

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTE
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

MF = 8,6
JAM

CINEMATOGRAFIA DO SUBDESENVOLVIMENTO
O Cinema Novo e a Representação Social do Nordeste
(1962-1964)

MARCOS AURÉLIO FELIPE

9,0



NATAL/RN-2000 . 2

MARCOS AURÉLIO FELIPE

**CINEMATOGRAFIA DO SUBDESENVOLVIMENTO:
O Cinema Novo e a Representação Social do Nordeste
(1962-1964)**

Monografia apresentada à disciplina Pesquisa Histórica II,
ministrada pela Professora Denise Mattos Monteiro, do
Curso de História da Universidade Federal do Rio Grande do
Norte – UFRN, sob orientação da Professora Maria da
Conceição Guilherme Coelho.



NATAL/RN-2000

A GLAUBER ROCHA

À minha mãe, Jozimar dos Santos,
pelo amor que tem me dado ao longo de todos esses anos,
por ter acreditado na minha força de vontade estudantil
e por ter aceitado meus sonhos sem questionamento algum.

...

À minha querida, Tatyana Mabel Nobre Barbosa,
por ter me permitido também ser parte de sua companhia afetiva,
pelo apoio infundo que deu aos anos de minha vida universitária
e pelo olhar racional das “coisas do mundo”.

...

À minha família e a todos os meus amigos,
pelo apoio dado no dia a dia de nossos relacionamentos,
pelas horas de companhia, solidariedade e carinho
e pelos momentos de distração que passamos juntos.

...

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	5
2. O CONTEXTO CINEMATOGRAFICO DO CINEMA NOVO	8
2.1. <i>O Cinema Moderno</i>	8
2.2. <i>As Escolas Cinematográficas</i>	10
3. O CINEMA NOVO	16
3.1. <i>O Movimento Cinemanovista</i>	16
3.2. <i>A Estética da Fome</i>	22
4. A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO NORDESTE NO CINEMA NOVO (1962-64)	25
4.1. <i>O Núcleo Central</i>	26
4.2. <i>Os Elementos Periféricos</i>	31
5. CONCLUSÃO	35
6. BIBLIOGRAFIA & FONTES	37

1. INTRODUÇÃO

O cinema, ao longo dos cem anos de sua existência, foi objeto das mais variadas abordagens: psicanalítica, lingüística, da economia política, da teoria das ideologias, da iconologia etc.¹ Nesta monografia, buscamos fazer uma análise do Cinema Novo, cuja memória nos remete para títulos, nomes e expressões como Deus e o Diabo na Terra do Sol, Estética da Fome, Glauber Rocha, Os Fuzis, Dib Luft, caracterizando sua atuação no âmbito cultural brasileiro ao longo dos anos 60.

O Cinema Novo representou um período significativo na história do cinema brasileiro e mundial. Para Inácio ARAÚJO, essa escola cinematográfica brasileira foi a primeira expressão do cinema moderno no terceiro mundo e, por sua vez, influenciou o surgimento de vários outros cinemas nacionais.² No âmbito nacional, segundo Marcos da Silva GRAÇA, coube ao Cinema Novo, além de lançar para o mundo o cinema brasileiro, romper com a concepção de cinema comercial/industrial que imperava no Brasil, destituir os modelos dos gêneros importados e o artificialismo da utilização da realidade nacional apenas como recurso ornamental e não como princípio estrutural.³ Assim, os estudos relativos ao Cinema Novo são fundamentais, pois contribuirão para demonstrar a importância da arte e da cultura brasileira.

Esse rompimento acima aludido se deu a partir da implantação de uma nova estética cinematográfica no Brasil – *A Estética da Fome*. Nessa monografia defendemos que *A Estética da Fome*, terminologia utilizada para definir as produções filmicas do Cinema Novo, foi construída a partir da Representação Social do Nordeste, do final do século XIX a meados do século XX, nos filmes cinemanovistas realizados entre 1962-1964. Luiz Carlos R. BORGES, ao analisar os filmes do período mencionado acima, corrobora com nossa opinião quando afirma que os temas da fome, da miséria e da violência foram representados em função da construção de um projeto cinematográfico.⁴ Desse modo, a importância da representação da temática nordestina no contexto cinematográfico nos obriga a elaborar um projeto para demonstrar a sua importância na história do cinema brasileiro.

No primeiro capítulo, *O Contexto Cinematográfico do Cinema Novo*, contextualizamos a cinematografia mundial, buscando estabelecer os pontos de contato

¹ AUMONT, Jacques, *A estética do filme*, p. 14

² ARAÚJO, Inácio, *Cinema*, p. 84, 94

³ GRAÇA, Marcos da Silva, *Cinema brasileiro*, p. 11

entre o Cinema Novo e as principais escolas cinematográficas do Cinema Moderno: *Neo-realismo Italiano* e *Nouvelle Vague Francesa*. Para isso, caracterizamos essas escolas, tanto em seus aspectos formais como temáticos. Desse modo, fizemos um diagnóstico completo do contexto cinemanovista e, posteriormente, analisamos sua estética e seus princípios políticos, sociais e históricos.

No segundo capítulo, *O Cinema Novo*, primeiramente, buscamos caracterizar os fundamentos históricos do cinema brasileiro, traçando sua evolução ao longo do século XX e estabelecendo os momentos de prosperidade, tanto do ponto de vista estético, cinematográfico, quanto do ponto de vista de produção. Em um segundo momento, abordamos as três fases constitutivas do movimento cinemanovista, apresentando suas temáticas e seus principais representantes. Em um terceiro momento, estabelecemos os princípios, formais e temáticos, do projeto cinematográfico do Cinema Novo, analisando o texto escrito, em 1965, por Glauber Rocha – *Estética da Fome*.

No terceiro capítulo, *A Representação Social do Nordeste no Cinema Novo (1962-1964)*, a partir da *Teoria das Representações Sociais*, analisamos a *Representação Social do Nordeste constituída nos filmes do Cinema Novo*, já que foi somente nos filmes cinemanovistas que o *Nordeste* se tornou um motivo que possibilitou a implantação de uma nova estética filmica no Brasil – a *Estética da Fome*. Esse Nordeste mencionado acima, portanto, será aqui entendido não como uma unidade regional do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE, mas como uma *unidade conceitual*, que, por sua vez, corresponderá ao contexto do *Cangaço*, do *Messianismo Religioso* e das *Migrações Sertanejas*, isto é, ao período do final do século XIX a meados do século XX.

Adotamos aqui o conceito de *fonte histórica* de Lucien FEBVRE: tudo aquilo que exprima o homem, signifique o homem ou testemunhe a presença do homem em um dado acontecimento do passado.⁵ Conseqüentemente, como colocou Peter BURKE, tanto os documentos escritos, manuscritos ou impressos quanto os documentos gravados ou audiovisuais podem ser considerados *fontes*.⁶ Nesta monografia, utilizamos basicamente dois tipos de *fontes*: *fontes audiovisuais* - os filmes de ficção de longa-metragem da primeira fase do movimento (1962-1964)⁷: *Deus e o Diabo na Terra do*

⁴ BORGES, Luiz Carlos R. *O cinema à margem* : 1960-1980. Campinas: EDUFF, 1983. p. 35-36

⁵ citado por BURKE, Peter, *A escrita da história*, p. 60-61

⁶ *Ibid.*, p. 60

⁷ Para Marcos da Silva GRAÇA, o Cinema Novo, do ponto de vista temático, divide-se em três fases distintas: a que trata do nacional e do mundo rural – 1962-1964; a que trata do urbano e das questões

Sol – de Glauber Rocha; *Os Fuzis* – de Ruy Guerra; e *Vidas Secas* – Nelson Pereira dos Santos; e as *fontes bibliográficas* - bibliografia teórica-metodológica, bibliografia específica e bibliografia de referência. Desse modo, ao considerarmos os dois tipos de *fontes históricas* acima mencionados, teremos uma maior compreensão do objeto analisado.

Com o objetivo de analisarmos as fontes mencionadas acima, partirmos do conceito de Representações Sociais de Maria Cecília MINAYO: um conjunto de significados construídos sobre os objetos humanos ou naturais, que expressão, justificam ou questionam a realidade.⁸ Por sua vez, utilizamos a *Teoria do Núcleo Central* de Jean-Claude ABRIC, que coloca que a Representação Social organiza-se em torno de dois componentes: o *núcleo central* – que tem uma função geradora e uma função organizadora; e *os elementos periféricos* – que possuem três funções básicas: função de concretização; função de regulação; e uma função de defesa.⁹ E, ao compreendermos o cinema como linguagem, usamos os *sistemas significadores*, do código cinematográfico, estabelecidos por Graeme TURNER: câmera; fotografia; som; montagem; mise-en-scène; e figurino. Desse modo, pudemos fundamentar nossa análise sobre o Cinema Novo e, por conseguinte, do seu contexto cinematográfico, em seus aspectos formais e temáticos.

relativas ao Golpe de 64 – 1965-1966; e a que trata da auto-crítica do movimento cinemanovista – 1967-1969.

