come mezzo di sviluppo del terzo mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 41-47, março 1965.
- LAURA, Ernesto G. Pesaro: malgrado tutto, una mostra viva. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 1-13, setembro-outubro 1968.
- LOURENÇO, E. Il Cinema Novo e mitologia culturale brasiliana. **Cineforum**, n. 87, p. 455-463, setembro 1969.
- MECCOLI, Domenico. Il XVIII festival di Berlino, più per registi che per studenti. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 37-??, setembro-outubro 1968.
- MICCICHÈ, Lino. Una generazione senza monumenti nel nuovo cinema cecoslovacco. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9, p. 1-56, setembro 1965.
- MICCICHÈ, Lino. Karlovy Vary: ha vinto un assente. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 150-165, julho-agosto 1966.
- MICCICHÈ, Lino. Appunti su uno studio su Glauber Rocha. **Cinema 60**, n. 77, p. 8-22, 1970.
- MICCICHÈ, Lino. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2-3, p. 5, abril-setembro 1998.
- MOGNI, Franco. Neocapitalismo culturale tra reazione e rivoluzione. **Cinema Nuovo**, n. 174, p. 122-127, março-abril 1965.
- MOGNI, Franco. Cultura latino americana e cultura e arte europee. **Cinema Nuovo**, n. 181, p. 189-2001, maio-junho 1966.
- MOGNI, Franco. Rocha, un puntuale invito alla riflessione. **Cinema Nuovo**, n. 189, p. 373-375, setembro-outubro 1967.
- MORANDINI, Morando. Cannes '62: la parola di Santa Giovanna. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5, p. 1-16, maio 1962.
- MORANDINI, Morando. A Mar del Plata ha vinto il meno peggio. **Bianco e Nero**, Roma, n. 4, p. 22-31, abril 1963.
- MURRAY, L. A. Pereira dos Santos, un veterano di 36 anni. **Rivista del Cinematografo**, n. 2, p. 114-115, Roma, fevereiro 1966.
- NATTA, Enzo. La cinematografia brasiliana è l'unica ad essere vitale. **Rivista del Cinematografo**, Roma, n.2, p. 61-65, fevereiro 1965.
- PESCE, Alberto. A Berlino un'occhio sul mondo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7, p. 22-37, julho 1960.
- PESCE, Alberto. Berlino anno undici. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p.105-121, julho-agosto 1961.
- PESCE, Alberto. Berlino: Bergman e Rosi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 98-117, julho-agosto 1962.
- RABONI, Giovanni. Ruy Guerra Una stagione di caccia. **Ombre Rosse**, n. 8,

- p. 40-42, dezembro 1969.
- RANIERI, Tino. Le incertezze di Pesaro. **Bianco e Nero**, Roma, n. 1-4, p. 226-2??, janeiro-abril 1970.
- ROCHA, Glauber. L'estetica della violenza. **Cinema 60**, n. 51, p. 35-36, março 1965.
- ROCHA, Glauber. Estetica della violenza. **Cineforum**, n. 87, p. 453-454, setembro 1969.
- ROCHA, Glauber. Il nuovo cinema brasiliano è tropicalista. **Cineforum**, n. 87, p. 464-466, setembro 1969.
- ROCHA, Glauber. Sceneggiatura e dialoghi del film *Deus e o diabo na terra do sol* di Glauber Rocha. **Cineforum**, n. 87, p. 483-517, setembro 1969.
- ROCHA, Glauber. Teoria e pratica del cinema politico. **Cinema 60**, n. 77, p. 7-8, 1970.
- RODRIGUEZ, Jaime. Problematica culturale e cinema brasiliano. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3-4, p. 21-39, março-abril 1968.
- RONDOLINO, Gianni. Cortometraggi aTours. **Bianco e Nero**, n. 1-2, p. 141-151, janeiro-fevereiro 1963.
- RONDOLINO, Gianni. I Documentari: Tours '66. **Bianco e Nero**, Roma, n. 3, p. 68-75, março 1966.
- SUAY, Ricardo Muñoz; ROCHA, Glauber. Silenzio e teste recise. **Cinema Nuovo**, n. 206, p. 258-259, julho-agosto 1970 [trata-se de dois textos diversos publicados sob o mesmo título].
- SUAY, Ricardo Muñoz. Cinema spagnolo e portoghese nella realtà del sottosviluppo. **Cinema Nuovo**, n. 212, p. 276-279, julho-agosto 1971.
- TASSE, Philippe Le; LEMOS, Virgilio; ECHEFUT, Alain. Intervista a Ruy Guerra: Le armi del terzo mondo. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 30-37, agosto 1968.
- TERNO, Sam. In fondo al pozzo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 5-6, p. 112-115, maio-junho, 1969.
- TERNO, Sam. In fondo al pozzo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 117-1??, setembro-outubro, 1969.
- TESNIÈRE, Jacqueline. Incontri – Carlos Diegues: Il desiderio dell'autenticità. **Rivista del Cinematografo**, n. 1, p. 28-29, janeiro 1971.
- TINAZZI, Giorgio. Os fusiz (I fucili). **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 133-136, julho-agosto 1969.
- TINAZZI, Giorgio. Incontro con l'autore – Ruy Guerra: oggetto politico fondamentale è l'uomo. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 30-41,

novembro-dezembro 1969.

- VERDONE, Mario. Venezia 1969: Un rogo per ricominciare. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 67-70, settembre-outubro 1969.
- VIANY, Alex. Cinema brasiliano ieri e oggi. **Bianco e Nero**, Roma, n. 2, p. 14-43, fevereiro 1964.
- VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Punti preliminari. **Ombre Rosse**, n. 5, p. 16-19, agosto 1968.
- VOLPI, Gianni. Brasile: Il Cinema Nôvo: Un'avanguardia determinata. **Ombre Rosse**, n. 8, p. 26-31, dezembro 1969.
- WUILLEUMIER, Marie-Claire. Cinema e politica: una riflessione sulla violenza. **Cineforum**, n. 87, p. 467-470, settembre 1969.
- ZARO, Giovanni. A Locarno il cinema ai giovani. **Bianco e Nero**, Roma, n. 11-12, p. 73-81, novembro-dezembro 1968.
- ZAMBETTI, Sandro. I film di Cannes. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 93-9?, julho-agosto 1969.
- ZANOTTO, Piero. Locarno: il festival è maggiorenne. **Bianco e Nero**, n. 7-8-9, p. 196-200, julho-agosto-settembre 1967.
- ZANELLI, Dario. Berlino, un passo avanti. **Bianco e Nero**, Roma, n. 10-11, p. 77-87, outubro-novembro, 1965.
- ZANELLI, Dario. Berlino: discreto giro d'orizzonte. **Bianco e Nero**, Roma, n. 9-10, p. 79-87, settembre-outubro, 1966.
- ZANOTTO, Piero. Locarno: troppe "velle" premio. **Bianco e Nero**, Roma, n. 7-8, p. 157-167, julho-agosto 1965.
- ZANOTTO, Piero. Locarno: il festival è maggiorenne. **Bianco e Nero**, Roma, n. 8-9, p. 196-201, julho-agosto, 1967.

2.1.2 - Imprensa em geral

- CANNES: FRA LE quinte molti fanno già i conti. **Avvenire**, 16/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 5, 5-15 dezembro 1971.
- ARGENTIERI, Mino. I ribelli di Rocha. **Rinascita**, 06/02/70. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 20, 5-15 dezembro 1971.
- BIANCHI, Pietro. Ai confini dell'Emiglia si spegne una guerra - Il brasiliano Glauber Rocha torna al Festival con "Antonio-das-Mortes" film sulla lotta contadina. **Il Giorno**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 4, 5-15 dezembro 1971.

- BIANCHI, Pietro. La carabina della legge si schiera coi rivoltosi. **Il Giorno**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 16, 5-15 dezembro 1971.
- BIRAGHI, Guglielmo. Secondo film italiano a Cannes – “Flash Back” è imperfetto ma onorevole – Ispirato, anche se truculento, il messicano “Antonio das Mortes”. **Il Messaggero**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 10, 5-15 dezembro 1971.
- FROSALI, Sergio. Successo a Cannes – Un’epopea brasiliana. **La Nazione**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 9, 5-15 dezembro 1971.
- GRAZZINI, Giovanni. Al festival di Cannes Il rogo trionfale di Rocha. **Corriere della Sera**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 3, 5-15 dezembro 1971.
- GRAZZINI, Giovanni. Rassegna cinematografica – Antonio Das Mortes. **Corriere della Sera**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 17, 5-15 dezembro 1971.
- GUGLIELMINO, G. M. Glacialmente accolta l’Italia a Cannes con gracile “Flashback” di Andreassi – Ma il film non è del tutto privo di valore – IL brasiliano Glauber Rocha si ripete con “Antonio das Mortes”. **Il Gazzettino**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 11, 5-15 dezembro 1971.
- IVALDI, Nedo. Prima nota su Pesaro. **Il Dramma**, n. 9, p. 15, settembre 1970.
- MICCICHÉ, Lino. “Antonio das Mortes” di Glauber Rocha: Un capolavoro dal Brasile. **Avanti!**. 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 16, 5-15 dezembro 1971.
- MARAONE, Elio. Rocha: la nostra vera originalità è la fame. **Avvenire**, 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 19, 5-15 dezembro 1971.
- MARTINI, Emanuela. Esprimere grandi Libertà. **Famiglia Oggi**, n. 10, 1998, disponível em:
<http://www.stpauls.it/fa_oggi00/1098f_o/1098p62.htm#r1>. Último acesso: 13/09/2010.
- MORAVIA, Alberto. I riti voluttuosi dei maghi brasiliani. **L’Espresso**, Roma, p. 27, 16/06/1963.
- MORAVIA, Alberto. Il profeta della rivoluzione. **L’Espresso**, Roma, p. 23, 16 de agosto de 1964.
- ORSINI, Onorato. Assassino d’onore. **La Notte**. 12/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 17, 5-15 dezembro 1971.
- PESTELLI, Leo. Odissea sull’Appennino di un tedesco sconfitto - “Antonio

