

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PRODUÇÃO CULTURAL

RENATA NEVES RÊGO

PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA: ANTAGONISMOS E
APROXIMAÇÕES ENTRE OS MODELOS DE PRODUÇÃO TRADICIONAL E
INFORMAL

NITERÓI

2013

RENATA NEVES RÊGO

PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA: ANTAGONISMOS E
APROXIMAÇÕES ENTRE OS MODELOS DE PRODUÇÃO TRADICIONAL E
INFORMAL

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Produção Cultural da
Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para obtenção do Grau de
Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. MIGUEL FURTADO FREIRE DA SILVA

Niterói

2013

RENATA NEVES RÊGO

PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA BRASILEIRA: ANTAGONISMOS E
APROXIMAÇÕES ENTRE OS MODELOS DE PRODUÇÃO TRADICIONAL E
INFORMAL

Monografia apresentada ao Curso de
Graduação em Produção Cultural da
Universidade Federal Fluminense, como
requisito parcial para obtenção do Grau de
Bacharel.

Aprovada em março de 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Miguel Furtado Freire da Silva - Orientador
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Luiz Augusto F. Rodrigues
Universidade Federal Fluminense

Prof. Sérgio Costa de Magalhães Santeiro
Universidade Federal Fluminense

Niterói

2013

AGRADECIMENTOS

Ao “Cara” lá de cima que sempre me dá força para atingir meus objetivos,

Aos meus pais por me tornarem o que sou,

Ao Lipe por ser quem é,

Ao Miguel Freire por ter sido tão incentivador me fazendo acreditar todo dia de que era possível

Aos amigos, em especial, Clara, Pilar e Diogo pelo incentivo e apoio constantes.

A todos que de alguma forma, seja ela direta ou indireta contribuíram para essa conquista.

Clara manhã, obrigado. O essencial é viver.

Carlos Drummond de Andrade

RESUMO

A produção cinematográfica brasileira possui oposições entre os dois modos principais de realização de um filme. Podemos classificar o primeiro como modelo independente de produção - no qual o autor é o protagonista em oposição ao modelo tradicional de produção cinematográfica, voltada para o mercado - no qual o produtor é quem tomar as rédeas do filme. O curta-metragem *Di-Cavalcanti* é uma produção de 1977, dirigido por Glauber Rocha, exemplo das inovações da produção independente de filmes no Brasil na segunda metade do século. O estudo de caso do curta-metragem proposto nesse trabalho perpassa a análise do filme *Di-Cavalcanti* e submerge em um tema mais amplo que é a produção cinematográfica brasileira, tanto o modelo tradicional da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz quanto o modelo utilizado pelo movimento cinemanovista brasileiro.

Palavras-chave: Produção cinematográfica, Cinema Novo, Glauber Rocha e Di-Cavalcanti.

ABSTRACT

The Brazilian filmmaking has oppositions between the two main ways of making a film. We classify the first as independent production model - in which the author is the protagonist - as opposed to the traditional model of film production, directed to the market - in which the producer is responsible for the film. The short film called *Di-Cavalcanti*, directed by Glauber Rocha is a 1977 production which exemplifies the innovations on independent film production in Brazil in the second half of the century. The case research proposed in this work analyzes not only the *Di-Cavalcanti* short film but it also submerges on a broader issue which is the Brazilian filmmaking, both the traditional model of Cinédia, Atlântida and Vera Cruz as the model used by the cinemanovista Brazilian movement.

Keywords: Filmmaking, New Cinema, Glauber Rocha and Di-Cavalcanti.

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Capítulo I. O Sonho de uma indústria cinematográfica no Brasil.....	15
1.1 O Sonho Paulista da Vera Cruz.....	30
Capítulo II. Cinema de autor, onde tudo começou.....	37
2.1 Nouvelle Vague Francesa.....	38
2.2 Cinema Novo brasileiro.....	41
2.3 Arraial do Cabo.....	46
2.4 Aruanda.....	47
2.5 Cinco Vezes Favela.....	49
2.6 Mais um pouco sobre o movimento cinemanovista.....	50
Capítulo III. Duas ou três coisas sobre Glauber Rocha.....	52
3.1 Sobre o filme.....	58
3.2 Aspectos estéticos no Curta <i>Di-Glauber, Di-Cavalcanti</i>	60
3.3 A produção do curta <i>Di-Glauber, Di-Cavalcanti</i>	64
3.3.1 A criação da trilha sonora.....	65
3.3.2 A imagem fotográfica para <i>Di</i>	66
3.3.3 Invenções da edição e precariedade da produção.....	68
Considerações Finais.....	70
Referências bibliográficas.....	77
Apêndice - Entrevista Sérgio Santeiro.....	80

Figuras e quadros:

Figura 1 - Glauber Rocha Fonte: <http://www.casarima.com.br/blog/?p=1109>

Figura 2 - Oscarito e Grande Otelo - "*Tristezas Não Pagam Dívidas*"

Fonte: <http://www.tvsinopse.kinghost.net/art/o/oscarito2.htm>

Figura 3 - Grande Otelo e Oscarito - "*Dupla do Barulho*"

Fonte: <http://blogs.estadao.com.br/link/cinemateca-colocara-acervo-na-rede>

Figura 4 - Estúdios da Vera Cruz, nos anos 80, localizados na cidade de São Bernardo- SP Fonte: <http://www.camarabrasileira.com/veracruz.htm>

Figura 5 – Virgulino Ferreira, O Lampião.

Fonte: <http://photorio.tumblr.com/post/28293619158/lampiao-o-cangaceiro-com-um-exemplar-do-o>

Figura 6 – Milton Ribeiro caracterizado como o Cangaceiro.

Fonte: luzdefifo.blogspot.com.br/2012/10/neta-de-lampiao-processa-juiz.html

Figura 7 - Cena do Filme Arraial do Cabo

Fonte: <http://www.kinoforum.org.br/curtas/2012/filme/31109/arraial-do-cabo>

Figura 8 - Imagens fotográficas de "Aruanda".

Fonte: <http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=36079>

Figura 9 - Cena filme "Couro de gato"

Fonte: <http://cinema-brazuca.blogspot.com.br/2010/04/amor-de-leproso-joaquim-pedro-aos.html>

Figura 10 - Cartaz filme - Fonte: www.sonatapremiere.blogspot.com.br

Figura 11 – Cena do filme Di-Cavalcanti, 1977

Fonte: <http://www.elojoquepiensa.net/elojoquepiensa/index.php/articulos/134>

Quadros

Quadro 1 - ANCINE – Filmes produzidos Atlântida

http://www.ancine.gov.br/media/Filmes_Atlantida.pdf acesso em 25/01/2013

Quadro 2: As produções da Atlântida Ano a Ano entre 1942 a 1962

Fonte: Autora

Quadro 3: Gráfico – As produções da Atlântida em 20 anos. Fonte:Autora

Quadro 4: A produção e direção dos filmes da companhia Vera Cruz.