⁸ MINAYO, Maria Cecília, O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica, p. 89

⁹ ABRIC, Jean-Claude, A abordagem estrutural das representações sociais, p. 27-46

2. O CONTEXTO CINEMATOGRAFICO DO CINEMA NOVO

"Analisar um filme é também situa-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas filmicas. Assim como os romances, as obras pictóricas ou musicais, os filmes inscrevem-se em correntes, em tendências e até em 'escolas' estéticas, ou nelas se inspiram a posteriori".¹

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété

Para entendermos o Cinema Novo devemos procurar no contexto cinematográfico externo as causas de sua origem e de seu desenvolvimento, como também, de suas opções estéticas, formais e temáticas. Já que é no contexto cinematográfico do Cinema Moderno, que se encontram os germes que possibilitaram o surgimento da estética cinemanovista e as causas que fizeram existir, nos anos 60, uma manifestação artística com as configurações temáticas e formais do movimento desencadeado por Glauber e companhia. Para tanto, demonstraremos logo abaixo as configurações da moderna cinematografia para compreendermos o contexto histórico-cultural que engendrou a escola cinemanovista.

2.1. O Cinema Moderno

O Cinema Novo foi a primeira expressão do cinema moderno em um país do terceiro mundo. Sua estética filmica influenciou o surgimento de vários outros cinemas nacionais, dentre eles, o cinema africano e o cinema latino-americano. Por sua vez, a escola cinemanovista foi responsável por tudo o que se fez de novo no moderno cinema brasileiro, tanto no âmbito ficcional quanto no documental. Desse modo, buscaremos suas origens na trajetória do contexto cinematográfico mundial do final dos anos 40 a meados dos anos 70. Isto é, nas configurações dos aspectos formais e temáticos do Cinema Moderno.

¹ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne, *Ensaio sobre análise filmica*, p. 23

Para Francis VANOYE e Anne GOLIOT-LÉTÉ, a modernidade cinematográfica encontra suas origens no continente europeu do segundo pós-guerra com o Neo-realismo Italiano e chega a uma maior complexidade, por volta dos anos 50, com a pressão de diversos fatores: evolução das mentalidades; evolução das técnicas; influências de outras artes; e, sobretudo, devido às modificações que se processaram no âmbito cinematográfico com o surgimento de produtores e cineastas mais independentes, orçamentos menores e filmagens mais livres e flexíveis.² Essas modificações resultaram dos avanços tecnológicos dos anos quarenta que, por sua vez, propiciaram o barateamento de equipamentos e produtos e, conseqüentemente, originaram produtoras autônomas dos grandes estúdios de produção cinematográfica.

De modo geral, caracterizaremos as inovações do Cinema Moderno a partir dos quatro pontos sintetizados abaixo pelo crítico Micciché, que, em graus variáveis, incidiu sobre a sétima arte em todo o mundo:

“Estrutura narrativa: é secundarizada as formas de enredo romanesco tradicional e a construção da personagem acabada e são adotadas soluções mais próximas das novas tendências literárias (embora nem sempre ou não necessariamente nelas inspiradas);

Linguagem filmica: abandono das formas sintáticas e expressivas tendentes a ocultar o procedimento de encenação e adoção de técnicas de filmagens, de recitação e de montagem de tipo ‘anti-naturalista’ e destinadas a evidenciar a subjetividade do autor;

Ideologia: em vez de evidenciar uma mensagem ideológica unívoca e direta, confiada geralmente a um herói positivo (como no passado o chamado ‘realismo socialista, em alguns momentos do Neo-realismo Italiano e do Realismo Francês), surgiram formas mais fluidas e indiretas, baseadas em procedimentos metafóricos e alegóricos;

Estrutura de produção: manifesta-se sempre uma exigência de mudança, mesmo que de formas muito distintas segundo as diferentes situações [onde os cineastas lutam] para conquistar um mínimo de controle sobre o sistema de produção e de distribuição”.³

² *Ibidem*, p. 34-35

³ COSTA, Antônio, *Compreender o cinema*, p. 120

Essas características, ainda que com algumas variações dos cinemas produzidos nos vários locais do mundo, unificam de modo geral a estética do cinema moderno. Mas, por conseguinte, traz consigo uma maior exigência em relação ao conhecimento do público, tanto no que diz respeito aos aspectos da política cultural quanto ao cinema e a sua linguagem.

2.2. As Escolas Cinematográficas

Se tomarmos por base à afirmação de VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ demonstrada no início deste capítulo, o Cinema Novo fora influenciado pelas duas principais escolas cinematográficas do Cinema Moderno: pelo *Neo-realismo Italiano* e pela *Nouvelle Vague Francesa*. Da primeira, absorveu as lições de filmar temas do cotidiano e social fora dos estúdios. Da segunda, adotou as idéias de se fazer uma produção barata com equipamentos leves de câmera e fotografia.⁴ Poderemos, portanto, observar as origens temáticas e formais do movimento cinemanovista nessas duas influências acima mencionadas.

O *Neo-realismo Italiano*, primeira manifestação do Cinema Moderno na história do cinema, nasce na Itália do segundo pós-guerra como uma expressão da devastação, da espoliação e da demolição provocadas pela agressividade dos exércitos dos países envolvidos na guerra. Traz consigo também o germe que iria forjar uma nova consciência cinematográfica, tanto no que diz respeito aos aspectos de produção quanto de introdução de novas temáticas, sociais e políticas, e ambientações no cinema – estas quase sempre retratando interiores, pequenos povoados, vilas. O cinema agora passa a ser rodado pelas ruas, os atores apanhados na rua e a realidade fixada sem manipulações e sem preconceitos.

Como colocou Francis VANOYE e Annes GOLIOT-LÉTÉ:

“Desastres da guerra, ausência total de recursos financeiros, crises política e ideológica: trata-se de testemunhar, de mostrar o mundo contemporâneo em sua verdade. A intriga importa menos do que a descrição da sociedade [...] O Neo-realismo

⁴ ARAÚJO, Inácio, *Cinema*, p. 85

*vincula-se com o documentário [...]: filmagens externas, em cenários naturais, recusa dos efeitos visuais ou dos efeitos de montagem, imagens pouco contrastadas, recurso a atores não profissionais {...}, temas sociais, intrigas frouxas, sem ações espetaculares”.*⁵

Partindo de Antônio COSTA, chegamos a conclusão que nem sempre encontramos a síntese de tudo isso nas obras neo-realistas. *Roma, cidade aberta* (1945), de Roberto Rossellini, por exemplo, tido como um símbolo do movimento italiano, recorre à interpretação de atores profissionais como Anna Magnani e Aldo Fabrizi e, além disso, faz uso da montagem clássica pra dá uma maior acentuação dramática às cenas.⁶

Apesar disso, o *Neo-realismo Italiano* possibilitou a divulgação de uma nova estética do filme – caracterizada por suas temáticas sociais e retratando vidas “insignificantes” em lugares ermos. Entretanto, coube a André Bazin, crítico e teórico francês, em 1948, na revista *Spirit*, documentar-nos sobre o espírito com o qual foi acolhida fora da Itália a nova experiência do cinema italiano.

No ensaio dedicado ao *Neo-realismo*, ao estudar a estrutura narrativa de *Paisà* (1946), de Roberto Rossellini, Bazin afirma:

*“A unidade da narração cinematográfica em Paisà não é o plano, ponto de vista abstrato sobre a realidade que se analisa, mas o ‘fato’. Fragmento de realidade bruta, múltiplo e equívoco em si mesmo, cujo ‘sentido’ aparece só a posteriori graças a outros fatos entre os quais o espírito estabelece relações. Sem dúvida o diretor escolheu bem entre estes ‘fatos’, mas respeitando a sua integridade de ‘fato’”.*⁷

Aqui, a partir da afirmação acima transcrita, observamos a tônica, a essência, da estética neo-realista. Pois, para os filmes desse movimento cinematográfico os aspectos expressivos, formais, valem menos do que os fatos, os temas tratados, abordados pelo enredo.

Nesse período do cinema italiano, o *Neo-realismo* não é todo o cinema do pós-segunda guerra. É sua corrente mais conhecida e, historicamente, sua corrente de

⁵ VANOYE, Francis, p. 34-35

⁶ COSTA, p. 104-105

⁷ *Ibidem*, p. 106



maior destaque, apreciação. Entretanto, outras formas cinematográficas fizeram-se presentes naquele dado momento, a saber, o cinema de gênero e de consumo. Estes muitas e muitas vezes estabeleceram trocas contínuas com o *Neo-realismo*.

Apesar de se colocar para o segundo pós-guerra as origens do *Neo-realismo Italiano*, um filme já prenunciava seu advento: *Obsessão* (1943), de Luchino Visconti. Este filme, antes mesmo da queda do fascismo e do final da guerra, já antecipava temas e estilos dos filmes neo-realistas, por mostrar províncias italianas abandonadas, por utilizar-se de filmagens externas nos próprios locais da ação e por romper com a estética italiana precedente. Desse modo, retratou uma realidade esquecida pela literatura e pela propaganda.