- das Mortes”: una truce ma potente storia del brasiliano Glauber Rocha. **La Stampa**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 7, 5-15 dezembro 1971.
- RANIERI, Tino. Antonio das Mortes sugli schermi – Rocha crea un rivoluzionario. **L’Unità**, s/d. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 28, 5-15 dezembro 1971.
- ROSSETTI, Enrico. Il rosario sul fucile. **L’Espresso**, Roma, p. 23, 11 janeiro 1970.
- SALA, Alberico. Antonio das Mortes de Glauber Rocha, com Mauricio do Valle. **Corriere dell’Informazione**, 12-13/02/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 18, 5-15 dezembro 1971.
- SAVIOLI, Ageo. Fuori dalle mode ma anche dall’attualità - “Antonio das Mortes”, vigoroso film brasiliano di Rocha. **L’Unità**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 5-6, 5-15 dezembro 1971.
- SCAGNETTI, Aldo. “Flash-back” una fragile opera - Una notevole opera di Rocha: “Antonio das Mortes”. **Paese Sera**, 15/05/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 6, 5-15 dezembro 1971.
- VISENTINI, Gino. Eccesso di giustizia. **Il Mondo**, 8/01/1970. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 22, 5-15 dezembro 1971.
- ZANELLI, Dario. Il soldato sul castagno - “Cangaceiros” e contadini in un film brasiliano. **Il Resto del Carlino**, 15/06/1969. In: **Critica-Reprint**, Milão, n. 38-39, p. 8-9, 5-15 dezembro 1971.

2.2 - Demais periódicos

- AGGIO, Regina. Pensamento antropológico no Cinema Novo: Aruanda (1960) de Linduarte de Noronha. **Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas = Anuario de Historia de América Latina (JbLA)**, N°. 42, p. 171-184, 2005. Disponível em <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2313425>>. Último acesso: 19/01/2010.
- CANDIDO, Antonio. Feitos da burguesia. *Discurso*, São Paulo, n. 11, p. 125-130, novembro 1979. [Transcrição feita por Luis Renato Martins à arguição à tese “Vera Cruz, a fábrica de sonhos” de Maria Rita Galvão]. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/df/site/publicacoes/discurso/pdf/D11_Feitos_da_burguesia.pdf>. Último acesso: 22/10/2010.
- CARVALHO, José Murilo de. Intellectual History in Brazil: Rhetoric as a Key to Reading. **TOPOI - Revista de História**, Rio de Janeiro, vol 1,

2006. Disponível em
<http://socialsciences.scielo.org/pdf/s_topoi/v1nse/scs_a02.pdf> .
Último Acesso: 14/07/2010.
- FORTUNATO, Sandro. O velho novo, o marginal e a efemeridade das coisas. Sempre algo a dizer, 6/01/2008. Disponível em:
<<http://www.sandrofortunato.com.br/salgo/2008/01/06/o-velho-novo-o-marginal-e-a-efemeridade-das-coisas>>. Último acesso: 05/10/2010.
- PASOLINI, Pier Paolo. Io difendo Padre Arpa. Paese sera, [s/d] disponível em: <<http://www.fondazioneeuropa.org/stampa/paso.htm>>. Último acesso: 25/11/2009.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Uma situação colonial? **Contracampo**, ed. 15, 2000. Disponível em:
<<http://www.contracampo.com.br/15/frames.htm>>. Último acesso: 28/10/2009.
- GOMES, Regina. A Recepção do Cinema Novo Brasileiro em Portugal: Uma Análise de Textos da Imprensa Cinematográfica Portuguesa. In: BARBOSA, Maria do Carmo Silva; SOUZA, Moacir Barbosa (organizadores) **Anais do XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2008. Disponível em:
<<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-0998-2.pdf>> . Último acesso: 12/06/2010.
- GUEVARA, Che. **Intervención en la Asamblea General de las Naciones Unidas en uso del derecho de replica**. 11/12/1964. Disponível em:
<http://www.americas-fr.com/es/historia/guevara-onu.html> . Último acesso: 22/02/2010.
- GUILHERME, Cássio Augusto Samogin Almeida. Gramsci no Brasil: Itinerário de sua recepção. **Revista Nova História**, vol. 1, n.1, 2009. Disponível em:
<<http://www.novahistoria.com.br/artigos2009/GRAMSCINOBRASIL.htm>>. Último acesso: 30/04/2010.
- MASCARELLO, Fernando. O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade. **Intexto**, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 11, p. 1-14 julho-dezembro 2004. Disponível em:
<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/intexto/article/view/4076/4449>. Último acesso: 9/11/2009.
- PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Alceu**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 127-142, julho-dezembro 2007. Disponível em:
http://publique.rdc.puc-rio.br/revistaalceu/media/Alceu_n15_Pereira.pdf. Último acesso: 24/11/2009.
- RAMOS, Alcides Freire. Para um estudo das representações da cidade e do

campo no cinema brasileiro (1950-1968). **Fenix Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, vol. 2, ano 2, n. 2, p. 1-13, Abril-maio-junho 2005. Disponível em:
<http://www.revistafenix.pro.br/PDF3/Artigo%20Alcides%20Freire%20Ramos.pdf> . Último acesso: 09/11/2009.

RAMOS, Alcides Freire. Terra em transe (1967, Glauber Rocha): Estética da recepção e novas perspectivas de interpretação. **Fenix Revista de História e Estudos Culturais**, Uberlândia, vol. 3, ano 3, n. 2, p. 1-11, Abril-maio-junho 2006. Disponível em:
<<http://www.revistafenix.pro.br/PDF7/06%20ARTIGO%20ALCIDESFRAMOS.pdf>>. Último acesso: 28/10/2009.

2.3 – Cartas reunidas em antologias

AMICO, Gianni. Lettera a Glauber Rocha, Gênova, 2/07/1963. In: AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico (organizadores). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002. P. 67.

AMICO, Gianni. Lettera a Glauber Rocha, Roma, 1965. In: AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico (organizadores). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002. P. 67-69.

ANDRADE, Joaquim Pedro. Carta a Glauber Rocha, Santa Margherita Ligure, 26 de maio de 1961. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 154-155.

BERNARDET, Jean-Claude. Carta a Glauber Rocha, São Paulo, 21 de outubro de 1967. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 295-296.

DAHL, Gustavo. Carta a Glauber Rocha, Paris, 10 de março de 1963. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 186-190.

DAHL, Gustavo. Carta a Glauber Rocha, Paris, 1963. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 195-203.

DAHL, Gustavo. Carta a Glauber Rocha, Paris, 10 de outubro de 1963. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 217-226.

FARIAS, Roberto. Carta a Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 6 de abril de 1961. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 147-149.

NOVAES, Teixeira. Carta a Glauber Rocha, Paris, 2 de agosto de 1963. In:

- BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 215-217.
- ROCHA, Glauber. Carta a Wilson Mendes de Andrade, 15/01/1953. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 78-80.
- ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Cesar Saraceni, Salvador, setembro de 1960. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 123-124.
- ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emilio Sales Gomes, Salvador, 2/11/1960. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 124-128.
- ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara de dezembro de 1960. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.p. 132-133)
- ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara, Salvador, 3 de março de 1961. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 139-140.
- ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Emilio Sales Gomes, Salvador, abril de 1961. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**. Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 143-147.
- ROCHA, Glauber. Carta a Gustavo Dahl e Joaquim Pedro de Andrade, (enviada provavelmente da Bahía), 6/06/1961. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 157-160.
- ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara, Salvador, 5 de janeiro de 1962. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P 162-163.
- ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Cesar Saraceni, Salvador, janeiro de 1962. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 163-166.
- ROCHA, Glauber. Carta a Paulo Cesar Saraceni, Salvador, abril-maio 1963. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P.190-194.
- ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara, Paris, 1967. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 272-278.
- ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara. Roma, 01 de agosto de 1967. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha**: Cartas ao mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 291-295.