<http://veracruz.itgo.com/osfilmes.htm>

Filmes:

Di-Cavalcanti, Direção: Glauber Rocha, 1977.

Glauber o filme, Labirinto do Brasil, Direção: Silvio Tendler, 2003.

Arraial do Cabo, Direção Paulo César Saraceni e Mario Carneiro, 1959.

Aruanda, Direção: Linduarte Noronha, 1960

Som ao Redor, Direção: Kleber Mendonça Filho, 2012

Introdução

A monografia tem como temática os modelos de produção de filmes no Brasil olhando especialmente para uma mudança significativa que ocorreu com a falência de um sonhado cinema industrial criando espaço para o surgimento de um movimento cinematográfico que ficou conhecido como Cinema Novo Brasileiro¹.

“Ruíram os velhos preceitos. Os monstros estão esquecidos nos estúdios, a indústria se identificou com a opressão capitalista – resta o instrumento de criação e liberdade que o artista usa segundo a política.”.

ROCHA (1983, p.184)



Figura 1 - Glauber Rocha.

O presente estudo tem como objetivo principal explorar as contradições entre o modelo independente de produção cinematográfica - no qual o autor é o protagonista, em confronto com a produção tradicional voltada para o mercado, onde o produtor é quem comanda. Metodologicamente faremos um estudo de caso utilizando o curta-metragem *Di-Cavalcanti*, dirigido por Glauber Rocha,

¹ “Sobre modos de produção no Cinema Novo Brasileiro vale conferir, entre outros autores, Jean-Claude BERNADET, Fernão RAMOS, Ismail XAVIER, David NEVES e, também, Miguel FREIRE (2006, p.10).

produção de 1977, portanto nos tempos do governo do general Ernesto Geisel. Estamos considerando o curta de Glauber um exemplo marcante das inovações na produção de filmes brasileiros realizados no início da segunda metade do século passado.

Embora a pesquisa seja direcionada para estudar sistemas de produção, cinematográfica - objeto da monografia para graduação em Produção Cultural - não podemos deixar de citar que a temática morte foi tratada de forma peculiar pelo diretor Glauber Rocha em *Di-Cavalcanti*. O entendimento da morte se tornou parte importante da pesquisa para que pudéssemos compreender melhor a obra que elegemos para o estudo de caso. Recorremos a dois estudiosos da temática morte, Philippe Ariès em seu livro *História da Morte no Ocidente* e Norbert Elias com *A Solidão dos Moribundos*. Entendemos que para Glauber a celebração da morte caminha próxima ao pensamento de Ariès (1977, p. 41) quando este afirma: “A morte romântica, retórica, é antes de tudo a morte do outro” e também de Elias (2001, p. 98) quando ele reclama que a morte vem sendo empurrada para longe do olhar dos vivos, “Nunca antes as pessoas morreram tão silenciosa e higienicamente como hoje nessas sociedades, e nunca em condições tão propícias à solidão”.

Serão levantadas questões em torno da produção cinematográfica tradicional - voltada para o grande público, que apresentam filmes de consumo massivo e, também, as realizações de baixo custo, experimentais, que procuram mercados alternativos. Quando falamos da produção cinemanovista temos em mente que o seu modelo de realização é informal, herdeiro da Nouvelle Vague - movimento do cinema francês que provocou uma ruptura nas práticas de produção, privilegiando o filme de baixo custo, como nos ensina (MARIE, 2011, p. 47).

Aprofundando a leitura sobre a produção informal brasileira exemplificada no curta glauberiano, acreditamos, assim, colaborar no alargamento dos caminhos e rumos que podem tomar as produções audiovisuais no Brasil.

Embora a pesquisa englobe textos referentes ao Cinema Novo em seus diversos e múltiplos aspectos e a entrevista com o cineasta Sergio Santeiro

também alargue a abrangência temática, conduziremos o texto como um estudo de caso do filme *Di-Cavalcanti*, no qual a forma de produção cinematográfica será a preocupação dominante.

Usaremos como principais teóricos a nos apoiar na pesquisa e elaboração do texto Jean Claude Bernadet, Fernão Ramos e Ismail Xavier, estudiosos do Cinema Novo. *Di-Cavalcanti* nosso objeto empírico de análise, como é sabido, pertence ao movimento cinemanovista.

Será de grande valia também, a entrevista que nos foi concedida pelo cineasta Sérgio Santeiro sobre produção independente e a dissertação de mestrado da professora Tetê Mattos que analisa o curta *Di-Cavalcanti*. O filme de Silvio Tendler *Glauber, o filme - Labirinto do Brasil* integra o nosso corpus de pesquisa.

No primeiro capítulo abordaremos o modelo de produção industrial vigente no espaço compreendido entre as décadas de 1930 e 1950. Falaremos das produções feitas nos estúdios da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz. Verificaremos os bônus e ônus da ascensão do modelo de produção industrial e, também, do seu declínio.

No segundo capítulo faremos uma breve apresentação da Nouvelle Vague francesa e do Neorealismo italiano, movimentos nos quais nasceu o cinema de autor. Sabemos que Cinema Direto norte-americano também teve sua parcela de influência no filmes do Cinema Novo Brasileiro, porém, as maiores aproximação estilísticas e de modelo de produção aconteceram, de fato, com as experiências cinematográficas do pós-guerra desenvolvidas na Itália e na França.

Faremos uma contextualização histórica da década de 1960, período no qual surgiu o movimento cinemanovista. O Cinema Novo Brasileiro foi liderado por jovens intelectuais que tinham um novo conceito do fazer cinematográfico. Suas idéias vinham confrontar o modelo industrial de produção fílmica que, mesmo em declínio, ainda vigia naquela época. Os jovens contestavam os filmes industriais tanto na forma de produção quanto no conteúdo.

Finalmente, no terceiro capítulo, entraremos no estudo de caso que recai na análise do filme *Di-Cavalcanti*, como já anunciamos acima. Podemos repetir e adiantar que o filme objeto empírico central da pesquisa é importante exemplar da produção independente e inovadora do período cinemanovista, como tentaremos demonstrar.

Como metodologia optamos por fazer a apreciação do curta-metragem de Glauber Rocha dividindo-o em categorias constitutivas do documentário, entre elas: o roteiro, a direção, a fotografia, a trilha sonora, a edição, o cenário. As áreas de atuação serão sempre vistas pelo prisma do modelo de produção, preocupação central da monografia.