Uma das características marcantes do *Neo-realismo Italiano* encontra-se na estreita relação existente entre o cinema e o jornalismo. Aqui, os dados da crônica que, por sua vez, era um retrato fiel dos costumes e da cultura popular italiana, serviram muitas vezes como um ponto de partida para os roteiros e, por isso, adquiriu significados diversos no estilo de cada diretor.⁸ Para isso, o roteirista Zavattini, escritor de todos os filmes importantes de De Sica e colaborador de todos os principais diretores do movimento italiano: Rossellini, Visconti, De Santis, exerceu um papel fundamental, uma vez que transpôs para o universo ficcional aqueles universos da crônica jornalística italiana.

Por tudo isso, o *Neo-realismo Italiano* deve ser visto não apenas como um movimento cinematográfico orgânico e unitário, mas como uma extraordinária afirmação do meio, que se demonstrou capaz de ultrapassar as convenções narrativas adotadas pelo cinema daquele período. Como também, deve ser olhado como o movimento cinematográfico que fora capaz de retratar a mutação do cenário humano e visual, mais até do que do político, de forma direta e crua.

A *Nouvelle Vague*, como movimento cinematográfico, teve início, em 1959, com o Festival de Cannes, quando vários filmes franceses obtiveram uma elogiosa safra de reconhecimento. Entre os protagonistas desse novo modo de se fazer cinema estavam: François Truffaut; Jean-Luc Godard; e Claude Chabrol. A característica comum destes cineastas foi a de terem começado a ocupar-se de cinema

⁸ *Ibidem*, p. 109

escrevendo artigos e ensaios na revista *Cahiers du Cinéma*, fundada, em 1951, pelo teórico André Bazin e Doniol-Valcroze.

Segundo Antônio COSTA:

*“Esses jovens prefiguravam um tipo de cinema pessoal, no qual a câmera pudesse ser utilizada com a mesma simplicidade e liberdade com a qual o romancista e o ensaísta usam a caneta. Um cinema, portanto, espontâneo, imediato e com custos baixos, que pudesse evitar os complicados procedimentos da produção francesa ‘de qualidade’, ou seja, aquela produção que, após o momento mágico dos anos trinta e quarenta, com a afirmação do ‘realismo poético’, não tinha conseguido renovar-se no segundo pós-guerra”.*⁹

Esse mesmo grupo de cineastas, por sua vez, criou o que passou para a história do cinema como “Política de Autores”. Propagada pelos cineastas da *Nouvelle Vague*, essa política tinha como finalidade a valorização do diretor-autor. Baseada em diretores como Hitchcock, Hawks, Lang, Renoir, ela não originou problemas particulares na Europa. Porque havia muitas afinidades do cinema francês com a cultura literária e artística, como também, com os métodos de produção artesanal. Desse modo, a tradição de um cinema de autor tinha criado raízes mais profundas na França do que em outras regiões do mundo e possibilitava assim a introdução desse novo tipo de diretor na sétima arte.

Para Antônio COSTA, ao analisar a “Política de Autores” da *Nouvelle Vague*, tais opções:

*“Comportavam a elaboração de um método de análise do filme capaz de reconhecer na mise-en-scène, isto é, na direção e não nas declarações programáticas ou na intencionalidade explícita da tese política ou moral do filme, o valor de uma obra. Tratava-se de um método que, enquanto particularmente atento à identificação dos valores técnicos-formais do filme, pode ser definido e aproximado ao método da crítica estilística em literatura e ao método iconológico nas artes figurativas”.*¹⁰

Uma das principais conseqüências da *Nouvelle Vague* foi ter se tornado o meio de divulgação mais amplo da teoria e da crítica cinematográfica de André Bazin, graças à estreita ligação que se fez concreta entre o âmbito teórico e criativo. Sua teoria e crítica da linguagem cinematográfica transferiram da montagem para os elementos

⁹ *Ibidem*, p. 116-117

¹⁰ *Ibidem*, p. 117

expressivos e de conteúdo presentes na *mise-em-scène*: trilha sonora, figurino, fotografia, direção de arte, o valor de uma obra filmica.

Os principais diretores da *Nouvelle Vague Française* foram: Jean-Luc Godard e François Truffaut. Para esses diretores a tomada de consciência crítica dos elementos expressivos utilizados da sétima arte e a reflexão sobre a sua natureza são tão importantes quanto uma opção moral. Nós somos – dizia Godard no início dos anos 60 – uma nova consciência da linguagem cinematográfica, nós somos os primeiros cineastas a ter consciência da existência de Griffith – diretor americano que introduziu o cinema narrativo na sétima arte.¹¹ Assim, as questões formais se sobrepuseram as questões relativas ao conteúdo dos filmes dessa escola cinematográfica.

Segundo Antônio COSTA, apesar dos temas dos filmes de Godard serem das mais diversas naturezas: retratos de rebeldes sem causa (*Acossado*, 1960); a guerra da Argélia (*O Pequeno Soldado*, 1960); os problemas da mulher, do casal e da prostituição (*Uma mulher é uma mulher*, 1961):

*“Cada um de seus filmes é também um ensaio sobre imagens e sobre cinema, sobre a relação entre o diretor e as histórias que narra, entre autor e personagem interpretada; sobre a relação entre as palavras e as imagens; sobre a relação que os vários meios de comunicação [...] têm em plasmar e definir o horizonte das nossas experiências”.*¹²

Observamos aqui o caráter extremamente formal que Godard dava ao seu cinema ao substituir suas preocupações narrativas e sociológicas pelos aspectos expressivos da linguagem do cinema.

Já François Truffaut, longe de ser um diretor pertencente ao cinema tradicional, seguia uma linha mais vinculada à tradicional vocação narrativa da linguagem cinematográfica. Um dos ensaístas da revista *Cahiers du Cinema*, Truffaut buscou inspiração para os seus filmes em vários pontos de sua existência: na sua experiência autobiográfica (*Os Incompreendidos*, 1959); em obras literárias (*Jules e Jim*, 1961; *As duas inglesas e o amor*, 1971; *La chambre verte*, 1978); em gêneros tradicionais do cinema americano ou francês (*Tirez sur le pianiste*, 1960; *A noiva estava de preto*, 1967; *De repente, num domingo*, 1983). Observamos que em todos esses

¹¹ *Ibidem*, p. 121

¹² *Ibidem*, p. 121

casos, o núcleo dramático e os temas recorrentes de sua estética são as inquietações e as dificuldades dos seres em dar uma forma acabada à própria necessidade de amar e de se comunicar com os outros.

Partindo de uma colocação de Antônio COSTA, chegaremos a essência do cinema de François Truffaut:

*“Frequentemente, as narrações de Truffaut, desenhadas sempre com uma grande elegância e sentido de equilíbrio, repropõem a separação entre arte e vida, entre a completa harmonia da obra, do texto, do espetáculo e a incerteza, a desarmonia da existência: este é o tema central de A Noite América (1973), o mais belo filme que tenha sido rodado sobre o cinema; [tema central] que cobre toda a obra de Truffaut”.*¹³

Portanto, sobre o Cinema Moderno em geral, mas principalmente sobre o *Neo-realismo Italiano* e a *Nouvelle Vague Française* em particular, podemos afirmar que o seu maior mérito indiscutivelmente talvez tenha sido o de chamar a atenção para os fermentos de renovação que, em medida e intensidade variáveis, estavam se manifestando em diferentes latitudes do globo. E, segundo Sylvie PIERRE, de todos os cinemas novos que surgiram no mundo naqueles anos da década de 60, o Cinema Novo, encabeçado por Glauber Rocha e companhia, é *“Incontestavelmente, o mais reconhecido como genial, não apenas pela crítica e pelos cinéfilos, mas pelos grandes do cinema [mundial] – Buñuel, Renoir, Rossellini, Godard”*.¹⁴

¹³ *Ibidem*, p. 122

¹⁴ PIERRE, Sylvie, *Glauber Rocha*, p. 10

3. O CINEMA NOVO

O Cinema Novo, ao lado da Bela Época e da Chanchada, constituiu-se no terceiro acontecimento global de importância na história do cinema brasileiro.

Paulo Emilio de Salles Gomes¹

3.1. O Movimento Cinemanovista

Desde os primórdios, o Cinema Brasileiro seguia o modelo estético da narrativa clássica e de seus gêneros cinematográficos. A estética clássica, por sua vez, caracteriza-se por buscar subordinar as técnicas cinematográficas à clareza, a homogeneidade, a linearidade, a coerência do enredo, assim como, ao seu impacto dramático. Desse modo, as cenas e as seqüências serão sempre ligadas umas as outras por figuras de demarcação nítidas – escurecimento, corte seco, fusão; sendo seu encadeamento conduzido por um processo de causa e efeito. A importação dessa estética cinematográfica, por conseguinte, fez do cinema nacional um mero espaço consumidor e não criador do cinema mundial. Segundo Marcos da Silva GRAÇA, mesmo o Modernismo, movimento artístico e estético que tentou atualizar a linguagem das diversas manifestações artísticas no Brasil, teve poucos efeitos sobre o nosso cinema.² Desse modo, grande parte do cinema produzido aqui no país apresentou-se como um elemento estranho à cultura brasileira.