- ROCHA, Glauber. Carta a Jean-Claude Bernarde. Montreal, 1967. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 301-303.
- ROCHA, Glauber. Carta a Cacá Diegues, Paris, 5 de julho de 1972. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 446-447.
- SANTOS, Nelson Pereira dos. Carta a Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1 de agosto de 1960. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 121-123.
- SARACENI, Paulo César. Carta a Glauber Rocha, Santa Margherita Ligure, 26 de maio de 1961. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 155-157.
- SARACENI, Paulo César. Carta a Glauber Rocha, Rio de Janeiro, 1964. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 251-253.
- VELOSO, Caetano. Carta a Glauber Rocha, Londres, setembro 1970. In: BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1997. P. 373-379.

2.4 – Teses e monografias

- ABATI, Mario. O santo guerreiro contra o dragão da maldade. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 1-2, 11.
- CALEGARI, Franco. A proposito di... estratti di dichiarazioni fatte da Rocha su i suoi film e pubblicate su riviste brasiliane, francesi, spagnole e italiane. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 14-15.
- FOFI, Goffredo. Glauber Rocha. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 5-10.
- ROCHA, Glauber. Estetica della violenza – Il manifesto del cinema novo. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 3.
- ROCHA, Glauber. Tropicalismo, Antropofagia, Mito, Ideograma. In: CALEGARI, Franco. **Dossier su Glauber Rocha**, Bergamo: Cineforum di Bergamo, 1971-1972. P. 12-13.
- SCHVARZMAN, Sheila. **Como o cinema escreve a história.** Elia Kazan e a

América. Campinas: Unicamp, 1994. Dissertação de Mestrado apresentada ao departamento de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. 364 p.

2.5 – Livros

2.5.1 - Sobre o cinema brasileiro

Brasil Cinema 1969. [S.l]: Embrafilme, 1969.

AMICO, Gianni. Os dois Brasil. In: AMICO, O; AMICO, GIOVANELLI; VINCENTI E (orgs). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002. P. 59-65.

BENTES, Ivana (organizadora). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 794 p.

BENTES, Ivana. Sertões e favelas nel cinema brasiliano contemporaneo: estetica e cosmetica della fame. In: ROSA, Gian Luigi De. **Alle radici del cinema brasiliano**. Milão/Salerno: Oedipus, 2003. P. 223-234.

BENTES, Ivana. Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha. In: **Ressonâncias do Brasil**. Santillana del Mar: Fundación Santillana, 2002. P. 90-109.

BERNARDET, Jean-Claude. Apresentação. In: **Especial Glauber fala à Europa**. [s/l]: Sociedade Amigos da Cinemateca, [s/d] (1968/69, pelas indicações contidas no texto). P. 1-3.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema: Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967. 181 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: Propostas para uma história**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 102 p.

BERNARDET, Jean-Claude; GALVÃO, Maria Rita. **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 266 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 318 p.

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 2004. 203 p.

BIRRI, Fernando. Intervento di Fernando Birri. In: In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova**. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 437-440.

- CARRILHO, Arnaldo. Técnicas de trabalho e estrutura económica do Cinema Novo. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 425-428.
- COSTA, Flávio Moreira da. Introdução ao (Nôvo) Cinema Brasileiro. In: Costa, Flávio Moreira da (organizador). **Cinema Moderno Cinema Nôvo**. Rio de Janeiro, José Alvaro Editor, 1966. P. 163-221.
- DAHL, Gustavo. Intervento di Gustavo Dahl. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 449-451.
- DAHL, Gustavo; SARACENI, Paulo Cesar. Cinema Novo e estruturas económicas tradicionais. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 429-434.
- DIEGUES, Carlos. Rapporto dialettico, cinema e cultura in Brasile: Storia e bilancio. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 417-420.
- DIEGUES, Carlos. Intervento de Carlos Diegues. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967a. P. 445-448.
- DIEGUES, Carlos. Intervento de Carlos Diegues. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967b. P. 455-457.
- DIEGUES, Carlos. **Cinema Brasileiro**: Idéias e imagens. Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999. 109 p.
- ESCOREL, Eduardo. **Adivinhadores de água**: Pensando no cinema brasileiro. São Paulo: Cosac Naify, 2005. 205 p.
- FABRIS, Maria Rosaria. **Nelson Pereira dos Santos um olhar neorealista?** São Paulo: Edusp, 1994. 216 p.
- FABRIS, Maria Rosaria. Quando il neorealismo arrivò in Brasile. In: ROSA, Gian Luigi De (organizador). **Alle radici del cinema brasiliano**. Milão/Salerno: Oedipus, 2003. P. 95-102.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo**: A onda do jovem cinema e sua recepção na França. Campinas: Papyrus, 2004. 252 p.
- FOFI, Goffredo. **Glauber Rocha**. Turim: Ed. A.I.A.C.E, 1971. 35 p.
- GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e Cinema**: O Caso Vera Cruz. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. 281 p.
- GATTI, André Piero. **A distribuição comercial cinematográfica**. São

Paulo:Centro Cultural São Paulo, 2007 [Coleção Cadernos de pesquisa: v.7]. Disponível em:
<http://www.centrocultural.sp.gov.br/cadernos/lightbox/lightbox/pdfs/A%20Distribui%E7%E3o%20Comercial%20Cinematogr%E1fica.pdf>
Último acesso: 12/02/2010.

- GOMES, Paulo Emílio Sales. **70 anos de cinema brasileiro**. [S.l]: Editôra Expressão e Cultura, 1966. 158 p.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Pequeno cinema antigo. In: **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996 a. P. 7-18.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. In: **Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996 b. P. 85-111.
- LIMA, Mônica Cristina Araujo. Gli anni '50/'60: sogni di autonomia. In: ROSA, Gian Luigi De. **Alle radici del cinema brasiliano**. Milão/Salerno: Oedipus, 2003. P. 103-111.
- MICCICHÉ, Lino. Un Cineasta Tricontinentale. In: **Glauber Rocha: Scritti sul Cinema**. Venezia: Edizioni La Biennali di Venezia, 1986. P. 13-28.
- NEVES, David. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Editora Vozes, 1966.
- NEVES, David. Poética do Cinema Novo. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova**. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 421-423.
- NEVES, David. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova**. Milão: Editore Marzoratti, 1967a. P. 157-161.
- RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos: Cinema e história do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002. 362 p.
- RAMOS, Fernão Pessoa. Apresentação. In: FIGUEIRÔA, Alexandre. **Cinema Novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papirus, 2004. P. 9-11.
- RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 1997.
- ROCHA, Glauber. **Deus e o diabo na terra do sol**. Rio de Janeiro: Editôra Civilização Brasileira, 1965. 232 p.
- ROCHA, Glauber. Intervento di Glauber Rocha. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova**. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 458.
- ROCHA, Glauber. Cinema Novo e cinema mundial. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova**. Milão: Editore Marzoratti, 1967a. P. 435-436.

- ROCHA, Glauber. **Especial Glauber fala à Europa**. [s/l]: Sociedade Amigos da Cinemateca, s/d (1968/69, pelas indicações contidas no texto). 44 p.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 238 p.
- ROCHA, Glauber. Carrilho Arnaldo 80. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. P. 455-459.
- ROCHA, Glauber. Teoria e prática do cinema latino-americano 67. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004a. P. 83-87.
- ROCHA, Glauber. Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma 69. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004b. P. 150-154.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka da fome 65. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004c. P. 63-67.
- ROCHA, Glauber. Eztetyka do Sonho 71. In: **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004d. P. 248-251.
- SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: El sueño posible del cine brasileño. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997. 406 p.
- XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001. 156 p.
- XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: Il desiderio della storia. In: ROSA, Gian Luigi De. **Alle radici del cinema brasiliano**. Milão/Salerno: Oedipus, 2003. P. 137-151.
- XAVIER, Ismail. **Sertão-mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 227 p.
- VALENTINETTI, Claudio Maria. **Glauber, um olhar europeu**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2002. 221 p.
- VIGANÒ, Aldo. Discorso di Aldo Viganò. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 409-410.

2.5.2 - Sobre o cinema italiano

- APRÀ, Adriano. Moravia critico cinematografico. In: FALASCHI, Francesco. **Scrittori e cinema tra gli anni '50 e '60**. Florença: Giunti Gruppo Editoriale, 1997. P. 74-80.
- APRÀ, Adriano; SPILA, Piero. “Tropici” entrevista a Gianni Amico. In:

- AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico (organizzadores). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002. P. 13-25.
- BRUNETTA, Gian Piero. **Storia del cinema italiano: Dal miracolo economico agli anni novanta**. Roma: Riuniti, 2001. 820 p.
- FORNARI, Oreste de. Le traveling c'est un affaire morale?. AMICO, Olmo; AMICO, Fiorella; VINCENTI, Enrico (organizzadores). **Gianni Amico**. Turim: Torino Film Festival, 2002. P. 35-42.
- GHIGI, Giuseppe. **Venezia 1932: Il cinema diventa arte**. Venezia: La Biennale di Venezia/Fabri Editori, 1992.
- GOBETTI, Paolo. Confessioni di un critico comunista. In: ARISTARCO, Guido. **Sciolti dal giuramento: Il dibattito critico-ideologico sul cinema negli anni Cinquanta**. Bari: Dedalo Libri, 1981. P. 98-109.
- MICCICHÉ, Lino. **Visconti e il neorealismo: Ossessione, La terra trema, Bellissima**. Venezia: Marsilio Editori, 1990. 250 p.
- MICCICHÉ, Lino. **Cinema italiano: Gli anni 60 e oltre**. Venezia: Marsilio, 2002. 445 p.
- MOSCONI, Elena. **L'impressione dei film: Contributti per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945**. Milão: Vita e Pensiero, 2006. 230 p.
- ROCHA, Glauber. Glauber Fellini. In: **O século do cinema**. Rio de Janeiro: Alhambra: 1983. P. 186-204.
- UVA, Christian; PICHI, Michele. **Destra e sinistra nel cinema italiano: film e immaginario politico dagli anni '60 al nuovo millennio**. Roma: Edizioni Interculturali, 2006. 255 p.