Capítulo I

O SONHO DE UMA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA NO BRASIL

Quando se adentra uma sala de cinema ou mesmo colocamos um DVD em nossa TV caseira estamos normalmente interessados em acompanhar uma estória, vivida e interpretada por atores dirigidos dentro de um espetáculo de som e imagem. Quase sempre não nos damos conta das complexas máquinas industriais e de comércio que envolvem os processos de produção e de comercialização cinematográfica. Ao comprarmos o ingresso ou alugarmos o DVD entramos automaticamente no mundo mercadológico do cinema.

São inúmeros os autores que situam o cinema em um campo tencionado entre forças da expressão artística e da produção industrial. Jean-Claude Bernadet (2006, passim) na introdução do seu livro “O que é Cinema” define a atividade cinematográfica como complexa e resultante de uma pluralidade de ações que trafegam da expressão artística aos processos industriais e de comercialização. O Cinema, para o crítico e ensaísta (2006, p. 23) é diferente das outras formas tradicionais da arte, como a pintura e o teatro. O filme pode ser obra de arte da qual se tiram cópias sem perder o valor de autenticidade. O negativo após se tornar matriz pode ser reproduzido sem limite de cópias, o que possibilita maior acesso do público a obra e, também, sua inserção massiva no mercado. O filme se transforma em mercadoria.

Embora saibamos que não é dos regimes políticos e econômicos e mesmo dos estudos da história que esse trabalho se ocupa.prioritariamente, não podemos deixar de, minimamente, esboçar o cenário temporal socioeconômico e histórico no qual aflorou o movimento cinemanovista brasileiro, tendência estética e comercial a qual o filme *Di-Cavalcanti Di Glauber*, objeto da análise monográfica, está inserido.

Então, faremos em seguida algumas considerações de cunho histórico e sociopolítico que consideramos importantes, pois como enfatizam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994, p. 23), analisar um filme é também situá-lo em um contexto, em uma história. Um filme não é um produto cultural isolado,

pois está sempre conectado a um movimento ou a uma tradição, segundo Freire, (2006 p. 33). Portanto, podemos reafirmar que adventos artísticos e de comunicação não ocorrem dissociados do contexto histórico, político, econômico e social.

Com o primeiro governo de Getúlio Vargas o Brasil iniciou um processo de industrialização que provocou uma migração das pessoas do campo para cidade em busca de emprego nas fábricas e de melhor qualidade de vida. Naquele momento de acentuado crescimento econômico, grandes contingentes da população se alinharam ao ideário governista marcado pela crença nas teorias nacionalistas. O pensamento nacionalista perpassou as indústrias, atingiu as manifestações artísticas e, portanto, também o cinema.

Nesse período, comungando a ideia do cinema como instrumento de educação, foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE).² O novo Instituto tinha como incumbência transformar o pensamento nacionalista governamental em peças fílmicas voltadas para consolidar uma desejada identidade nacional.

Em paralelo às ações governamentais voltadas para o fazer e a difusão do cinema brasileiro a iniciativa privada também apresentou no entorno do período propostas que se materializam na criação de produtoras cinematográficas como a Cinédia, a Atlântida e a Vera Cruz para citarmos apenas as mais conhecidas. Embora tenham trabalhado gêneros distintos como o drama e a comédia elas tinham em comum o propósito de produzir filmes inseridos no mercado e, portanto, voltados para o grande público.

² A primeira intervenção estatal forte no processo cinematográfico brasileiro ocorreu nessa época. O governo Vargas criou, em 13 de janeiro de 1937, o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE). Concebido e estruturado por Edgar Roquete-Pinto, sob orientação de Gustavo Capanema, o INCE foi o primeiro organismo de Estado a ocupar-se exclusivamente do cinema. Tinha função pedagógica sintonizada com as crenças do presidente Getúlio Vargas em relação ao papel que estaria fadado ao cinema. No entender de Vargas, o cinema destinava-se a fornecer um programa geral para a educação das massas que valorizasse os aspectos variados e desconhecidos da cultura brasileira. (FREIRE, 2011 p. 4). Confira também RAMOS (2000 p. 299).

Desde os anos 1930 no Rio de Janeiro, a empresa jornalística e cinematográfica Cinédia, fundada pelo jornalista e cineasta Adhemar Gonzaga, produzia dramas populares e comédias musicais, que ficaram conhecidas mais tarde como chanchadas. Em página de site intitulado "www.cinedia.com.br" podemos ler que "a companhia surgiu como fruto das campanhas e debates em torno da constituição de um cinema mais sólido, qualificado e criativo". A Cinédia, na sua fase inicial, introduziu modernas tecnologias na produção de filmes, aperfeiçoando as técnicas de gravação em estúdio, criando, assim, um produto de qualidade e acessível ao grande público, sem, tampouco, perder atributos artísticos. Produziu obras importantes e de sucesso como "Ganga Bruta" (1932/33), "Alô, Alô, Carnaval" (1935) e "Bonequinha de seda" (1936) Ramos, (2000 p. 130). Depois de muitas transformações a Cinédia chega aos dias de hoje instalada em um belo casarão em Santa Teresa e se prepara para restauração e preservação de seu acervo fílmico e também, para a implantação de um centro cultural destinado a arte cinematográfica.

Em 1941, também na cidade do Rio de Janeiro, nasceu a Companhia Cinematográfica Atlântida, um audacioso projeto de entretenimento idealizado pelos intelectuais Moacyr Fenelon, Alinor Azevedo, José Carlos Burle, Paulo Burle, Nelson Schultz e Arnaldo de Faria. O projeto tinha ideias sintonizadas com a ideologia governamental, como podemos depreender de trecho do discurso proferido por Burle na Assembléia Geral da Associação Comercial do Rio de Janeiro (VIEIRA, 2011).

O cinema, arte resultante de todas as artes e com maior poder dentre todas, para objetivar e divulgar, adquiriu métodos próprios de expressão, fez-se arte independente e, por esse grande poder de penetrar e persuadir as mais diversas multidões, tornou-se indústria de vulto universal, órgão essencial de educação coletiva (VIEIRA, 2011).

No nascimento da chanchada os atores eram os grandes astros do rádio como Carmem Miranda e Francisco Alves que nas primeiras produções tiveram a missão de conquistar o público. Outros nomes a serem lembrados são: Zezé

Macedo, Ilka Soares, Sônia Mamede, Zé Trindade e Cyll Farney. Mais tarde a dupla de comediantes Oscarito e Grande Otelo se tornaram a grande sensação de público, arrastando multidões para o cinema.

O primeiro grande sucesso da Atlântida foi *Moleque Tião* (1943), dirigido por Burle e roteirizado por Alinor Azevedo, uma história baseada na vida do ator Grande Otelo. *Tristezas Não Pagam Dívidas*, com a dupla Oscarito e Grande Otelo tinha um humor inocente, o enredo continha temas do cotidiano. Foi inspirado nos musicais da Broadway.