Nos anos 30, por exemplo, os musicais carnavalescos e as comédias musicais (Chanchadas), que, por sua vez, se imporiam nas duas décadas subseqüentes, criaram uma “ambientação e personagens brasileiros”, baseados no folclore e em mitos regionais como o caipira paulista. Apesar disso, esses ambientes e personagens genuinamente nacionais, tais como, Carmem Miranda e Oscarito, mostravam-se mais como estereótipos e não como paradigmas da cultura nacional. Conseqüentemente, eles produziram uma visão turística da nossa realidade social, econômica e cultural.

¹ GOMES, Paulo Emilio de Salles, *Cinema*, p. 94

Nos anos 50, o modelo industrial da Vera Cruz, importando grandes estúdios, equipamentos, técnicos e profissionais estrangeiros, tentou introduzir no Brasil um cinema brasileiro fundado nos princípios hollywoodiano da estética clássica. Para isso, exigia-se que os filmes incorporassem a qualidade técnica e artística e adotasse em sua estética a narrativa hollywoodiana como modelo. No entanto, tal empreendimento não obteve êxito, pois seus produtos filmicos não tiveram como concorrerem com a produção cinematográfica criada nos estúdios americanos.

Jean-Claude BERNARDET explica o porque deste fracasso industrial cinematográfico:

"Muitos fizeram filmes a base de fórmulas estrangeiras, principalmente norte-americanas, como o western ou o policial, pois pensou-se ingenuamente (e muitos continuam pensando) que bastava adotar fórmulas de sucesso para que os filmes se pagassem, sem perceber que essas fitas estrangeiras pagavam-se por ter a sua disposição uma estrutura de distribuição."³

Na verdade, essa falta de infra-estrutura no cinema brasileiro estava diretamente vinculada ao domínio cultural advindo dos Estados Unidos, que imperava naqueles tempos. No entanto, lampejos de criatividade e originalidade cinematográficas apareceram no Brasil entre os gêneros e a estética clássica importados: Humberto Mauro e Mário Peixoto. Na década de 20, Humberto Mauro conseguiu produzir filmes de qualidade buscando assim tematizar nossa realidade frente aos modelos importados - *Descobrimento do Brasil*, de 1930, é um exemplo notório disso. Outra exceção encontrará em Mário Peixoto que, nos anos 30, criaria um filme atípico no panorama estético da época ao se basear nas experiências das vanguardas dos anos 20: Limite - com uma estrutura narrativa completamente oposta a narrativa clássica, já que caracterizava-se por seu enredo fragmentado e reiterativo. Como colocou Jean-Claude BERNARDET, esses dois casos, ainda que representativos do ponto de vista da criação cinematográfica, constituem-se em casos isolados que, por sua vez, dão a tônica da história do cinema brasileiro.⁴

No final dos anos 50, várias questões tornaram-se fundamentais no cinema brasileiro. Dentre elas, a dominação estrangeira, a resistência de uma produção nacional

² GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho; GOULART, Sonia, *Cinema brasileiro*, p. 18

³ BERNARDET, Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema*, p. 18

e o nacional não apenas como tema, mas também como estética baseada nas vivências sociais e políticas de seu país. Miguel Pereira divide o cinema dessa época em três correntes: a “industrialista-universalista”, o grupo ligado aos CPC (Centros Populares de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) e o grupo que iria depois fundar o Cinema Novo.⁵

A corrente “universalista”, filha bastarda do fracasso da Vera Cruz e representada por cineastas como Walter Hugo Khoury, Roberto Farias, Flávio Tambelini e Anselmo Duarte, via o cinema como resultado de um empreendimento industrial. Este cinema, por sua vez, pertenceria a uma cultura universal ou a uma arte sem nacionalidade, colocando o caráter comercial como preponderante sobre o social ou o nacional, numa pregação cosmopolita e colonial.

A segunda corrente que, por sua vez, nasce, no início dos anos 60, do projeto de cultura engajada do CPC, já vinha produzindo discussões e posturas anteriores no final dos anos 50. Segundo Marcos da Silva GRAÇA:

*“Ela tentava captar a realidade nacional e [fazer] uma comunicação com as classes ‘oprimidas’, através da união do nacional-popular, numa retórica que utilizava o popular apenas como ‘modelo’ ou ‘forma’ e não como ‘essência’; visando reconstruí-lo racionalmente em resposta às necessidades ideológicas, sem a preocupação de fidelidade a este universo popular”.*⁶

A proposta acima mencionada fora fortemente influenciada pelo “realismo socialista” pós anos 20, na União Soviética, que levará a uma abordagem do “real nacional” de forma didática e idealizada. Essa idealização deu-se pelo fato dessa realidade ser apenas um mero objeto de representação e não um sujeito estruturador da narrativa ou do discurso fílmico.

Por fim, a terceira corrente de pensamento cinematográfico não se preocupa somente com a representação da nossa realidade, mas em criar uma estética que sirva melhor a tal processo de “absorção”. Isto é, fora a preocupação social e política, é relevante a questão da criação cultural e artística independente. Como colocou Marcos

⁴ Ibidem, p. 19

⁵ XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. *O desafio do cinema*, p. 19

⁶ GRAÇA, p. 20

da Silva GRAÇA, a “arte como prática política” e não mais só “arte como instrumento político”.⁷

Como obras representativas dessa corrente encontram-se filmes como *O Canto da Saudade* (1953), de Alex Viary; *Rio 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos; e *O Grande Momento* (1958), de Roberto Farias. Esta liberdade fundada numa atuação e preocupação com o nacional e a realidade social brasileira será a geratriz do Cinema Novo em seu início e desenvolvimento como veremos a seguir.

O Cinema Novo, cuja memória nos remete para títulos, nomes e expressões como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Estética da Fome*, *Dib Lufit*, *Ruy Guerra*, *Vidas Secas*, *Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*, começou a ser fundado, no final dos anos 50 e início dos anos 60, no Rio de Janeiro, a partir de duas grandes questões: a procura de um cinema verdadeiramente nacional e a questão do popular como forma de apreensão e aproximação das classes menos favorecidas.⁸ Essas duas grandes questões irão percorrer todas as fases do movimento cinemanovista.

Segundo Marcos da Silva GRAÇA, do ponto de vista estético, coube ao Cinema Novo romper com a concepção de cinema comercial/industrial que imperava no Brasil, destituir os modelos dos gêneros importados e o artificialismo da utilização da realidade nacional apenas como recurso ornamental e não como princípio estrutural.⁹

Para Ismail XAVIER, essa superação acima mencionada só ocorreu em sua concretude porque:

*“O Cinema Novo foi fruto da atividade e da revolta de um grupo de jovens intelectuais burgueses de esquerda, insatisfeitos com a nossa realidade social e dependência cultural das ‘linguagens’ importadas, principalmente da cultura americana (...) partindo para um cinema de esquerda, no plano ideológico, e experimental, no estético”.*¹⁰

Esta revolta aparente contra o cinema industrial e o colonialismo cultural não impediu que, posteriormente, o movimento cinemanovista entrasse em contradição, ao aceitar e buscar a produção de instituições governamentais para seus filmes. O movimento, portanto, utilizou-se de duas fontes de financiamento: do CAIC (Comissão

⁷ *Ibidem*, p. 20

⁸ *Ibidem*, p. 22

⁹ *Ibidem*, p. 11

de Auxílio à Indústria Cinematográfica), órgão do governo do estado do Rio de Janeiro; e do capital privado de uma burguesia “progressista”, que acreditava em uma modernização do país, herança do desenvolvimentismo dos anos JK. No entanto, essa ligação só foi possível porque havia uma ânsia de fazer do Brasil um centro de desenvolvimento significativo da América do Sul. Essa ânsia desenvolvimentista passava também pelas artes.

O Cinema Novo, em 1961, inicia sua produção cinematográfica com a criação de dois filmes documentários de curta-metragem: *Aruanda*, de Linduarte Noronha, e *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni. Somente, em 1962, com *Porto das Caixas*, de Saraceni, é que surge o primeiro longa-metragem. Segundo Marcos da Silva GRAÇA, a partir da temática abordada nos filmes de ficção de longa-metragem - produzidos entre 1962 e 1968 - podemos dividir o movimento cinemanovista em três fases: a que trata das questões do nacional e do popular no ambiente rural (1962-1964); a que trata do começo da discussão do urbano e dos efeitos do golpe de 64, junto com as preocupações da primeira fase (1964-1966); e a que faz a autocrítica visceral (1967-1968).¹¹

A primeira fase, que poderemos denominar de “nacionalista-crítica”, caracteriza-se, em termos temáticos, na maioria dos filmes, pela busca de uma realidade espacial distante (rural) que retrate da melhor forma a condição econômica, política e social do país, e uma cultura popular, que mesmo alienada, possa ser utilizada ideologicamente como a matriz de uma identidade cultural e como matéria de um processo de conscientização.

Ao buscar a miséria, o arcaico, o misticismo, a política dos coronéis, entre outros assuntos, os filmes desta fase, em sua maioria, retratam a condição sub-humana e violenta de regiões não assistidas pelo Estado, abandonadas à sua própria sorte. Deste período, destacam-se três filmes significativos para o movimento: *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra; e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha.