2.5.3 - Sobre o cinema

- BAZIN, Andre. **Che cos'è il cinema?** Milão: Garzanti, 1986. 332 p.
- BERTOLUCCI, B.; COMOLLI J. L. Il cinema secondo Pasolini. In: SITI, Walter; ZABAGLI, Franco (organizzadores). **Pasolini per il cinema - Tomo II**. Milão: Mondadori, 2001. P. 2890-2907.
- BISONI, Claudio. **La critica cinematografica**. Medodo, storia e scrittura. Bolonha: Archetipolibri, 2006. 319 p.
- DELEUZE, Gilles. **L'immagine-movimento**. Milão: Ubulibri, 2000. 268 p.
- ESPINOSA, Julio Garcia. Intervento di Julio Garcia Espinosa. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova**. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 441-444.
- MORAVIA, Alberto. **Alberto Moravia al cinema: Centoquarantotto film**

d'autore. Milão: Bompiani, 1975. 305 p.

PERRETTI, Fabrizio; NEGRO, Giacomo. **Economia del cinema**: Principi economici e variabili strategiche del settore cinematografico. Milão: RCS Libri, 2003. 334 p.

PEZZOTTA, Alberto. **La critica cinematografica**. Roma: Carocci Editori, 2007. 128 p.

2.5.4 - Sobre arte, literatura e linguagem

ARNOLDI, Francesco Negri. **Storia dell'arte** – Volume tre. Milão: Fratelli Fabbri Editori, 1966.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução do francês para o português de Izidoro Blikstein. São Paulo: Editora Cultrix, 1974. 116p.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução do francês para o espanhol de Hector Schmucler. México: Siglo XXI Editores, 1999. 139 p.

ECO, Umberto. **Opera aperta**: forme e indeterminazione nelle poetiche contemporanee. Milão: Bompiani, 2006. 308 p.

FREUD, Sigmund. Il perturbante. In: **Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio**. Turim: Boringhieri, 1969. P. 270-307.

HOLUB, Robert C. Introduzione. In: **Teoria della ricezione**. Turim: Einaudi, 1989a. P. VII-XXXII.

ISER, Wolfgang. Il processo della lettura. In: HOLUB, R. (organizador). **Teoria della ricezione**. Torino: Einaudi, 1989. p. 43-69.

JAUSS, Hans Robert. **Perché la storia della letteratura?** Tradução do alemão para o italiano de Alberto Vårvaro. Nápolis: Guida Editori, 1969. 109 p.

JAUSS, Hans Robert. **Estetica della ricezione**. Tradução do alemão para o italiano de Antonello Giugliano. Nápolis: Guida Editori, 1988. 140 p.

JAUSS, Hans Robert. La teoria della ricezione. Identificazione retrospettiva dei suoi antecedenti storici. In: HOLUB, Robert. C. (organizador). **Teoria della ricezione**. Turim: Einaudi, 1989. P. 3-26.

JAUSS, Hans Robert. Il testo poetico nel mutamento d'orizzonte della letteratura. In: HOLUB, Robert. C. (organizador). **Teoria della ricezione**. Turim: Einaudi, 1989a. P. 201-257.

MARCUSE, Herbert. Society as a work of art (1967). In: KELLNER, Douglas (organizador). **Art and Liberation**: Herbert Marcuse – Collect paper of Herbert Marcuse (Volume IV). Nova Iorque: Routledge, 2007. P. 123-129.

NIETZSCHE, Friedrich. **La nascita della tragedia**. Milão: Adelphi, 2002. 214 p.

RICOEUR, Paul. **Freud**: Una interpretación de la cultura. México: Siglo XXI Editores, 1990. 483 p.

2.5.5 - Sobre pensamento e sociedade no Ocidente

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialettica dell'illuminismo**. Turim: Einaudi, 1966. 279 p.

CODELUPPI, Vanni. **Lo spettacolo della merce**: i luoghi del consumo dai passage a Disney World. Milão: Bombiani 2000. 242 P.

DUBORD, Guy Ernest. **La società dello spettacolo**. Millelire Settebelli / Stampa alternativa, 1995. 140 p.

FOUCAULT, Michel. **Sorvegliare e punire**: Nascita della prigione. Turim: Einaudi, 1993. 340 p.

FOUCAULT, Michel. **L'ordine del discorso**. Turim: Einaudi, 2004.

FOUCAULT, Michel. **L'archeologia del sapere**: Una metodologia per la storia della cultura. Tradução do francês para o italiano de Giovanni Bogliolo. Milão: BUR, 2006. 278 p.

FOUCAULT, Michel. **Storia della follia nell'età classica**. Tradução do francês para o italiano de Franco Ferrucci. VIII edição. Milão: BUR, 2006a. 566 p.

GADAMER, Hans-Georg. **Verità e metodo**. Tradução do alemão para o italiano de Gianni Vattimo. XIV ed. Milão: Bompiani, 2004. 582 p.

GRAMSCI, Antonio. **Quaderni del Carcere III**: Quaderni 12-29. 3ª edição. Turim: Einaudi, 2007. P. 1514-2362.

HUNTINGTON, P. Samuel. **Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale**. Milão: Garzanti, 2000. 499 p.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975. 232 p.

MARCUSE, Herbert. Marcuse defines his New Left line (1968). In: KELLNER, Douglas (organizador). **The New Left and the 1960s**: Herbert Marcuse – Collect paper of Herbert Marcuse (Volume III). Nova Iorque: Routledge, 2005. P. 100-117.

MARCUSE, Herbert. Liberation from the affluent society (1967). In: KELLNER, Douglas (organizador). **The New Left and the 1960s**: Herbert Marcuse – Collect paper of Herbert Marcuse (Volume III). Nova Iorque: Routledge, 2005a. P. 76-86.

2.5.6 - Sobre o Brasil

- BASTIDES, Roger. La culture négre ou Brésil. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967a. P. 263-267.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. 412 p.
- CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El Rei D. Manuel**. São Paulo: Dominus, 1963. 103 p.
- CANDIDO, Antonio. Nature, elements et trajectoire de la culture brésilienne. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 411-416.
- CASTRO, Josué de. **Geografia da fome**. Rio de Janeiro: Livraria Editôra da Casa do Estudante do Brasil: 1952. 268 p.
- CASTRO, Josué de. **Una zona explosiva**: Il nordeste del Brasile. Turim: Einaudi, 1974. 213 p.
- CUNHA, Euclides. **Os sertões**: Campanha de Canudos. Rio de Janeiro/São Paulo: LAEMMERT & C; LIVREIROS — EDITORES: 1905. 618 p. [Obra disponibilizada publicamente em versão digitalizada (pdf) pela Biblioteca Brasileira da USP, no site: <www.brasiliana.usp.br>].
- FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala**. Lisboa: Edição Livros do Brasil 2003.
- GASPARI, Elio. **Ditadura escancarada**: As ilusões armadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 512.
- GASPARI, Elio. **Ditadura derrotada**: O sacerdote e o feiticeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 576 p.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque. **Visão do paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo: Brasiliense/Publifolha, 2000. 452 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristi tropici**: L'aventura dell'antropologo. Milão: Il Saggiatore, 2004. 425.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1998. 152 p.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 472 p.
- ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 224 p.
- SCHWARZ, Roberto. As idéias fora do lugar. In: **Ao vencedor as batatas**. 4.^a

- ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. P. 29-48.
- SCHWARZ, Roberto. Fim de Século. In: **Seqüências brasileiras**: ensaios, São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- SKIDMORE, Thomas. **Preto no branco**: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra 1989. 328 p.
- VELOSO, Caetano. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 528 p.

2.5.7 - Sobre demais culturas e contextos coloniais

- ARPA, Angelo. Significato di una iniziativa. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. XIII-XXII.
- ARPA, Angelo. Discours de M. Angelo Arpa. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967a. P. XXIV-XXVI.
- BHABHA, Homi. **I luoghi della cultura**. Tradução do inglês para o italiano de Antonio Perri. Roma: Meltemi, 2001. 380 p.
- FANON, Frantz. **Les damnés de la terre**. Paris: François Maspero, 1970. 234p.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **Pela mão de Alice**: O social e o político na pós-modernidade. Porto: Edições Afrontamento, 1999. 299 p.
- SARMIENTO, Domingo Faustino. **Facundo**. Argentina: www.elaleph.com, 1999. 266 p. [Obra disponibilizada publicamente em versão digitalizada (pdf) pelo Portal Educativo do Estado Argentino, no site: <<http://www.educ.ar/>>]
- TODOROV, Tzvetan. **La conquista dell'America**: il problema dell'altro. Turim: Einaudi, 1992. 320 p.
- SAID, Edward. **Orientalismo**: L'immagine europea dell'Oriente. Milão: 2006, Feltrinelli. 398 p.