Figura 2 - Oscarito e Grande Otelo”
”*Tristezas Não Pagam Dívidas*”



Figura 3 - Grande Otelo e Oscarito
”*Dupla do Barulho*”

A chanchada tantas vezes inspirada nos filmes americanos tornou-se essencialmente brasileira no tratamento estético e, principalmente, nas formas de produção. Através do humor, com piadas cariocas, abordavam temas do cotidiano de forma simples, de fácil compreensão. Além da temática nacional, a chanchada, explorou também o recurso das paródias, muitas delas feitas a partir de sucessos Hollywoodianos.

O jornalista Sérgio Augusto em seu livro “Este Mundo é um Pandeiro - a Chanchada de Getúlio a JK” afirma que: “Com seu humor quase sempre ingênuo, às vezes, malicioso e até picante, a chanchada se impôs como um entretenimento de massa” (AUGUSTO, 1993).

Em 1947 a Atlântida Cinematográfica teve grande parte de suas ações compradas por Luiz Severiano Ribeiro, que passava a ser acionista majoritário, virando dono da Companhia, dando um caráter mais comercial à produtora. Sérgio Santeiro em entrevista ao autor em 12/12/2012, disse: “O principal exibidor da época Luiz Severiano Ribeiro detinha um terço dos cinemas no Brasil, de Pernambuco até o Sul. Ele era o único exibidor dos filmes da Atlântida. Como dono do mercado fez o que todo empresário faz, faliu a Atlântida, comprou a empresa a preço de banana e transformou seus filmes no gênero que ficou conhecido como Chanchada. A Chanchada é, portanto, um modo de produção industrial com filmes de grande aceitação do público”.

Para que se tenhamos ideia do volume de produções da Atlântida juntamos no quadro abaixo 66 filmes realizados em 21 anos, no período de 1942 a 1962 a partir de dados fornecidos pela Agência Nacional de Cinema - ANCINE:

As produções da Atlântida

FILME	ANO	DIREÇÃO	ELENCO
Astros em Desfile	1942	José Carlos Burle	Grande Otelo, Emilinha Borba, Luiz Gonzaga, Manézinho Araujo, Quatro Ases e Um Coringa, Déo Maia.
Moleque Tião	1943	José Carlos Burle	Grande Otelo, Custódio Mesquita.
É Proibido Sonhar	1943	Moacir Fenelon	Mesquitinha, Lourdinha Bittencourt, Mário Brasini.

Brasil Desconhecido	1944	Paulo Burle	Documentário
Tristezas Não Pagam Dívidas	1944	José Carlos Burle	Oscarito, Grande Otelo, Jayme Costa, Ítala Ferreira.
Gente Honesta	1945	Moacir Fenelon	Oscarito, Vanda Lacerda, Mário Brasini, Lídia Matos.
Romance de um Mordedor	1945	José Carlos Burle	Mesquitinha, Modesto de Souza.
Não Adianta Chorar	1945	Watson Macedo	Oscarito, Grande Otelo, Mary Gonçalves.
Vidas Solitárias	1945	Moacir Fenelon	Mário Brasini, Vanda Lacerda.
Gol da Vitória	1946	José Carlos Burle	Grande Otelo, Ítala Ferreira.
Segura Esta Mulher	1946	Watson Macedo	Mesquitinha, Marion, Grande Otelo, Colé Catalano.
Sob a Luz do Meu Bairro	1946	Moacir Fenelon	Milton Carneiro, Alma Flora, Catalano, Luiza Barreto Leite.
Fantasma por Acaso	1946	Moacir Fenelon	Oscarito, Mário Brasini, Vanda Lacerda, Mary Gonçalves, Luiza Barreto Leite.
Este Mundo é um Pandeiro	1946	Watson Macedo	Oscarito, Grande Otelo, Marion, Olga Latour, Catalano. Números musicais com Emilinha Borba, Néelson Gonçalves, Luiz Gonzaga, Afonso e Adelaide Chiozzo, Alvarenga e Ranchinho.
Luz dos Meus Olhos	1947	José Carlos Burle	Celso Guimarães, Cacilda Becker, Grande Otelo, Luiza Barreto Leite, Heloisa Helena.

Asas do Brasil	1947	Moacir Fenelon	Oscarito, Celso Guimarães, Mary Gonçalves, Violeta Ferraz, Paulo Porto.
Falta Alguém no Manicômio	1948	José Carlos Burle	Oscarito, Modesto de Souza, Vera Nunes.
É Com Esse que Eu Vou	1948	José Carlos Burle	Oscarito, Grande Otelo, Marion, Catalano, Heloisa Helena, Madame Lou. Números musicais com Luiz Gonzaga, Emilinha Borba, Adelaide Chiozzo, Alvarenga e Ranchinho, Quitandinha Serenaders, Ciro Monteiro, Ruy Rey.
Terra Violenta	1948	Eddie Bernoudy (americano)	Anselmo Duarte, Celso Guimarães, Graça Mello, Heloisa Helena, Mário Lago, Maria Fernanda, Luiza Barreto Leite, Grande Otelo, Aguinaldo Camargo.
E o Mundo se Diverte	1949	Watson Macedo	Oscarito, Grande Otelo, Alberto Ruschel, Eliana, Catalano, Madame Lou. Números musicais com Quitandinha Serenaders, Ruy Rey, Luiz Americano, Aracy Costa, Juliana Yanakiewa e seu corpo de baile.
O Caçula do Barulho	1949	Ricardo Freda (italiano)	Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Giana Maria Canale.
Escrava Isaura	1949	Eurides Ramos	Fada Santoro, Cyll Farney, Graça Mello, Sadi Cabral, Fregolente.
Também Somos Irmãos	1949	José Carlos Burle	Grande Otelo, Aguinaldo Camargo, Vera Nunes, Sérgio Oliveira, Agnaldo Rayol, Jorge Dória, Ruth de Souza.
Carnaval no Fogo	1949	Watson Macedo	Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana, José Lewgoy, Adelaide Chiozzo,