Na segunda fase, após o golpe de 64 e o começo da Ditadura Militar, o Cinema Novo inicia uma revisão de sua postura inicial e alguns filmes chegam mesmo a voltarem-se sobre a própria realidade do realizador. Com isto, alguns vícios da primeira

¹⁰ XAVIER, p. 32

¹¹ GRAÇA, p. 26-28

fase – tais como, a cultura popular como alienação, o personagem conscientizador e um espírito anticomunicativo com o público – serão revistos ou mesmo abandonados.

Alguns destes filmes, afastando-se do universo rural e atendendo-se à realidade burguesa, tentam compreender o “trauma” ou o fracasso das esquerdas frente ao avanço dos militares. Desta fase do Cinema Novo, os filmes mais importantes sobre essas preocupações urbanas e políticas foram: *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni; *São Paulo S/A* (1965) de Luis Sérgio Person; *A Falecida* (1965) de Leon Hirszman; e *A Grande Cidade* (1966) de Cacá Diegues.

Em 1965, ano da criação da produtora e distribuidora própria do Cinema Novo - DIFILM, começa uma crescente marginalização feita pelo Estado dos realizadores cinemanovistas. A produção após o Golpe de 64 e mesmo no período tenso da repressão militar deu-se a partir da produção independente e com a aceitação da intervenção dos agentes financiadores dos filmes. Este contínuo processo de cerceamento e a impotência dos próprios realizadores frente às mudanças políticas, econômicas e culturais levarão à profunda autocrítica da terceira fase.

Para Marcos da Silva GRAÇA, a impotência resultante das próprias contradições que carregavam os integrantes do movimento, contradições estas apontadas em *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha e *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl, dissolveu o Cinema Novo como movimento unitário.¹² Esse é o momento de “implosão” do personagem cinemanovista e do próprio movimento, de desilusão com o fracasso do projeto “nacional-progressista” dos anos 60, em uma espécie de crítica e ruptura com a ideologia dominante na primeira fase e em grande parte da segunda, em busca de novas saídas para o impasse do Brasil daqueles anos.

O movimento cinemanovista, segundo Jean-Claude BERNARDET, se perdeu, retratando assim suas contradições e suas ingenuidades, por ter sido produzido por integrantes da burguesia para compreensão apenas de um público burguês que era, por fim, o maior alvo das críticas dos filmes. Isto é, equivocou-se o movimento ao procurar para seus filmes um público para o qual dirigia suas críticas.¹³ Desse modo, os espectadores das Chanchadas e do Cangaço quase não foram atingidos e, assim, nenhum novo público das camadas populares chegou a se constituir. Portanto, os filmes do Cinema Novo ficaram restritos apenas ao seu círculo.¹⁴ Por fim, como sugestão para

¹² GRAÇA, p. 28

¹³ BERNARDET, p. 133-145

¹⁴ GOMES, p. 95-96



estudos posteriores sobre o Cinema Novo, não devemos buscar um tratamento analítico de modo fechado das produções cinemanovistas, pois o caráter do movimento e as forças que o abortaram produziram não apenas uma diversificação, mas um redirecionamento de suas propostas estéticas após o Golpe Militar de 1964.

3.2. A Estética da Fome

“A fome latina não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Ai reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa realidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.”

Glauber Rocha¹⁵

O Cinema Novo, a partir das produções filmicas da primeira fase (1962-64) do movimento, criou e fundou seu projeto cinematográfico: *Estética da Fome*. Luiz Carlos BORGES, ao analisar os filmes da fase mencionada acima, corrobora conosco quando afirma que os temas da fome, da miséria e da violência foram trabalhados em função de um propósito estético. Tal propósito se tornou possível somente a partir da representação desses temas em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; em *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; e n’*Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra.¹⁶

Para Inácio ARAÚJO, ao analisar os filmes cinemanovistas do ponto de vista formal e do ponto de vista do conteúdo, coloca que a terminologia *Estética da Fome* pode comportar duas definições fundamentais/básicas:

*“O Cinema Novo criou, então, o que veio a se chamar ‘Estética da Fome’: por um lado, preocupava-se com a vida da população pobre; [e] por outro, tratava de mostrá-la através de filmes feitos com pouco dinheiro, em condições técnicas por vezes precárias”.*¹⁷

¹⁵ PIERRE, Sylvie, *Glauber Rocha*, p. 126

¹⁶ BORGES, Luiz Carlos, *O cinema à margem*, p. 35-36

¹⁷ ARAÚJO, Inácio, *Cinema*, p. 85

Observa-se aqui uma variação de sentido no tocante a essência da estética característica do Cinema Novo. Nesses dois casos, a Fome apresenta-se como centro temático, como objeto do qual se fala, como veículo que possibilita ao discurso fílmico dizer *somos subdesenvolvidos*; mas, ao mesmo tempo, nos informa também que a *Fome* se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras, nos próprios elementos de expressão da linguagem cinematográfica. A *Fome* deixa de ser um objeto de representação e passa a ser assumida como um fator constituinte da obra, como um elemento do qual se extrai a força da expressão que, de outro modo, diz de novo *somos subdesenvolvidos*. Desse modo, essa variação semântica se transforma, portanto, nas duas definições básicas e características do projeto cinematográfico do Cinema Novo.

Essas características revelam-se por completo no manifesto intitulado *Estética da Fome*, escrito por Glauber Rocha, em janeiro de 1965, para ser apresentado na forma de comunicação escrita e oral, em Gênova, Itália, por ocasião de uma homenagem específica ao Cinema Novo Brasileiro promovida pela *Colombianum*, organização jesuítica terceiro-mundista dirigida pelo Padre Arpa. Esta organização teve um papel ativo e decisivo, no final dos anos 50 e início dos anos 60, na divulgação do cinema brasileiro não apenas no território cultural italiano, mas também em todo continente europeu. Por sua vez, o título do manifesto transformou-se em uma terminologia que foi utilizada para denominar a estética cinemanovista.

José Carlos AVELLAR, analisando o manifesto *Estética da Fome*, de Glauber Rocha, apontou duas importantes conclusões sobre o projeto cinematográfico do Cinema Novo:¹⁸

Primeira conclusão: “nossa originalidade é nossa fome”¹⁹. Aqui o manifesto faz menção pela primeira vez ao caráter ambivalente acima mencionado da terminologia *Estética da Fome*. Tal acepção é comprovada quando Glauber coloca que:

“O Cinema Novo narrou [...] os temas da fome: [...] personagens roubando para comer [...] personagens matando para comer, personagens sujas, feias, descarnadas”;²⁰ e quando logo depois constatou que “Se [nem] mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização”.²¹

¹⁸ AVELLAR, José Carlos, *A ponte clandestina*, p. 84-86

¹⁹ PIERRE, p. 126

²⁰ *Ibidem*, p. 126

²¹ *Ibidem*, p. 127

Esses trechos vão de encontro à colocação de Ismail XAVIER, quando este, ao partir da análise literal do título do manifesto: *Estética da Fome*; observou a existência da preposição *da Fome* e não *sobre a Fome*, buscou explicá-la dando-lhe um caráter apenas formal.²²

Segunda conclusão: “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”.²³ Aqui, o manifesto revela o caráter violento de uma estética que priorizou comportamentos provenientes da fome, da miséria e do subdesenvolvimento. Para Glauber Rocha:

*“O comportamento exato de um faminto é a violência [...] Essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio [...] O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto à própria violência, porque não é um amor de complacência, mas um amor de ação”.*²⁴

Observa-se aqui a estreita ligação entre teoria e prática cinematográfica, já que os parâmetros temáticos que encerram esse manifesto estão calcados nos fatos representados nas unidades dramáticas dos filmes do Cinema Novo da primeira fase do movimento. Portanto, ao buscar um término para as idéias contidas aqui, faço das palavras de Inácio ARAÚJO a conclusão deste capítulo:

*“A grande força do Cinema Novo foi justamente ter se voltado para o Brasil, procurando temas e personagens brasileiros e constituindo uma estética brasileira, baseada em suas próprias limitações econômicas”.*²⁵

Assim, a *Estética da Fome* revelou não apenas as criações de um grupo de cineastas brasileiros, insatisfeitos e arredios ao conjunto das produções baseadas nos princípios cinematográficos americanos, mas, ao mesmo tempo e em igual medida, transpôs para as telas do cinema – e, conseqüentemente, para a mentalidade cinematográfica, política e social dos brasileiros – imagens de um Brasil profundo, real, concreto, fundado na violência e na fome de uma camada social excluída dos benefícios sociais e culturais do desenvolvimentismo.

²² XAVIER, Ismail, *Sertão Mar*, p. 32

²³ PIERRE, p. 128

²⁴ *Ibidem*, p. 129

²⁵ ARAÚJO, p. 85

4. A REPRESENTAÇÃO SOCIAL DO NORDESTE NO CINEMA NOVO (1962-64)

“Em cinema o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado [...] O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento”.