2.5.8 - Sobre a Itália

- CARDUCCI, L. G. Calò. L'immagine dell'America Latina in Italia dagli anni settanta alla fine del XX secolo. **Trimestre**, n. 3-4, p. 347-367, 2004.
- CARDUCCI, L. G. Calò; STABILI, M. Rosaria. Il mito politico dell'America latina negli anni Sessanta e Settanta. In: GIOVAGNOLI, A. et al. **II Mondo visto dall'Italia**. Milão: 2004. p. 228-241.
- GINSBORG, Paul. **Storia d'Italia dal dopoguerra a oggi**. Turim: Einaudi, 2006. 622 p.
- VECCHIO, Concetto. **Ali di Piombo**. Milão: RCS Libri, 2007. 281 p.

2.6 - Outros

- Critica-Reprint Rassegna Quindicinale di Critica Cinematografica**, Milão, n. 38-39, 5-15 dezembro 1971.
- I CONGRESSI di Genova nella stampa internazionale. In: **Terzo Mondo e Comunità Mondiale**: Testi delle relazioni presentate e lette ai congressi di Genova. Milão: Editore Marzoratti, 1967. P. 475-503.
- MOSTRA INTERNAZIONALE del Nuovo Cinema: Una breve storia. **Pesarofilmfest** [site oficial da Mostra de Pesaro]. Disponível em: <<http://www.pesarofilmfest.it/chi-siamo/storia/mostra-internazionale-del-nuovo-cinema-una-breve-storia.html?lang=it>>. Último acesso: 14/09/2010.
- QUESTI SONO GLI attivisti. Corriere Mercantile di Genova, 21 de abril de 1960, disponível em <<http://www.fondazioneeuropa.org/pages/mercantile.html>> . Último acesso: 24/11/2009.
- STORIA DEL FESTIVAL. **Festivaldeipopoli.org** [site oficial do festival dos povos. Disponível em: <http://www.festivaldeipopoli.org/festival/storia_del_festival/2009>. Último acesso: 09/11/2010.
- ARPA, Angelo. Presentazione del Cineforum Genovese Anno 1955/56. Disponível em: <<http://www.fondazioneeuropa.org/stampa/cineforum.htm>>. Último acesso: 25/11/2009.
- PAOLO VI, Papa. Ultima sessione pubblica del Concilio Ecumenico Vaticano II - Allocuzione di Sua Santità Paolo VI. 7/12/1965. Disponibilizado pelo site do Vaticano: http://www.vatican.va/holy_father/paul_vi/speeches/1965/documents/hf_p-vi_spe_19651207_epilogo-concilio_it.html . Último acesso em 11/02/2010.

GOMARASCA, Manlio. Quentin Tarantino parla in esclusiva di spaghetti western.
Nocturno, 25/08/2007. Disponível em:
<<http://www.nocturno.it/intervista/QUENTIN-TARANTINO-PARLA-IN-ESCLUSIVA-DI-SPAGHETTI-WESTERN>> . Último acesso:
03/11/2010.

Fontes audiovisuais

Elenco dos filmes dos quais reproduzimos fotogramas ou citamos fragmentos de diálogos, bem como declarações contidas em conteúdos extras.

Aruanda. Direção: Linguarte Noronha. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

O Assalto ao trem pagador. Direção: Roberto Farias. DVD. Produzido pela Funarte.

Azyllo muito louco. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Barravento. Direção: Glauber Rocha. Versão do filme difundida pela televisão italiana RAI 3, no programa *Fuori Orario*, convertido em arquivo digital por anônimos e disponibilizado pelo sistema *peer to peer*.

Brasil ano 2000. Direção: Walter Lima Jr. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Cabezas cortadas. Direção: Glauber Rocha. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Os cafajestes. Direção: Ruy Guerra. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

O cangaceiro. Direção: Lima Barreto. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

O' cangaceiro. Direção: Giovanni Fago. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Cinema Novo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Couro de gato. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

O desafio. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Der leone have sept cabeças. Direção: Glauber Rocha. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Deus e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. DVD produzido pela Riofilme.

Documentário. Direção: Rogério Sganzerla. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

O dragão da maldade contra o santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha.

Versão do filme difundida pela televisão italiana RAI 3, convertido em arquivo digital por anônimos e disponibilizado pelo sistema *peer to peer*.

Faccia a faccia. Direção: Sergio Sollima. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Fome de amor. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Os fuzis. Direção: Ruy Guerra. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Giù la testa. Direção: Sergio Leone. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Os herdeiros. Direção: Carlos Diegues. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

La hora de los hornos. Direção: Fernando Solanas. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Le notti bianche. Direção: Luchino Visconti. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Macunaíma. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Maioria absoluta. Direção: Leon Hirszman. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Nuit et brouillard. Direção: Alain Resnais. Versão do filme difundida pela televisão italiana RAI 3, convertido em arquivo digital por anônimos e disponibilizado em rede pelo sistema *peer to peer*.

O pagador de promessas. Direção: Alberto Cavalcanti. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Porto das Caixas. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Que viva Mexico! Direção: Sergei Eisenstein. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Quien sabe. Direção: Damiano Damiani. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

São Paulo Sociedade Anônima. Direção: Luis Sergio Person. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Terra em transe. Direção: Glauber Rocha. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Tropici. Direção: Gianni Amico. DVD com cópia do filme, gentilmente cedido por Olmo Amico.

Vamos a matar, compañeros. Direção: Sergio Corbucci. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Vidas secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Viva Villa. Direção: Jack Conway. Arquivo digital disponibilizado por anônimos pelo sistema *peer to peer*.

Filmografia citada

1 - FILMES BRASILEIROS

1.1- Curtas-metragens

- Aldeia.** Direção: Sergio Sanz. Brasil: 196?.
- Arraial do Cabo.** Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: 1960.
- Aruanda.** Direção: Linduarte Noronha. Brasil: 1960.
- Augusto Aníbal quer casar.** Direção: Luiz de Barros. Brasil: Guanabara Filmes, 1923.
- Aventuras de Gregório.** Direção: Luiz de Barros. Brasil: Produções Cinematográficas L. C. Barreto, 1920.
- Bailado de crianças no colégio, no Andaraí.** Brasil: 1897.
- A bolandeira** Direção: Vladimir Carvalho. Brasil: Nova Cine, 1969.
- Caminhos.** Direção: Paulo César Saraceni. Brasil: 1958-59.
- O cavalo de Oxumaré (inacabado).** Direção: Ruy Guerra. Brasil: Produções Carlos Niemeyer, 1961.
- A chegada do Dr. Campos Sales a Petrópolis.** Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1898.
- A chegada do Dr. Prudente de Morai e sua comitiva ao Arsenal de Marinha.** Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1898.
- Chegada do trem em Petrópolis.** Brasil: 1897.
- O circo.** Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Arnaldo Jabor Produções Cinematográficas, 1965.
- Colagem.** Direção: David Neves. Brasil: Agedor Produtora de Filmes Ltda, 1968.
- O corpo de bombeiros em movimento.** Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1899.
- Couro de gato.** Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: 1961.
- Cruz na praça.** Direção: Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1958.
- Dança de uma baiana.** Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1899.
- Documentário.** Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: 1966.
- Em busca do ouro.** Direção: Gustavo Dahl. Brasil: 1964.
- Escola de Samba Alegria de Viver.** Direção: Carlos Diegues. Brasil: CPC da

UNE, 1962.

Esportes do Brasil. Direção: Maurice Capovilla. Brasil: Socine Produções Cinematográficas, 1965.

Os estranguladores. Autoria: Rafael Pinheiro; Pimentel Figueiredo. Brasil: Photo-Cinematographia Brasileira, 1908.

Exemplo regenerador. Direção: José Medina. Brasil: 1919.

Fragmentos da vida. Direção: José Medina. Brasil: Medifer, 1929.

Fuga. Direção: Carlos Diegues; David Neves. Brasil: Grupo de Estudos Cinematográficos da UNE, 1961.

Herói do século XX. Direção: Ary Severo. Brasil: Aurora Filme, 1926.

A inauguração da Igreja da Candelária. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1898.

Incêndio na praça do mercado. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1899.

Integração racial. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: 1964.

O largo da Carioca. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1898.

O largo do Machado. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1898.

O largo de São Francisco de Paula. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1898.

Largo de São Francisco por ocasião de um meeting. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1899.

Maioria absoluta. Direção: Leon Hirszman. Brasil: Produções Cinematográficas Meta, 1964.

Manhã cinzenta. Direção: Olney São Paulo. Brasil: 1968.

Maranhão 66. Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1966.

Marimbás. Direção: Vladimir Herzog. Brasil: Itamaraty - Departamento Cultural e de Informações; UNESCO, 1963.

Maxixe no outro mundo. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1900.

Memória do cangaço. Direção: Paulo Gil Soares. Brasil: 1965.