			Rocyr Silveira, Francisco Dantas. Números musicais com Francisco Carlos, Elvira Pagã, Jorge Goulart, Marion, Ruy Rey e sua orquestra, Benê Nunes e sua orquestra, Cuquita Carballo, Vocalistas Tropicais, Juliana Yanakiewa e seu corpo de baile.
Não é Nada Disso	1950)	José Carlos Burle	Catalano, Modesto de Souza, Mara Rúbia.
A Sombra da Outra	1950	Watson Macedo	Anselmo Duarte, Eliana, Rocyr Silveira, Fregolente.
Aviso aos Navegantes	1951	Watson Macedo	Oscarito, Grande Otelo, Anselmo Duarte, Eliana, Adelaide Chiozzo, José Lewgoy, Ivon Cúri. Números musicais com Jorge Goulart, Francisco Carlos, Emilinha Borba, Quatro Ases e Um Coringa, Benê Nunes e sua orquestra, Cuquita Carballo, Ruy Rey e sua orquestra, Jualiana Yanakiewa e seu corpo de baile.
Aí Vem o Barão	1951	Watson Macedo	Oscarito, Cyll Farney, Eliana, José Lewgoy, Adelaide Chiozzo, Ivon Cúri
Maior que o Ódio	1951	José Carlos Burle	Anselmo Duarte, Jorge Dória, Ilka Soares, José Lewgoy, Agnaldo Rayol.
Areias Ardentes	1951	J. B. Tanko	Cyll Farney, Fada Santoro, Renato Restier, Luiza Barreto Leite, José Lewgoy.
Barnabé, Tu És Meu.	1952	José Carlos Burle	Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, Fada Santoro, José Lewgoy, Renato Restier, Adelaide Chiozzo, Emilinha Borba, Pagano Sobrinho, Jecé Valadão, Wilson Viana. Números musicais com Francisco Carlos, Marion, Ivon Cúri, Ruy Rey e sua orquestra,

			Benê Nunes, Os Cariocas, Vera Lúcia, Bill Farr, Mary Gonçalves.
Três Vagabundos	1952	José Carlos Burle	Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, Ilka Soares, José Lewgoy.
Amei um Bicheiro	1952	Jorge Ileli e Paulo Wanderley	Cyll Farney, Eliana, Grande Otelo, José Lewgoy, Josette Bertal, Jece Valadão.
É Pra Casar?	1953	Luiz de Barros	Silva Filho, Diana Morel, Manoel Vieira, Carlos Tovar, Adriano Reis, Grijó Sobrinho.
Carnaval em Caxias	1953	Paulo Wanderley	José Lewgoy, Dóris Monteiro, Modesto de Souza, Josette Bertal, Consuelo Leandro, Wilson Grey, Iracema Vitória. Números musicais com Benê Nunes, Linda Batista, Dircinha Batista, Jorge Goulart, Nora Ney, Néelson Gonçalves, Carmélia Alves, Valdo César.
Carnaval Atlântida	1953	José Carlos Burle	Oscarito, Grande Otelo, Cyll Farney, Eliana, José Lewgoy, Renato Restier, Colé, Maria Antonieta Pons, Iracema Vitória, Carlos Alberto, Wilson Grey. Números musicais com Benê Nunes, Blecaute, Nora Ney, Dick Farney, Francisco Carlos, Bill Farr, Chiquinho e sua orquestra.
A Dupla do Barulho	1953	Carlos Manga	Oscarito, Grande Otelo, Edith Morel, Renato Restier.
Os Três Recrutas	1953	Eurides Ramos	Ankito, Colé, José Lewgoy, Adriano Reis, Míriam Teresa, Dary Reis.
Nem Sansão Nem Dalila	1954	Carlos Manga	Oscarito, Eliana, Fada Santoro, Cyll Farney, Wilson Viana, Carlos Cotrim, Wilson Grey.

Malandros em Quarta Dimensão	1954	Luiz de Barros	Jayme Costa, Colé, Grande Otelo, Julie Bardot, Amelinha Lisboa, Wilson Grey, Carlos Tovar, Adriano Reis, Sérgio de Oliveira, Suzy Kirby. Números musicais com Blecaute, Bob Néilson, Dick Farney, Nora Ney, Francisco Carlos, Benê Nunes, Horacina Correa, Adelaide Chiozzo, Eliana, Bill Farr.
A Outra Face do Homem	1954	: J. B. Tanko	Renato Restier, Eliana, Carlos Tovar, Inalda de Carvalho, John Herbert.
Matar ou Correr	1954	Carlos Manga	Oscarito, Grande Otelo, José Lewgoy, Inalda de Carvalho, John Herbert, Renato Restier, Wilson. Grey, Wilson Viana, Altair Vilar, Julie Bardo.
O Golpe	1955	Carlos Manga	Oscarito, Violeta Ferraz, Renato Restier, Margot Louro, Míriam Teresa, Adriano Reis, Afonso Stuart.
Paixão nas Selvas	1955	Franz Eichhorn	Cyll Farney, Grande Otelo, Vanja Orico, Wilson Grey, Gilberto Martinho.
Chico Viola Não Morreu	1955	Roman Viñoly Barreto (argentino)	Cyll Farney, Eva Wilma, Inalda Carvalho, Wilson Grey, Heloísa Helena, Joe Lester, Wilza Carla.
Colégio de Brotos	1956	Carlos Manga	Oscarito, Cyll Farney, Inalda de Carvalho, Margot Louro, Míriam Teresa, Renato Restier, Avany Maura, Francisco Carlos, Badaró, Afonso Stuart, Daniel Filho, Augusto César, Moacir Deriquem, Agildo Ribeiro.
Vamos Com	1956	Carlos	Oscarito, Cyll Farney, Eliana, Ivon Cúri, Margot Louro, Avany Maura, Wilson Grey,

Calma		Manga	Wilson Viana, Moacir Deriquem, Maurício Sherman. Números musicais com César de Alencar, Ataulfo Alves, Blecaute, Emilinha Borba, Bill Farr, Jorge Goulart, Nora Ney, Francisco Carlos, Ester de Abreu, Isaurinha Garcia, Ruy Rey, Heleninha Costa, Venilton Santos.
Papai Fanfarrão	1956	Carlos Manga	Oscarito, Cyll Farney, Míriam Teresa, Margot Louro, Berta Loran, Afonso Stuart, Mário Lago.
Garotas e Samba	1957	Carlos Manga	Renata Fronzi, Adelaide Chiozzo, Sonia Mamede, Zé Trindade, Francisco Carlos, Zezé Macedo, Pituca, Jece Valadão, César Ladeira, Ivon Cúri, Teresinha Morango, Grijó Sobrinho, Suzy Kirby, Berta Loran. Números musicais com Jorge Goulart, Nora Ney, Emilinha Borba.
Treze Cadeiras	1957	Franz Eichhorn	Oscarito, Renata Fronzi, Zé Trindade, Oswaldo Elias, Zezé Macedo, Monsueto e sua escola de samba, Coro dos Canarinhos (regido por Frei Beto).
De Vento em Popa	1957	Carlos Manga	Oscarito, Cyll Farney, Dóris Monteiro, Sonia Mamede, Zezé Macedo, Margot Louro.
É a Maior	1958	Carlos Manga	Cyll Farney, Sonia Mamede, Walter D'Ávila, Pituca, Nádia Maria, Dinorah Marzullo, Murilo Nery.
Esse Milhão é Meu	1958	Carlos Manga	Oscarito, Sonia Mamede, Míriam Teresa, Margot Louro, Zezé Macedo, Afonso Stuart, Augusto César, Francisco Carlos.