Paulo Emílio de Salles Gomes¹

Uma Representação Social é uma reconstituição de uma determinada realidade elaborada por um único indivíduo ou por um grupo de pessoas. Essa reconstituição não corresponde à realidade de fato, verdadeira, tal qual ela é em sua concretude, mas a representação daquilo que o seu criador desejaria que ela fosse. Assim, ela é apenas um protótipo, um fantasma, uma sombra. Ela é, portanto, a reprodução ideológica, política e mental de um objeto que, ao materializar-se em comportamentos ou em criações humanas, artísticas ou culturais, expressa, justifica ou questiona uma realidade específica. Para Jean-Claude ABRIC, toda Representação Social é constituída por um duplo sistema: um sistema central e um sistema periférico. O sistema central gera e organiza o sistema periférico que, por sua vez, serve para concretizar, regular e defender a representação que está se elaborando ou que já tomou forma.²

Entre 1962-1964, o Cinema Novo produziu três filmes – *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra - representativos não apenas de uma fase significativa de sua produção cinematográfica, mas, sobretudo, da utilização da temática nordestina na história do cinema nacional. Essa temática - que compreende as configurações humanas e sócio-culturais do Nordeste do final do século XIX a meados do século XX, isto é, do contexto do banditismo social, do messianismo religioso e das migrações sertanejas - é um motivo recorrente no cinema brasileiro. Entretanto, somente no Cinema Novo foi que essa temática nordestina se transformou em objeto de representação que possibilitou a implantação de uma nova estética filmica no Brasil – a *Estética da Fome*. Esta, por sua vez, tornou-se concreta a partir do momento que os

¹ GOMES, Paulo Emílio de Salles, *Cinema*, p. 85

² MOREIRA, Antônia Silva Paredes, *Estudos interdisciplinares de representações sociais*, p. 34

diretores cinemanovistas construíram uma Representação Social do Nordeste através da confecção de um núcleo central e dos elementos periféricos que lhes são essenciais.

4.1. O Núcleo Central

Já sob uma primeira análise, os enredos de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; de *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos; e d'*Os Fuzis*, de Ruy Guerra; nos revelam elementos característicos de uma estrutura social marcada pelo subdesenvolvimento, pela falta de recursos que possibilitem o mínimo de subsistência a um povo e, por conseguinte, uma base que dê condições ao seu corpo social para exercer a cidadania. Este subdesenvolvimento focalizado pelas lentes cinemanovista, por sua vez, constitui o núcleo central da Representação Social do Nordeste, uma vez que fora representado para nos demonstrar/traduzir/conscientizar para a existência de uma região marcada pela fome pregressa e pela violência prescrita.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha, por exemplo, que narra a travessia do vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) e de sua esposa Rosa (Ioná Magalhães) pelo sertão nordestino em busca de alternativas de vida, ora acompanhando-se com um beato e seus seguidores, ora com Corisco, membro do grupo de Lampião, e seus cangaceiros, a violência se apresenta como parte constitutiva de toda a narrativa.³ E, assim, nos mostra uma das faces do subdesenvolvimento do Nordeste representado.

Marcos da Silva GRAÇA, ao estudar a estrutura estética de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, divide-a em quatro blocos narrativos: da abertura até a morte do fazendeiro; a fase do misticismo; a fase do cangaço; e a conclusão após a morte de Corisco (Othon Bastos) por Antônio das Mortes (Maurício do Vale).⁴ Em todos esses blocos narrativos, marcas do subdesenvolvimento nordestino nos são reveladas em atos humanos que levam ao assassinato de pessoas e em manifestações sócio-culturais similares ao cristianismo primitivo.

No primeiro bloco do filme, por exemplo, após os créditos iniciais, o diretor nos insere no universo hostil e no contexto sem vida do sertão nordestino. Depois de um longo *travelling em Plano Geral (PG)* do sertão, subitamente a câmera em *close-up* nos

³ DEUS e o Diabo na Terra do Sol, Glauber Rocha, 1964.

⁴ GRAÇA, Marcos da Silva, *Cinema brasileiro*, p. 38

mostra a caveira de uma vaca com o olho esbugalhado sobre a terra carcomida pela seca. Imediatamente vemos um homem com vestes típicas de um vaqueiro por sobre a caveira do animal parecendo ser o guardador do rebanho do qual a vaca fazia parte – o vaqueiro Manuel.

Sobre essa abertura, após assistir a primeira sessão de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no dia 16 de março de 1964, no Rio de Janeiro, o cineasta e jornalista Arnaldo Jabor escreveu suas impressões:

*“E aí o filme começou. Um plano aéreo do sertão de Cocorobó. Corte súbito para o olho morto de um boi roído. Villa-lobos na trilha [...] Todos os olhos estavam sendo feridos por imagens absolutamente novas [...] Nós éramos descobertos por esse mundo de secura e violência que aparecia na tela [...] e atirados dentro do filme [...] Era uma realidade desconhecida que começávamos a compreender. Ela esteve esboçada na literatura [...] mas ‘no olho’ era a primeira vez. Ela nos incluía, ela nos via”.*⁵

Essa imagem da morte, da ausência de vida no sertão do Nordeste Brasileiro, inicialmente representada apenas na imagem de uma vaca morta, por sua vez, estará presente em todo o restante do filme. Ainda nesse mesmo bloco narrativo, a morte volta a se apresentar sob forma de violência, quando o vaqueiro Manuel se desloca até a cidade pra contar ao seu patrão a perda de algumas vacas mortas por cobras. Nesse momento, o fazendeiro, ao desacreditar do seu vaqueiro, puxa o chicote e, imponentemente, o açoita como se o mesmo fosse seu escravo. De súbito, Manuel puxa uma faca e o mata livrando-se assim do mando explorador. Após ser contratado pela Igreja, já no segundo bloco narrativo, Antônio das Mortes executa o grupo de seguidores do beato Sebastião e, no bloco narrativo seguinte, mata Corisco, último cangaceiro remanescente do grupo de Virgulino Ferreira da Silva – o Lampião. Portanto, esses traços de uma região caracterizada pela violência percorrem toda a obra filmica de Glauber Rocha e sintetiza uma das matrizes estéticas do Cinema Novo e uma das características do subdesenvolvimento nordestino.

Já em *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, que narra a trajetória de Fabiano (Átila Iório), de sua esposa, Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), e de seus dois filhos pela secura das terras do sertão em busca de uma casa e de um roçado pra plantar e

⁵ LABAKI, Amir, *Folha conta cem anos de cinema*, p. 156-157

viver, a miséria, traduzida na fome e na exploração do homem pelo homem, apresenta-se como o elemento central da obra cinematográfica, como um espectro que ronda o Nordeste fazendo os fatos ocorrerem.

Logo no início do filme, antes mesmo dos créditos iniciais de abertura, o gerenciador de caracteres nos revela o teor social que emanará da obra cinematográfica que irá ser projetada:

*“Este não é apenas a transformação fiel, para o cinema, de uma obra imortal da literatura brasileira. É, antes de tudo, um depoimento sobre uma dramática realidade social de nossos dias e da extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar”.*⁶

Assim, o diretor alerta o espectador para o que irá ser revelado nas seqüências de cenas seguintes de *Vidas Secas*. Logo depois dos letreiros, a partir do uso da *câmera-na-mão*, o filme nos coloca dentro da cena que retrata a caminhada da família de Fabiano por um rio seco do sertão nordestino em direção a um lugar indefinido. Como escreveu Luiz Carlos BORGES, nos insere, como testemunha participante, no drama vivido pelos personagens.⁷ Suas vestes rasgadas, sua fome desesperada que leva a matança de um papagaio (animal doméstico) pertencente ao grupo, a intensidade da luz fosforescente do sol, fazem desta seqüência um símbolo da miserabilidade que se encontrava uma família nordestina de camponeses localizada no polígono das secas.

Desse modo, esse filme se transforma também em um símbolo da imagem do retirante nordestino, de sua condição social, de sua posição na sociedade e das conseqüências desumanas resultantes de sua vida errante; da ainda existência em terras brasileiras de milhares e milhares de nordestinos migrantes para o sul do país em busca de elementos que lhes possibilitem serem cidadãos, homens integrados na sociedade com plenos e irrevogáveis direitos.

Um dos signos reveladores dessa miserabilidade acima mencionada revela-se também na natureza inóspita da região apresentada no filme. Nas palavras de Marcos da Silva GRAÇA, que estudou esteticamente *Vidas Secas*, essa:

⁶ VIDAS Secas, Nelson Pereira dos Santos, 1963

⁷ BORGES, Luiz Carlos, *O cinema à margem*, p. 27

*“Tragicidade que emana desta ‘epopéia introspectiva’ não é sentida apenas na miséria que percorre a narrativa, mas principalmente no confronto do homem com a paisagem hostil [...] Planos do sol [...] colocam a seca como uma situação animalizante para o homem, caso a sociedade não lhe sirva de proteção”.*⁸

Portanto, a seca no filme transforma-se antes em um sistema de linguagem do que em um tema propriamente dito, em um dos elementos utilizados pelo diretor para nos mostrar a condição sub-humana do homem nordestino que, por sua vez, torna-se um retirante pelas terras hostis do sertão.