Meninos do Tietê. Direção: Maurice Capovilla. Brasil: 1963.

Nossa escola de samba. Direção: Manuel Horácio Giménez. Brasil: 1965.

Orós. Brasil: Produção Cinematográfica São Luís S. A, 1960.

Pátio. Direção: Glauber Rocha. Brasil: 1959.

Pedreira de São Diogo. Direção: Leon Hirszman. Brasil: CPC da União Nacional dos Estudantes, 1962.

O mestre de Apipucos. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Saga

Filmes, 1959.

O poeta do castelo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Saga Filmes, 1959.

Praça Tiradentes no dia 13 de maio. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1899.

A praia de Santa Luzia. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1898.

O préstito de Marechal Deodoro para o cemitério. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1898.

Senhorita agora mesmo. Direção: Pedro Comello. Brasil: Atlas Filme, 1927.

Subterrâneos do futebol. Direção: Maurice Capovilla. Brasil: 1964-1965.

Um batalhão do exército. Brasil: Paschoal Segreto e Irmãos, 1899.

Um dia na rampa. Direção: Luís Paulino dos Santos. Brasil: 1960.

Um favelado. Direção: Marcos Farias. Brasil: CPC da União Nacional dos Estudantes, 1962.

União. Direção: Maurice Capovilla. Brasil: União Nacional dos Estudantes, 1962.

Vadição. Direção: Alexandre Robatto Filho. Brasil: 1954.

Valadão, o cratera. Autoria: Humberto Mauro. Brasil: 1925.

Viramundo. Direção: Geraldo Sarno. Brasil: 1965.

Zé da Cachorra. Direção: Miguel Borges. Brasil: CPC da União Nacional dos Estudantes, 1962.

1.2- Média-metragem

Cinema Novo. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Alemanha: TV Canal 2, 1967 (Versão Brasileira patrocinada pela Cinemateca Brasileira e pelo Museu de Arte Moderna).

1.3- Longas-metragens

Agulha no palheiro. Direção: Alex Viany. Brasil: Flama Produtora Cinematográfica, 1953.

Aitaré da praia. Direção: Gentil Roiz. Brasil: Aurora Filme, 1925.

Alô, alô carnaval!. Direção: Adhemar Gonzaga; Dolney Wallace. Brasil: Cinédia S.A.; Waldow Filmes.

- Ângela.** Direção: Tom Payne. Brasil: Vera Cruz Studios, 1951.
- Anuska, manequim e mulher.** Direção: Francisco Ramalho Jr. Brasil: Tecla Produções Cinematográficas, 1968.
- Asfalto selvagem.** Direção: J. B. Tanko. Brasil: Cinematográfica Herbert Richers; J. B. Tanko Filmes, 1966.
- O assalto ao trem pagador.** Direção: Roberto Farias. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers, 1962.
- Azylo muito louco.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; Produções Cinematográficas R. F. Farias; Difilm, 1970.
- Bahia de todos os santos.** Direção: Trigueirinho Neto. Brasil: Lorenzo Serrano Produções Cinematográficas, 1960.
- O bandido da luz vermelha.** Direção: Rogério Sganzerla. Brasil: Distribuidora de Filmes Urânio Ltda, 1968.
- Barravento.** Direção: Glauber Rocha. Brasil: Iglu Filmes, 1962.
- Barro humano.** Direção: Adhemar Gonzaga. Brasil: Benedetti Filme, 1929.
- Bebel garota propaganda.** Direção: Maurice Capovilla. Brasil: Alpha Filmes, C.P.S, George Jonas Produções Cinematográficas, 1968.
- O beijo.** Direção: Flavio Tambellini. Brasil: Companhia Cinematográfica Serrador, 1964.
- Boca de ouro.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Copacabana Filmes, 1962.
- Bonitinha mas ordinária.** Direção: J. P. de Carvalho. Brasil: Magnus Filmes, 1963.
- Brasa dormida.** Direção: Humberto Mauro. Brasil: Phebo Brasil Filme, 1928.
- Brasil ano 2000.** Direção: Walter Lima Jr. Brasil: Mapa Filmes, 1969.
- O bravo guerreiro.** Direção: Gustavo Dahl. Brasil: Gustavo Dahl Produções Cinematográficas, 1969.
- Cabezas cortadas.** Direção: Glauber Rocha. Brasil/Espanha, Profilmes S.A. - Barcelona; Films Contacto - Barcelona; Mapa Filmes - Rio de Janeiro; Glauber Rocha Comunicações Artísticas Ltda, 1970.
- Cabra marcado para morrer.** Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Centro Popular de Cultura da UNE; MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Mapa, 1984.
- O caçador de diamantes.** Direção: Vittorio Capellaro. Brasil: Rex Filmes, 1933.

Os cafajestes. Direção: Ruy Guerra. Brasil: Magnus Filmes, 1962.

Caicara. Direção: Adolfo Celi. Brasil: Vera Cruz, 1950.

O caipora. Direção: Oscar Santana. Brasil: Winston Cine Produções Ltda, 1964.

Canalha em crise. Direção: Miguel Borges. Brasil: Tabajara Filmes, 1963.

Câncer. Direção Glauber Rocha. Brasil/Itália: Mapa Filmes, 1972.

O cangaceiro. Direção: Lima Barreto. Brasil: Vera Cruz Studios, 1953.

O canto da saudade. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Estúdios Rancho Alegre, 1952.

O canto do mar. Direção: Alberto Cavalcanti. Brasil: Kino Filmes, 1952.

Capitu. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: Carlos Diegues, JP e Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1968.

Cara a cara. Direção: Júlio Bressane. Brasil: Difilm, 1967.

Cara de Fogo. Direção: Galileu Garcia. Brasil: Cinebrás, 1957.

O caso dos irmãos Naves. Direção: Luiz Sergio Person. Brasil: MC Produção e Distribuição Cinematográfica; Lauper Filmes Ltda, 1967.

Central do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil/França: Audiovisual Development Bureau; Ministerio da Cultura; BEI Comunicações; Bahiatursa, 1998.

Chão bruto. Direção: Dionísio Azevedo. Brasil: Giannelli Filmes, 1958.

Cidade ameaçada. Direção: Roberto Farias. Brasil: Inconfidência Filmes, 1959.

Cinco vezes favela. Brasil: C.P.C. da União Nacional dos Estudantes; Saga Filmes Ltda, 1962.

Coisas nossas. Direção: Wallace Downey. Brasil: Byington e Cia, 1931.

Como vai, bem? Direção: Grupo Câmara. Brasil: Grupo Câmara Produções Cinematográficas Ltda, 1968.

Copacabana me engana. Direção: Antonio Carlos Fontoura. Brasil: Difilm, 1968.

Crime no Sacopã. Direção: Roberto Pires. Brasil: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A., 1963.

A derrota. Direção: Mário Fiorani. Brasil: Mário Fiorani Filmes, 1966.

O desafio. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: Mapa Filmes, 1965.

Der leone have sept cabeças. Direção: Glauber Rocha. Itália/França: Polifilm, Claude Antoine Film – Paris, 1970.

- O descobrimento do Brasil.** Direção: Humberto Mauro. Brasil: ICB; INCE ; Ministério da Educação e Cultura, 1937.
- Deus e o diabo na terra do sol.** Direção: Glauber Rocha. Brasil: Copacabana Filmes, 1964.
- Dezesperato.** Direção: Sergio Bernardes Filho. Brasil: 1968.
- O dragão da maldade contra o santo guerreiro.** Direção: Glauber Rocha. Brasil/Alemanha Ocidental/Argentina/Noruega/Suécia, Antoine Films, 1969.
- Êsse mundo é meu.** Direção: Sérgio Ricardo. Brasil: Copacabana Filmes, 1964.
- A estrada.** Direção: Oswaldo Sampaio. Brasil: Mayra Filmes, 1955.
- Estranho encontro.** Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Cinematográfica Brasil Filmes, 1958.
- A falecida.** Direção: Leon Hirszman. Brasil: Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1965.
- Os faroleiros.** Autoria: Monteiro Lobato. Brasil: Sociedade de Cultura Artística Romeiros do Progresso, 1920.
- Favela dos meus amores.** Direção: Humberto Mauro. Brasil: Brasil Vox Filme, 1935.
- Fazendo fitas.** Direção: Nevio B. Silva. Brasil, Cinematográfica Brasileira, 1955.
- Férias no sul.** Direção: Reynaldo Paes de Barros. Brasil: Paranaguá Produtora e Distribuidora, 1967.
- Filmando fitas.** Direção: Antonio Rolando. Brasil: Nacional Filme, 1926.
- Fome de amor.** Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Herbert Richards e Paulo Porto Produções Cinematográficas, 1967.
- Fronteiras do inferno.** Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Distribuidora de Filmes Sino Ltda, 1958.
- Os fuzis.** Direção: Ruy Guerra. Brasil/Argentina: Copacabana Filmes, 1964.
- Ganga bruta.** Direção: Humberto Mauro. Brasil: Cinédia, 1933.
- Ganga Zumba.** Direção: Carlos Diegues. Brasil: Copacabana Filmes, 1963.
- Garota de Ipanema.** Direção: Leon Hirszman. Brasil: Saga Filmes, 1967.
- Garrincha, alegria do povo.** Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Armando Nogueira Produções Cinematográficas, 1962.
- O gigante de pedra.** Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Cast Cinematográfico Brasileiro Ltda, 1951-1953.