E o Espetáculo Continua	1958	Cajado Filho	Cyll Farney, Eliana, Dóris Monteiro, John Herbert, Zezé Macedo, Augusto César, Pituca, Ítalo Rossi, César Viola.
O Homem do Sputnik	1959	Carlos Manga	Oscarito, Zezé Macedo, Cyll Farney, Neide Aparecida, Jô Soares, Norma Bengel, César Viola, Heloísa Helena, Alberto Peres, Grijó Sobrinho, Hamilton Ferreira, Labanca, Fregolente, Abel Pera.
Cupim	1959	Carlos Manga	Oscarito, Margot Louro, Sonia Mamede, Augusto César, Marilu Bueno, Renato Restier, César Viola.
O Palhaço o que É?		Carlos Manga.	Carequinha, Fred Villar, Sonia Mamede, Nancy Wanderley, Francisco Anísio, Hamilton Ferreira, Castro Barbosa, Fábio Sabag, Labanca, Yara Côrtes, Jaime Filho, Silveirinha.
Aí Vem a Alegria	1959	Cajado Filho	Sonia Mamede, Sérgio Roberto, Francisco Negrão, Renato Restier, Antonio Carlos, Pituca, Mária Pétar, Carmem Verônica, Evelyn Rios, Carlos Manga, Dick Farney, Jackson do Pandeiro e Almira Castilho, Nestor Montemar, Abgail Paresi.
Duas Histórias (Cacareco Vem Aí)	1960	Carlos Manga	Oscarito, Cyll Farney, Sonia Mamede, Odete Lara, Jaime Filho, Francisco Anísio.
Os Dois Ladrões	1960	Carlos Manga	Oscarito, Cyll Farney, Eva Todor, Jaime Filho, Irma Álvarez, Jayme Costa, Ema D'Ávila, Sérgio Roberto, Lenita Clever.
Quanto Mais	1961	Carlos	Cyll Farney, Mária Pétar, Vagareza, Jayme Costa, Antonio Carlos, Rose Rondelli, Jaime

Samba Melhor		Manga	Filho, Vera Regina, Waldir Maia, Diana Morel.
Pintando o Sete	1961	Carlos Manga	Oscarito, Cyll Farney, Sonia Mamede, Mária Pétar, Vera Regina, Ilka Soares, Ema D'Ávila, Antonio Carlos, Zélia Hoffman, Jomery Pozzoli, Grijó Sobrinho, Hélio Colona.
Entre Mulheres e Espiões	1962	Carlos Manga	Oscarito, Vagareza, Rose Rondelli, Paulo Celestino, Marly Bueno, Modesto de Souza, Silveirinha.
As Sete Evas	1962	Carlos Manga	Cyll Farney, Odete Lara, Marly Bueno, Sonia Müller, Zélia Hoffman, Márcia de Windsor, Delly Azevedo, Adriano Reis, Paulo Autran, Míriam Rony, Célia Biar, Hélio Colona, Carlos Duval, Karla Kramer.
Os Apavorados	1962	Ismar Porto	Oscarito, Vagareza, Siwa, Nair Bello, Adriano Reis, Mária Pétar, César Viola.

Quadro 1 – Filmes produzidos pela Atlântida. Quantidade por ano.

Fonte: ANCINE.

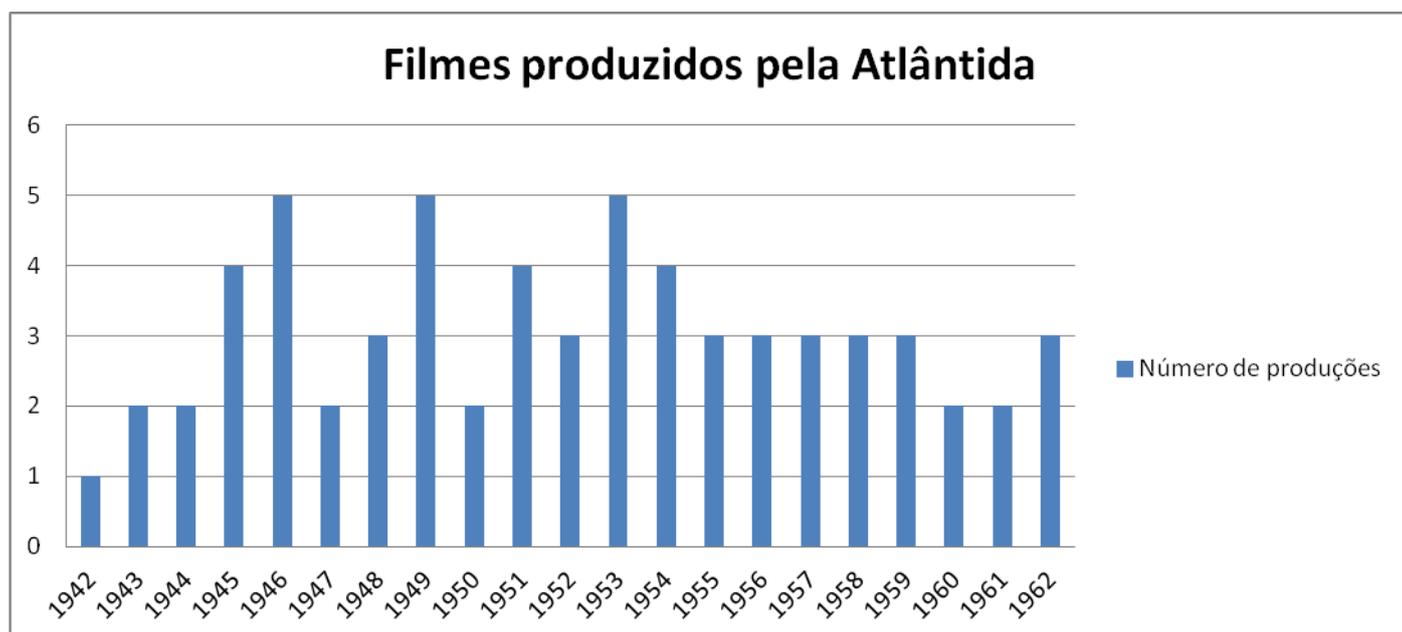
No quadro acima podemos verificar que a maioria das produções foi dirigida por três dos principais diretores. Carlos Manga dirigiu dezenove filmes, José Carlos Burle dirigiu treze filmes, Watson Macedo foi o diretor de oito filmes e Moacir Fenelon dirigiu seis filmes. Os astros do cinema Grande Otelo e Oscarito atuaram em grande número das produções. Grande Otelo participou de vinte filmes e Oscarito trinta e dois filmes.