N’*Os Fuzis*, de Ruy Guerra, cuja narrativa se detém na ‘estória’ de um grupo de soldados que são contratados para protegerem um complexo de armazéns de um político de uma pequena cidade da Bahia – Milagres – contra a invasão de uma massa de camponeses famintos liderados por um Beato⁹, a fome e a violência não são apenas os objetos de toda a representação da obra, mas os elementos centrais causadores dos fatos, as causas primeiras dos acontecimentos sociais e dos atos humanos que se desenrolam durante o drama.

A abertura do filme, uma das mais brilhantes e originais da história do cinema brasileiro de que se tem notícia, nos insere no contexto de tormenta e dor do povo nordestino que irá ser mostrado pelas lentes de Ruy Guerra. Em *off*, meio santo e meio demônio, um Beato grita e fala exasperado ao povo sofredor:

*“Filhos da morte envolveram as dores do inferno. Em minha angústia invoquei o senhor. E do seu templo ele ouviu a minha voz. Foi quando mandou um castigo terrível para que os homens voltassem. A terra estava mais seca que o coração do homem sem crença. E ele disse: aquele que tiver maior desespero e sofrer mais do que eu sofri será o portador de minha vontade e terá quase todo o meu poder. Naquele dia havia um animal que procurava os restos de alimento que sobrara do grande castigo [...] E foi um milagre. Choveu e cada gota se transformava em córregos e os córregos viram rios e os rios se transformam em mar [...] O senhor escolheu um simples, um simples animal como o seu eleito. O senhor tinha dito: as águas brotaram no deserto e a terra que está seca será como lago, o solo sedento se transformará em água. Isto o senhor cumpriu”.*¹⁰

⁸ GRAÇA, p. 31

⁹ OS FUZIS, Ruy Guerra, 1963

¹⁰ *Ibidem*

Nessa cena do filme acima transcrita, podemos observar uma das manifestações culturais do subdesenvolvimento nordestino – o misticismo religioso. Buscando uma solução para acabar com o flagelo e a seca no sertão, o Beato evoca a imagem de Deus, implora para que ele solucione o problema da seca que fez com que a terra ficasse mais seca do que o coração do homem sem crença. Evoca-o e faz com que ele se encarne em um simples animal – uma vaca.

Toda essa seqüência é emoldurada, como mesmo colocou Marcos da Silva GRAÇA, por:

*“Um sol fluido em seu contorno e crescendo em zoom [que] explode na tela, tomando por completo o quadro numa apresentação simbólica [...] de sua influência nefasta durante as secas [junto] a outros planos de animais menores e da vegetação escaldando sob o sol, numa retórica de acréscimo de imagem-som sobre a pregação do profeta”.*¹¹

Nessas imagens, podemos observar que a natureza aparece como um símbolo representativo e esclarecedor da condição miserável em que se encontra o homem nordestino, como um signo que nos diz que a natureza, junto com a falta de políticas públicas para a melhoria social dos habitantes da região, também não está a seu favor.

Essa condição de degradação humana do nordestino que, por sua vez, faz desses filmes do Cinema Novo uma produção representativa daquilo que chamamos de *Cinematografia do Subdesenvolvimento*, aparece explícita em um diálogo entre o potentado local, preocupado com a segurança dos seus armazéns, e o chefe dos soldados, contratado para se encarregar da guarnição dos mesmos:

“Potentado local – Por enquanto ainda não passou de pequenos roubos no roçado. Mas não para de chegar gente, tudo com fome. Em Serra Alta começou assim. E sabem como terminou ?

*Chefe dos soldados – Sei, mas comigo aqui canta outro galo. Eu boto todo mundo pra fora da cidade. Só fica quem tiver teto”.*¹²

¹¹ GRAÇA, p. 34

¹² OS FUZIS, Ruy Guerra, 1963.

Desse modo, bem como em quase todas as outras seqüências, esta d'Os *Fuzis* nos revela a tensão que se instalou na cidade com a chegada dos camponeses famintos comandados pelo Beato. Assim, juntamente com *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, esse filme demonstrou o núcleo central da Representação Social que o Cinema Novo fez do Nordeste. E, assim, observamos que todos eles tinham no *subdesenvolvimento* o fio condutor de suas narrativas, a base sobre a qual se alicerçou todos os fatos que constituíram os enredos dos dramas representados.

4.2. Os Elementos Periféricos



O Cinema Novo, como foi demonstrado acima com a análise textual de *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha; e d'Os *Fuzis* (1964), de Ruy Guerra; construiu uma *Representação Social* de um Nordeste subdesenvolvido, marcado pela fome pregressa e pela violência prescrita. Para isso, usou-se de um período histórico, reportou-se para um passado nordestino localizado entre o final do século XIX e meados do século XX. E, a partir desse contexto, constituiu *os elementos periféricos* da *Representação* que fez do Nordeste utilizando-se de três manifestações sociais daquela época: o banditismo social, o messianismo religioso e as migrações sertanejas.

Para explicar essas manifestações sociais, a historiografia estabelece duas ordens de fatores: o monopólio da terra e o fenômeno social da seca. Esses dois fatores, em igual e equivalente medida, fizeram a desgraça e a miséria dos povos do campo do Nordeste do final do século XIX e meados do século XX.

O monopólio da terra, cujas origens nos remetem para a divisão do Brasil em Capitânicas Hereditárias e para a concessão das sesmarias, as quais deram origem aos latifúndios atuais, entravou o desenvolvimento econômico do Nordeste, uma vez que baseou sua economia em uma atividade monocultura. Utilizou-se, por sua vez, do trabalho escravo que, conseqüentemente, impossibilitou de imediato o surgimento do trabalho livre. Mesmo quando este acabou, tanto o escravo de ontem como os agregados, foreiros, arrendatários, trabalhadores rurais não passavam de semi-servos dos grandes latifundiários. Esse monopólio proporcionou também o isolamento das

populações rurais localizadas no sertão nordestino colocando-as assim em volta de um manto de analfabetismo, ignorância e atraso cultural. Essa situação se agravou ainda mais quando o centro do país se transferiu para o sul, quando da mudança da capital do Brasil para o Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, levando consigo o centro econômico.

Por isso, como colocou Rui FACÓ:

*“A situação dos pobres do campo no fim do século e mesmo em pleno século XX não se diferenciava daquela de 1856. Era mais do que natural, era legítimo, que esses homens sem terra, sem bens, sem direitos, sem garantias, buscassem uma ‘saida’ nos grupos de cangaceiros, nas seitas de ‘fanáticos’, em torno dos beatos e conselheiros, sonhando a conquista de uma vida melhor. E muitas vezes lutando por ela a seu modo, de armas nas mãos”.*¹³

Um outro fator que agravou ainda mais a condição do homem do campo, juntamente com o grande latifúndio, foi à seca recorrente que assolou o Nordeste daquela época. A grande seca que, por sua vez, deixou memória em toda a região, foi a de 1877 a 1879: mais de três anos sem chuvas, sem plantação e semeadura, sem rebanho pra dá o sustento mínimo às famílias de camponeses encurralados pelo latifúndio improdutivo. Por tudo isso, faltou recursos naturais para que as famílias camponesas obtivessem o sustento próprio, a sua subsistência.¹⁴

Diante desse contexto, para se livrarem das condições que lhe foram impostas, tanto pelo monopólio da terra como pelas secas periódicas, as populações camponesas nordestinas construíram três alternativas de vida: o cangaço, o fanatismo religioso e a migração em massa.

Os migrantes nordestinos, formando centenas e centenas de grupos de flagelados e de retirantes pelas estradas brasileiras, encontravam no ciclo da borracha da Amazônia uma saída possível. Tomás Pompeu de Sousa Brasil, um contemporâneo da época, calcula que mais de 17000 cearenses embarcaram para o extremo-norte em busca de alguma solução para a sua condição.¹⁵ Essa migração no território brasileiro representou de fato um rompimento com o latifúndio, já que agora estes deixavam de ter

¹³ FACÓ, Rui, *Cangaceiros e fanáticos*, p. 21

¹⁴ *Ibdem*, p. 29

¹⁵ *Ibdem*, p. 30-31

a sua disposição uma massa de trabalhadores para plantarem e cultivarem suas colheitas.

Uma outra alternativa para o sertanejo nordestino, uma válvula de escape que lhe possibilitou a “sobrevivência” em um meio onde tudo lhe era adverso, mostrou-se nos grupos de cangaceiros. Esses grupos ou bandos de cangaceiros dividiam-se em dois grandes grupos. Havia os cangaceiros agregados, que estavam a serviço de um coronel, fazendeiro ou latifundiário, e os cangaceiros independentes, que não estavam submetidos a nenhuma uma ordem, mas obedeciam tão somente aos princípios de defesa e sobrevivência de seu próprio bando. O cangaço que, por sua vez, apresentava-se como um estímulo a grande massa de camponeses miseráveis que não tinham trabalho, precedeu os grupos de fanáticos seguidores de um beato e que tiveram em Canudos e no Contestado seus maiores representantes.