Gimba. Direção: Flávio Rangel. Brasil: Da Palma Filmes, 1963.

A grande cidade. Direção: Carlos Diegues. Brasil: Luis Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1966.

A grande feira. Direção: Roberto Pires. Brasil: Iglu Filmes, 1961.

O grande momento. Direção: Roberto Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1958.

Grande sertão. Direção: Geraldo e Renato Santos Pereira. Brasil: Companhia Cinematográfica Vera Cruz; Vila Rica Cinematográfica Ltda, 1965.

Os herdeiros. Direção: Carlos Diegues. Brasil: Carlos Diegues Produções Cinematográficas, 1969.

O homem que comprou o mundo. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil: Mapa Produções Cinematográficas Ltda.; Columbia Pictures, 1968.

Homens do Brasil. Direção: Nelson Marcelino de Carvalho. Brasil: Produções Rearmamento Moral, 1960.

A hora e a vez de Augusto Matraga. Direção: Roberto Santos. Brasil: Luis Carlos Barreto Produções Cinematográficas/Difilm, 1965.

A ilha. Direção: Walter Hugo Khoury. Brasil: Kamera Filmes, 1963.

In hoc signo vincis. Brasil: América Filme S.A, 1921.

Jardim de Guerra. Direção: Neville de Almeida. Brasil: J. P. Produções cinematográficas, 1969.

João da Mata. Direção: Amilar Alves. Brasil: Fênix Filme, 1923.

João Ninguém. Direção: Mesquitinha. Brasil: Waldow Filmes, 1936.

Jurando vingar. Direção: Ary Severo. Brasil: Aurora Filme, 1925.

Lábios sem beijos. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Cinédia S.A., 1930.

Lampião, o rei do cangaço. Direção: Carlos Coimbra. Brasil: Cinedistri, 1963.

Limite. Direção: Mário Peixoto. Brasil: Cinédia, 1931.

Macunaíma. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Condor Filmes, 1969.

Mandacaru Vermelho. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1961.

Os marginais. Direção: Carlos Prates Correia; Moisés Kendler. Brasil: Mariana Filmes Ltda, 1968.

Memória de Helena. Direção: David Neves. Brasil: União Cinematográfica Brasileira S.A.; Embrafilme, 1969.

Memórias do cárcere. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil:

- Embrafilme, 1983.
- Os mendigos.** Direção: Flavio Migliaccio. Brasil: Satélite Filmes Ltda.; São José Filmes; João Elias Produções Ltda, 1963.
- Menino de engenho.** Direção: Walter Lima Jr. Brasil: Mapa Filmes, 1965.
- Moleque Tião.** Direção: José Carlos Burle. Brasil: Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A, 1943.
- A morte comanda o cangaço.** Direção: Carlos Coimbra e Walter Guimarães Mota. Brasil: Aurora Duarte Produções Cinematográficas, 1961.
- Mulher.** Direção: Octávio Gabus Mendes. Brasil: Estúdios Cinédia, 1931.
- Mulheres e milhões.** Direção: Jorge Ileri. Brasil: Imbracine Ltda, 1961.
- O mundo em que Getúlio viveu.** Direção: Jorge Ileri. Brasil, 1961.
- Na garganta do diabo.** Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Cinebrás Filmes, 1960.
- Na primavera da vida.** Direção: Reinaldo Mazzei. Brasil: Phebo Sul América Filmes, 1926.
- Noite vazia.** Direção: Walter Hugo Khouri. Brasil: Kamera Filmes; Companhia Cinematográfica Vera Cruz, 1964.
- No mundo da lua.** Direção: Roberto Farias. Brasil: Brasil Vita Filmes S.A, 1958.
- Osso, amor e papagaio.** Direção: Lima Barreto. Brasil: Cinematográfica Brasil Filmes, 1957.
- A opinião pública.** Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Film-Indústria, 1967.
- O padre e a moça.** Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Difilm/Filmes do Triângulo, 1966.
- O pagador de promessas.** Direção: Alberto Cavalcanti. Brasil: Cinedistri, 1962.
- Paixão de gaúcho.** Direção: Walter George Durst. Brasil: Cinematográfica Brasil Filme S.A, 1957.
- Paulo e Virgínia.** Direção: Alberto Fleming. Brasil: América Filme, 1924.
- Paz e amor.** Brasil: William e Cia, 1909-1910.
- Pecado mortal.** Direção: Miguel Faria Jr. Brasil: M. F. Produções Cinematográficas; C. N. Promoções e Publicidade, 1970.
- Pedro diabo ama Rosa Meia-Noite.** Direção: Miguel Faria Jr. Brasil: Produções Cinematográficas R. F. Farias; Miguel Faria Júnior Produções Cinematográficas; C. N. Promoções e Publicidade, 1970.
- Pega ladrão!** Direção: Ruy Costa. Brasil: Sonofilms S. A., 1940.

Pega ladrão. Direção: Alberto Pieralisi. Brasil: Cibra Brasil, 1958.

Pindorama. Direção: Arnaldo Jabor. Brasil: Kamera Filmes Ltda, 1971.

Pobre príncipe encantado. Direção: Daniel Filho. Brasil: J. B. Produções Cinematográficas; Condor Filmes, 1969.

Pôrto das Caixas. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Brasil: Equipe Produções Cinematográficas, 1962.

O preço da vitória. Direção: Oswaldo Sampaio. Brasil: Ubayara Filmes, 1959.

A primeira missa. Direção: Lima Barreto. Brasil: Campos Elísios Cinematográfica, 1960.

Proezas de Satanás na vila do Leva-e-traz. Direção: Paulo Gil Soares. Brasil: Copacabana Filmes, 1967.

O profeta da fome. Direção: Maurice Capovilla. Brasil: Fotograma Produtora e Distribuidora de Filmes Ltda, 1969.

Ravina. Direção: Rubem Biáfora. Brasil: Brasil Filmes Ltda., 1958.

Retribuição. Direção: Gentil Roiz. Brasil: Aurora Filme, 1924.

Rio 40°. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

Rio zona norte. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1957.

Rua sem sol. Direção: Alex Vianny. Brasil: Brasil Vita Filmes S.A.; Unida Filmes S.A., 1954.

O Saci. Direção: Rodolfo Nanni. Brasil: Brasiliense Filmes, 1951.

Sangue mineiro. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Phebo Filme do Brasil S.A., 1929.

São Paulo Sinfonia da metrópole. Direção: Adalberto Kemeny; Rudolf Rex Rusting. Brasil: Rex Filmes, 1929.

São Paulo Sociedade Anônima. Direção: Luís Sérgio Person. Brasil: Socine Produções Cinematográficas, 1965.

Seara Vermelha. Direção: Alberto d'Aversa. Brasil: Proa Filmes, 1963.

O segredo do corcunda. Direção: Alberto Travessa. Brasil: Nello de Rossi Filmes, 1924.

Selva trágica. Direção: Roberto Farias. Brasil: Herbert Richers Produções Cinematográficas, 1963.

Os senhores da terra. Direção: Paulo Thiago. Brasil: CENA Filmes; Produções Cinematográficas L.C. Barreto Ltda.; A. Alves; R.F. Mendes, 1970.

Silêncio branco. Direção: Geraldo Junqueira de Oliveira. Brasil: 1964.

Simão o caolho. Direção: Alberto Cavalcanti. Brasil: Cinematográfica Maristela, 1952.

Sinhá moça. Direção: Tom Payne. Brasil: Vera Cruz Studios, 1953.

O sobrado. Direção: George Walter Durst. Brasil: Brasil Filmes Ltda, 1956.

Sofrer para gozar. Direção: E. C. Kerrigan. Brasil: Apa Film; Empresa Cinematográfica União Paulista; Programa Standard, 1923.

Sol sobre a lama. Direção: Alex Viany. Brasil: Guapira Filmes Ltda, 1963.

Sweet Hunters. Direção: Ruy Guerra. França/Brasil/Panamá: General Productions, 1969.

Tempo de violência. Direção: Hugo Kusnet. Brasil: Bennio Produções Cinematográficas; Grupo Filmes, 1969.

Terra em transe. Direção: Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1967.

Terra sem Deus. Direção: José Carlos Burle. Brasil: Cinedistri Ltda, 1963.

Três Cabras de Lampião. Direção: Aurélio Teixeira. Brasil: Jota Teixeira Produções Cinematográficas, 1962.

Tesouro perdido. Direção: Humberto Mauro. Brasil: Phebo Sul-América Filme, 1927.

Tocaia no asfalto. Direção: Roberto Pires. Brasil: Iglu Filmes, 1962.

Tudo azul. Direção: Moacyr Fenelon. Brasil: Flama Produtora Cinematográfica Ltda, 1955.

Uma pulga na balança. Direção: Luciano Salce, Vera Cruz Studios, 1953.

Um dia qualquer. Direção: Líbero Luxardo. Brasil: Produções Líbero Luxardo, 1965.