Com relação à produção extraímos os dados para formatação do quadro abaixo no qual alinhamos números de produções por ano.

Ano a ano as produções da Atlântida:

Ano de Produção	Número de produções
1942	1
1943	2
1944	2
1945	4
1946	5
1947	2
1948	3
1949	5
1950	2
1951	4
1952	3
1953	5
1954	4
1955	3
1956	3
1957	3
1958	3
1959	3
1960	2
1961	2
1962	3

Quadro 2: As produções da Atlântida Ano a Ano entre 1942 a 1962



Quadro 3: Gráfico – As produções da Atlântida em 20 anos.

É possível verificar que do início, em 1942, quando a produção foi de um único filme houve um crescimento contínuo até o primeiro grande pico, em 1946, com a produção de cinco filmes. O segundo pico aconteceu em 1949, também com a produção de cinco filmes naquele ano. De 1955 a 1959 a produção se manteve na média de três filmes por ano.

O terceiro e último pico, com cinco filmes produzidos, aconteceu em 1953. A partir de 1960 começa o declínio e assim a queda no número das produções, chegando, a três filmes no ultimo ano em 1962.

Se aliarmos o aumento da produção ao sucesso de público, o gráfico nos permite inferir que as salas de cinema lotadas de expectadores que iam assistir as chanchadas e aumentava os ganhos da bilheteria e que cobrindo assim os baixos custos de produção permitiam a continuidade da atividade produtiva. O gráfico também nos permite verificar que a fórmula acima descrita não foi perene, com o tempo apareceram os sinais do desgaste comercial da Chanchada.

Um dos motivos para esse declínio do modelo de produção foi o desenvolvimento da televisão que contribuiu para o esvaziamento das grandes

salas, já que os espectadores, por comodidade migraram para o sofá de casa. Porém o motivo que acreditamos ser fatal para o esgotamento das produções da companhia foi a forma de distribuição dos filmes. No início da década de 1960 a Companhia Atlântica encerra as suas atividades contribuindo assim para o declínio do gênero.

João Luiz Vieira in: RAMOS (1990 p.178) comenta: “O Brasil mudava, e é em torno de 1960 que a televisão estende-se em todas as direções, transformando-se rapidamente no meio de comunicação mais eficaz e poderoso do país. As filas começam a diminuir em frente aos cinemas que exibiam as comédias cariocas aparentemente desprezíveis”.

Chanchada foi, também, uma expressão para filme “ruim”, “porcaria”. Segundo Luís Alberto Rocha Melo alguns críticos usavam a palavra chanchada como sentido de vulgaridade, pornografia (MELLO, 2011).

Apenas recentemente quando esse gênero se tornou objeto de estudos acadêmicos e, então, a palavra chanchada adquiriu novo significado. O movimento cinematográfico deixou de ser considerado vulgar e, protegido pela compreensão dos críticos estudiosos da cinematografia, adquiriu status de cinema popular e perdeu o rótulo de ingênuo.

Em seguida trataremos de um ciclo também de grande relevância para o entendimento da produção cinematográfica do Brasil. A Vera Cruz, uma iniciativa paulista de desenvolvimento industrial do cinema brasileiro.

1.1 O SONHO PAULISTA DA VERA CRUZ

“Do planalto abençoado para as telas do mundo” - Esse era o ambicioso e pretensioso slogan da companhia Vera Cruz, empresa brasileira com forte desejo de alçar vôos no mercado internacional.

Terminado o Estado Novo e sob inspiração democrática da constituição de 1946 o empresariado industrial paulista acreditou que poderia livrar-se de sua dependência em relação ao Estado. Era o desejo de hegemonia da classe burguesa na condução do processo socioeconômico e histórico. Entretanto a

elite brasileira não teve capacidade suficiente para arcar com a responsabilidade dos grandes empreendimentos necessários a concretização do futuro. “O Estado volta a intervir na economia, e de modo crescente, suprimindo a incapacidade burguesa”. Os controles do Estado Novo reaparecem e o processo econômico no setor privado paulista toma nova direção. Comenta GALVÃO (1981, p. 18 – 19).

De fato os empresários acreditavam que o Brasil passava por uma irreversível transformação econômica e social. O país deixaria de ser agrícola para ingressar definitivamente no mundo industrial.

A Vera Cruz vista de fora parecia um empreendimento verdadeiramente capitalista, cujo capital era constituído por ações, assumindo a forma de sociedade anônima. Porém, na gerência interna seus negócios eram cuidados de maneira próxima a uma “ação entre amigos”, continua GALVÃO (1981, p. 14).

Criada em 1949, portanto logo após o fim do Estado Novo, a companhia cinematográfica Vera Cruz nasceu embalada nos sonhos da autonomia privada. De fato ela se constituiu na principal tentativa de implantar uma indústria cinematográfica no Brasil nos moldes dos grandes estúdios internacionais. Idealizada por Franco Zampari e Cicciolo Matarazzo, empresários paulistas, era uma empresa ambiciosa, moderna que produzia filmes com temas cultos e com alta qualidade técnica buscando atingir padrões assemelhados aos existentes nos países do primeiro mundo. Os estúdios eram equipados com materiais de vanguarda, de última geração, importados dos grandes centros produtores de cinema. Os profissionais, também vindos de fora, eram em sua maioria europeus. “A Vera Cruz padece de estigma do mimetismo. De fato, o modelo é Hollywoodiano”, (RAMOS, 2000, p.561).



Figura 4 - Estúdios da Vera Cruz, nos anos 80, localizados na cidade de São Bernardo- SP

Ferraresi diz em seu artigo “Vera Cruz: A herança de um sonho”, que as elites intelectuais paulistas acreditaram, no contexto da modernidade da época, que a Vera Cruz seria “a grande promessa de um novo cinema nacional, que deveria obedecer a lógica da indústria cinematográfica hollywoodiana,” A pesquisadora diz que essa elite desejava que a produtora paulista mostrasse através da alta qualidade técnica usada em suas produções a pujança das novas tecnologias, corrigindo, desse modo, o atraso tecnológico e mesmo artístico que eram naturais nas produções brasileiras. Enfim, era o sonho de começar “uma nova fase na produção cinematográfica: a realização de um cinema sério”. A pesquisadora atribui a Maria Rita Galvão a assertiva: “Era um momento de valorização da cultura da criação de uma “fábrica de sonhos”.