A terceira alternativa para o homem nordestino apresentou-se no messianismo religioso. De meados do século XIX e inícios do século XX, sucedeu-se em rebeliões de norte a sul do país. Apesar das características próprias de cada um, todos tinham como especificidade o choque que se travou entre a religiosidade popular e a religião oficial da Igreja Católica. Esse fanatismo, fruto do atraso cultural a que estavam imersos os habitantes do campo do Nordeste daquela época, formados, portanto, no obscurantismo e no completo analfabetismo, era sua ideologia. O fanatismo, em todos os casos em que ocorreram rebeliões de fanáticos – Canudos, Contestado, Caldeirão, apareceu como um elemento de luta. De início, essas rebeliões começam a ser hostilizadas pela Igreja dominante para, logo em seguida, serem combatidas pelas forças oficiais – o exército. Para se defenderem, esses grupos, que vivem em torno de um beato conselheiro, unem-se e faz do misticismo o elemento de solidariedade e de defesa.

O Cinema Novo, ao se apropriar desse contexto histórico, econômico, social e religioso, estava apenas cumprindo as orientações históricas de seu tempo. Havia no Brasil, da década de 60, um debate caloroso que envolvia os temas sociais. Esses temas eram estimulados pelo próprio governo João Goulart que passou a dá ênfase aos mesmos com as reformas de base, sobretudo, com a Reforma Agrária; temas que também envolviam a questão das lutas rurais com as criações constantes das Ligas Camponesas no interior do Nordeste.

✍ No cinema dos anos 60, mas, sobretudo, nos filmes da primeira fase cinemanovista aqui analisados, como colocou Luiz Carlos BORGES:

“A opção pela marginalidade explica-se pelo engajamento, pela convicção da necessidade de serem modificadas essas situações de desequilíbrio social; explica-se pela adesão a um projeto político visando às necessárias alterações estruturais dessa sociedade [brasileira]”.¹⁶

Esse ambiente, portanto, era propício para a produção de filmes que debatessem a condição do homem do campo, que trouxessem para o presente um passado de sofrimento e de lutas das populações sertanejas excluídas da sociedade e das políticas públicas governamentais. Naquele momento, mesmo no plano individual, exigia-se uma tomada de posição.

Desse modo, o Nordeste do final do século XIX a meados do século XX, isto é, o contexto do cangaço, do messianismo religioso e das grandes migrações, marcado pela fome prescrita e pela violência pregressa, apresentava-se como um material precioso para as produções cinematográficas. Portanto, desse contexto Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Ruy Guerra extraíram seus temas, personagens, ambientações e, por conseguinte, constituíram o que chamamos de *Cinematografia do Subdesenvolvimento*.

¹⁶ BORGES, p. 27

5. CONCLUSÃO

O Cinema Novo, cuja produção está diretamente vinculada aos anos sessenta, representa um período significativo não apenas para a história da cinematografia brasileira, mas, ao mesmo tempo e em igual medida, no conjunto da cultura e das artes no Brasil. Primeiramente, porque foi a primeira expressão do cinema moderno no terceiro mundo, influenciando o surgimento de vários outros cinemas nacionais, tanto na América Latina como na África. Segundo, porque coube ao Cinema Novo, no âmbito nacional, romper com a concepção de cinema comercial/industrial que predominava no Brasil, destituir a estética clássica importada e a representação superficial da realidade nacional, que se apresentava apenas como recurso ornamental e não como princípio estrutural.

O contexto cinematográfico mundial, por sua vez, possibilitou a inserção do Cinema Novo no contexto do Cinema Moderno, como representante do Brasil e do terceiro mundo nos festivais internacionais de cinema. As duas escolas cinematográficas representativas desse período da cinematografia mundial e que, por sua vez, influenciaram os diretores cinemanovistas encontravam-se na Itália e na França: *O Neorealismo Italiano* – no plano temático, com seus enredos sobre questões sociais e sobre o universo cotidiano; e *A Nouvelle Vague Francesa* – no plano formal, com suas pesquisas estéticas, onde cada plano, cena e seqüência consistiam antes em um ensaio sobre o universo imagético, cinematográfico, do que sobre questões morais, sociais ou políticas.

Essas características da modernidade cinematográfica, temáticas e formais, que influenciaram o Cinema Novo, estão presentes nos parâmetros da *Estética da Fome*, tanto nos escritos de Glauber Rocha como na narrativa dos próprios filmes cinemanovistas. Do ponto de vista formal, os filmes cinemanovistas caracterizam-se por incorporarem em sua estética o próprio caráter do subdesenvolvimento a qual estão imersos, manipulando artisticamente e revertendo a seu favor as dificuldades encontradas nos parcos materiais da produção cinematográfica brasileira. Do ponto de vista temático, o Cinema Novo explorou temas provenientes das questões sociais mais agudas, tais como, as questões vinculadas ao contexto do cangaço, do messianismo religioso e das migrações sertanejas do final do século XIX a meados do século XX,

bem como temas ligados às questões urbanas pós-sessenta e quatro, a saber, guerrilha urbana, clandestinidade, exílio.

Esses temas, mas, sobretudo a temática do banditismo social, do messianismo religioso e das grandes migrações sertanejas representada pelo Cinema Novo, proporcionou a implantação de uma nova estética cinematográfica no Brasil: *A Estética da Fome*. Também, como pudemos observar nas produções cinemanovistas realizadas na primeira fase (1962-1964), esses temas possibilitaram a elaboração de uma Representação Social do Nordeste, fundada na fome prescrita e na violência pregressa e, por sua vez, reveladora de discussões sociais e políticas de um período significativo da história brasileira: o início da década de sessenta; onde estavam em debate questões relacionadas à problemática das lutas camponesas e, conseqüentemente, da execução de uma reforma agrária no país.

6. BIBLIOGRAFIA & FONTES

ANDRADE, Manuel Correia de. **O Nordeste e a questão regional**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

AUMONT, Jacques. **A estética da filme**. São Paulo: Papirus, 1995.

ARAÚJO, Inácio. **Cinema :o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: teorias de cinema na América Latina**. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. 34/EDUSP, 1995.

_____. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1995.

_____. **O cinema dilacerado**. Rio de Janeiro: Alhambra, 1986.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

_____. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **O autor no cinema**. São Paulo: EDUSP/Brasiliense, 1994.

BORGES, Luiz Carlos R. **O cinema à margem : 1960-1980**. Campinas: EDUFF, 1983.

BURKE, Peter. **A escrita da história : novas perspectivas**. São Paulo: Editora Estadual Paulista, 1992.

CARDOSO, Ciro Flamarion; BRIGNOLI, Héctor Pérez. **Os métodos da história**. Rio de Janeiro: Edições Graál, 1990.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Glauber Rocha. Brasil: Mapa Filmes, 1964. (tempo): sonoro, preto-e-branco; 35 milímetros. VHS/NTSC.

- FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1994.
- GATTI, José. **Barravento**. Florianópolis: Editora da Universidade Federal de Santa Catarina, 1987.
- GRAÇA, Marcos da Silva; AMARAL, Sérgio Botelho; GOULART, Sônia. **Cinema brasileiro : três olhares**. Niterói: EDUFF, 1997.
- GOMES, Paulo Emílio de Salles. **Cinema : trajetória no subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GUARECHI, Pedrinho; JOUCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). **Textos em representações sociais**. 5. Edição. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.
- LABAKI, Amir (ORG.). **Folha conta cem anos de cinema**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.
- MOREIRA, Antônia Silva Paredes; OLIVEIRA, Denize Cristina de (Orgs.). **Estudos interdisciplinares de representação social**. Goiânia: AB Editora, 1998.
- MOURA, Margarida Maria. **Camponeses**. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- NASCIMENTO, Hélio. **Cinema brasileiro**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- NEVES, David. **Cinema Novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.
- OROZ, Sílvia. **Carlos Diegues**. Rio de Janeiro: ROCCO, 1984.
- OS FUZIS. Ruy Guerra. Brasil: Copacabana Filmes, 1963. (110 minutos): sonoro, preto-e-branco; 35 milímetros. VHS/NTSC.

- PIERRE, Sylvie. **Glauber Rocha**. Campinas/SP: PAPIRUS, 1996.
- QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do cangaço**. São Paulo: Global Editora, 1986.
- RAMOS, Fernão. **Cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- _____. (ORG.) **História do cinema brasileiro**. São Paulo: Art Editora, 1987.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1983.
- REIS, José Carlos. **A história entre a filosofia e a ciência**. São Paulo: Ática, 1996.
- RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1995.
- ROCHA, Glauber. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- SARNO, Geraldo. **Glauber Rocha e o cinema latino-americano**. Rio de Janeiro: Rio Filme, 1995.
- TURNER, Graeme. **O cinema como prática social**. São Paulo: SUMMUS, 1997.
- VIDAS Secas. Nelson Pereira dos Santos. Brasil: Hebert Richers, 1963. (103 minutos):
sonoro, preto-e-branco; 35 milímetros. VHS/NTSC. 35
- XAVIER, Ismail; PEREIRA, Miguel; BERNARDET, Jean-Claude. **O desafio do cinema : a política do Estado e a política dos autores**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

XAVIER, Ismail. **Sertão Mar**: Glauber e a Estética da Fome. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. **Alegorias do subdesenvolvimento**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