O vale dos martírios. Direção: Francisco de Almeida Fleming. Brasil: América Filme, 1927.

Vereda da Salvação. Direção: Anselmo Duarte. Brasil: Anselmo Duarte Produções Cinematográficas, 1965.

Viagem ao fim do mundo. Direção: Fernando Campos. Brasil: Fernando Campos, Talula Abramo Campos Produções Cinematográficas, 1968.

A vida provisória. Direção: Mauricio Gomes Leite. Brasil: Tekla Filmes; Saga Filmes; Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas; J. P. de Carvalho Produção e Administração Cinematográfica Ltda, 1968.

Vidas secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas, 1963.

A virgem prometida. Direção: Iberê Cavalcanti. Brasil: Ser-Cine Brasil, 1968.

A voz do carnaval. Direção: Adhemar Gonzaga; Humberto Mauro. Brasil: Cinédia S.A, 1933.

1.4- Não especificados

Queimada brava. Brasil: 1953.

Uma transformista original. Brasil: Ópera Filme, 1915.

2 - FILMES ESTRANGEIROS

À bout de souffle. Direção: Jean-Luc Godard. França: Les Productions Georges de Beauregard, Société Nouvelle de Cinématographie (SNC), 1960.

Accident. Direção: Joseph Losey. Reino Unido: Royal Avenue Chelsea, 1967.

A ciascuno il suo. Direção: Elio Petri. Itália: Cemo Film, 1967.

Alias Gardelito. Direção: Lautaro Murúa. Argentina: Rio Negro Productions, 1961.

Belle ma povere. Direção: Dino Risi. Itália: Titanus, 1957.

Blowup. Direção: Michelangelo Antonioni. Itália/Estados Unidos/Reino Unido: Bridge Films, 1966.

Congo vivo. Direção: Giuseppe Bennati. Itália/França: Orsay Films, 1962.

Corri uomo, corri. Direção: Sergio Sollima. Itália/França: Cheretien; Mancori, 1968.

Dillinger è morto. Direção: Marco Ferreri. Itália: Pegaso Cinematografica, Ital-Noleggio Cinematografico, 1969.

Due soldi di speranza. Direção: Renato Castellani. Itália: Universalcine, 1952.

Easy rider. Direção: Dennis Hopper. USA: Columbia Pictures Corporation, Pando Company Inc., Raybert Productions, 1969.

Encouraçado Potemkin. Direção: Sergei Eisenstein. União Soviética: Goskino, 1925 (título original: Bronenosets Potyomkin).

Faccia a faccia. Direção: Sergio Sollima. Itália/Espanha: Arturo González Producciones Cinematográficas, Produzioni Europee Associati, 1967.

Fellini Satyricon. Direção: Federico Fellini. Itália: Produzioni Europee Associati, 1969.

Germania anno zero. Direção: Roberto Rossellini. Itália: Produzione Salvo

- D'Angelo, 1948.
- Giovani brasiliani.** Direção: Gianni Amico. Itália: 1967.
- Giù la testa.** Direção: Sergio Leone. Itália: Rafran Cinematografica, 1971.
- Il brigante di Tacca del Lupo.** Direção: Pietro Germi. Itália: 1952.
- Il mare.** Direção: Giuseppe Patroni Griffi. Itália: Buffardi Spa., 1962.
- Il vangelo secondo Matteo.** Direção: Pier Paolo Pasolini. Italia/França: Arco Film, 1964.
- I pugni in tasca.** Direção: Marco Bellocchio. Itália: Doria Produções Cinematográficas, 1965.
- Jeux interdits.** Direção: René Clément. France: 1952: Silver Films.
- L'Avventura.** Direção: Michelangelo Antonioni. Itália/França: Cino del Duca, 1960.
- La bête humaine.** Direção: Jean Renoir. França: Paris Film, 1938.
- La ciociara.** Direção: Vittorio De Sica. Itália/França: Companhia Cinematográfica Champion, 1960.
- La commare secca.** Direção: Bernardo Bertolucci. Itália: Cinematogrica Cervi, 1962.
- La dolce vita.** Direção: Federico Fellini. Itália/França: Riama Film, 1960.
- Ladri di biciclette.** Direção: Vittorio De Sica. Itália: Produzioni De Sica, 1948.
- La guerre est finie.** Direção: Alain Resnais. França/Suécia: Europa Film, 1966.
- La hora de los hornos.** Direção: Fernando Solanas. Argentina: 1968.
- La resa dei conti.** Direção: Sergio Sollima. Itália/Espanha, Produzioni Europee Associati (PEA), 1966.
- La roue.** Direção: Abel Gance. França: Films Abel Gance, 1923.
- La terra trema.** Direção: Luchino Visconti. Itália: Universal Film, 1948.
- L'avventura.** Direção: Michelangelo Antonioni. Itália/França: Cino del Duca, Produzioni Cinematografiche Europee (P.C.E.), Societé Cinématographique Lyre, 1960.
- Lazzarella.** Direção: Carlo Ludovico Bragaglia. Itália: Titanus, 1957.
- Les dimanches de Ville d'Avray.** Direção: Serge Bourguignon. França: Fidès, 1962.
- Le notti bianche.** Direção: Luchino Visconti. Itália/França: Rank Film, 1957.
- Les parapluies de Cherbourg.** Direção: Jacques Demy. França/Alemanha

Ocidental: Parc Film, 1964.

Los inundados. Direção: Fernando Birri. Argentina: 1961.

Los olvidados. Direção: Luís Buñuel. México: Ultramar Filmes, 1950.

Lo scandalo. Direção: Anna Gobbi. Itália: Adriana Film, 1966.

Medea. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália/França/Alemanha Ocidental: San Marco; Les Films Number One; Janus Film und Fernsehen, 1969.

Mouchette. Direção: Robert Bresson. France: Argos Films, 1967.

Música popular brasileira. Direção: Gianni Amico. Itália: 1967.

O' Cangaceiro. Direção: Giovanni Fago. Espanha/Itália: DIA P.C, 1969.

On the waterfront. Direção: Elia Kazan. EUA: Horizon Pictures; Columbia Pictures Corporation, 1955.

Orfeu negro. Direção: Marcel Camus. Brasil/França/Itália: Dispat Films, 1959.

Ossessione. Direção : Luchino Visconti. Itália: Industrie Cinematografiche Italiane, 1943.

Nóz w wodzie. Direção: Roman Polanski. Polônia: Zespol Filmowy Kamera, 1962.

Nuit et brouillard. Direção: Alain Resnais. França: Argos Films, 1955.

Pépé Le Moko. Direção: Julien Duvivier. França: Paris Film, 1937.

Porcile. Direção: Pier Paolo Pasolini. França/Itália: I film dell'Orso, INDIEF, IDI Cinematográfica.

Que viva Mexico! Direção: Sergei Eisenstein [Filme incompleto rodado entre 1931 e 1932, no México, e de qual existem várias versões].

Quien sabe? Direção: Damiano Damiani. Itália: M.C.M., 1966.

Raíces de piedra. Direção: José Maria Arzuaga. Colômbia: Cinematográfica Julpeña, 1963.

Requiescan. Direção: Carlo Lizzani. Itália/Alemanha Ocidental: Castoro; Istituto Luce; Tefi Film, 1967.

Rocco e i suoi fratelli. Direção: Luchino Visconti. Itália/França: Titanus, 1960.

Salvatore Giuliano. Direção: Francesco Rosi. Itália: Galatea Film, 1962.

Sedotta e abbandonata. Direção: Pietro Germi. Itália/França: Compagnie Cinématographique de France, 1964.

Shadows. Direção: John Cassavetes. USA: Lion International, 1959.

Sirokkó. Direção: Miklós Jancsó. França/Hungría: MAFILM Stúdió 1;

Marquise, 1969.

Sotto il segno dello scorpione. Direção: Paolo Taviani; Vittorio Taviani.
Itália: Ager Cinematografica, Ministero del Turismo e dello
Spettacolo, 1969.

Suna no onna. Direção: Hiroshi Teshigahara. Japão: Toho Film, 1964.

Tropici. Direção: Gianni Amico. Itália: BBG Cinematográfica, 1968.

Uccellacci e uccellini. Direção: Pier Paolo Pasolini. Itália: Arco Film, 1967.

Un fiume di dollari. Direção: Carlo Lizzani. Itália: C.B. Films S.A., 1966.

Un guapo del 900. Direção: Torre Nilsson. Argentina: Angel Producciones,
1960.

Vacanze a Ischia. Direção: Mario Camerini. Itália/França/Mônaco/Alemanha
Occidental: Bavaria Filmkunst, 1957.

Vamos a matar, compañero. Direção: Sergio Corbucci. Itália/Alemanha
Occidental/Espanha, 1970.

Viva Villa! Direção: Jack Conway. EUA: Metro-Goldwin-Mayer, 1934.

Yawar Mallku. Direção: Jorge Sanjines. Bolívia: Ukamau Group, 1969.

Anexo

Corpus digitalizado

Cópia escaneada e transformada em arquivo PDF dos artigos, notas, entrevistas e ensaios que foram citados por esta pesquisa.