Apenas para que se tenha uma noção do acervo fílmico produzido pela Vera Cruz apresentamos, no quadro abaixo, 18 produções da Companhia realizadas no período de 1949 a 1954. O quadro mostra que o ano mais produtivo foi o de 1953 com seis filmes produzidos: “Sinhá Moça”, “A Família Lero-lero”, “O Cangaceiro”, “Uma Pulga na Balança”, “Esquina da Ilusão” e “Luz

Apagada”. Nesse ano de pico quantitativo de produções foi realizado “O Cangaceiro”, o maior sucesso de bilheteria da companhia, sobre o qual falaremos a seguir.

Filme	Ano	Direção	Produção
Caiçara	1950	Adolfo Celi	Alberto Cavalcanti
Ângela	1951	Abílio Pereira de Almeida e Tom Payne	Pio Piccinini
Terra é sempre terra	1951	Tom Payne	Alberto Cavalcanti
Appassionata	1952	Fernando de Barros	Fernando de Barros
Veneno	1952	Gianni Pons	Dino Badessi
Tico- Tico no fubá	1952	Adolfo Celi	Fernando de Barros e Adolfo Celi
Sai da Frente	1952	Abílio Pereira de Almeida	Pio Piccinini -
Nadando em Dinheiro	1952	Abílio Pereira de Almeida e Carlos Thiré	Pio Piccinini
Sinhá Moça	1953	Tom Payne	Edgard Baptista Pereira - Gerente de produção: Henri de Zeppelin
A família Lero-lero	1953	Gustavo Nonnenberg e Alberto Pieralise	Henri de Zeppelin
O Cangaceiro	1953	Lima Barreto	Cid Leite da Silva - Assistente de produção: Rigoberto Plothow e Walter Thomaz
Uma pulga na balança	1953	Luciano Salce	Vittorio Cusani -
Esquina da Ilusão	1953	Ruggero Jacobbi	Vitorio Cusani
Luz Apagada	1953	Carlos Thiré	Dino Badessi

É Proibido Beijar	1954	Ugo Lombardi	Dino Badessi
Na Senda do Crime	1954	Flamínio Bollini Cerri	Pio Piccinini
Candinho	1954	Abílio Pereira de Almeida	Cid Leite da Silva
Floradas na serra	1954	Luciano Salce	Pedro Moacir

Quadro 4: A produção e direção dos filmes da companhia Vera Cruz

Da significativa produção da companhia Vera Cruz que montou em aproximadas duas dezenas de filmes no período de 1949 a 1954, portanto em torno de cinco anos, destacamos “O Cangaceiro” para analisarmos do ponto de vista recursos investidos em confronto com as repostas advindas do mercado exibidor.

Catani in: RAMOS (1990, p.230) relembra que “O Cangaceiro” ficou conhecido na época como “o maior sucesso do cinema de todos os tempos”. O filme lançado em 1953 teve direção de Lima Barreto e direção de fotografia do inglês Chick Fowle. A montagem ficou a cargo dos iugoslavo Oswald Hafenrichter, do italiano Giuseppe Baldaconi assistidos pelo paulista Lúcio Braun. No elenco figuraram como principais intérpretes Milton Ribeiro, Vanja Orico, Alberto Ruschel, Marisa Praso, Adoniran Barbosa. Os diálogos foram escritos por Rachel de Queiroz.

O enredo foi inspirado no legendário Virgulino Ferreira, o Lampião. Capitão Virgulino foi o mais famoso cangaceiro que atuou no nordeste brasileiro. Líder de um bando de revoltosos cultivou imagem de justiceiro que as vezes tomava dos ricos e distribuía aos pobres. Morreu vítima de um ataque da volante comandada pelo tenente João Bezerra, em emboscada realizada em 28 de julho de 1938, no Estado de Sergipe.



Figura 5 – Virgulino Ferreira, O Lampião



Figura 6 – Milton Ribeiro caracterizado como o Cangaceiro

O filme foi vencedor da categoria Melhor Filme de Aventura e recebeu menção especial pela trilha musical de Gabriel Migliori com a canção "Mulher Rendeira" interpretada por Vanja Orico e Demônios da Garoa, no Festival de Cannes, na França, em 1953.

Laureado internacionalmente e tendo conquistado sucesso de público dentro e fora do país obteve arrecadação de 30 milhões cruzeiros (cerca de 1,5 milhão de dólares). Desse montante apenas um terço, ou seja, 10,5 milhões de cruzeiros foram destinados à produtora Vera Cruz. Os exibidores ficaram com a maior parte, contabilizando 15 milhões e a distribuidora estrangeira Columbia Pictures recebeu os quatro milhões restantes. Com isso, apesar de ter sido o maior sucesso de renda da história do período "O Cangaceiro" não conseguiu tirar a companhia do naufrágio financeiro no qual se encontrava, comenta Afrânio Mendes Catani in: RAMOS (1990 p.230).

Tomamos o filme "O Cangaceiro" como exemplo de produção da Vera Cruz mesmo sabendo que esta foi uma realização atípica. Porém, localizamos no processo de feitura e comercialização desse filme uma série de equívocos comerciais. Tais equívocos parecem ter se repetido em diversas peças do acervo fílmico da produtora. Ou ainda, malgrado a qualidade indiscutível

encontrada em seus filmes e mesmo o sucesso que alguma de suas produções alcançou junto ao público, a frágil estrutura comercial da empresa levou-a a repetidos fracassos financeiros.

Um problema recorrente no cinema brasileiro que também atingiu fatalmente a Vera Cruz foi a distribuição de seus filmes. Problemas na colocação dos filmes nas salas de exibição fizeram com que os mesmos não conseguissem reverter o capital investido para produzi-los. A distribuição “deveria ser controlada pelas próprias produtoras”, arrisca afirmar o pesquisador Catani in: RAMOS (1990 p.230).

Nos anos 1960, a Vera Cruz teve sua falência decretada. Entre os motivos da quebra se localiza a ausência de um sistema próprio de distribuição. A maior parte da arrecadação ia direto para as distribuidoras ficando a produtora sempre em desvantagem. Outro fator que complicou sua situação no mercado foi a concorrência desigual com os filmes estrangeiros no Brasil.

Sérgio Santeiro em entrevista ao autor, em 12/12/2012, comenta que “A Vera Cruz ou o modelo industrial se esgota pelo domínio do mercado pelo cinema estrangeiro. A Vera Cruz foi asfixiada pelo padrão industrial importado, com custos altos e pelo fato da distribuidora de seus filmes ser contra a produção brasileira”.

No vazio decorrente do declínio das propostas para um cinema industrial no Brasil surge um modelo alternativo de produção que desloca o comando das realizações do produtor para o autor. Esse movimento integrado por jovens cineastas ficou conhecido como Cinema Novo, tendência cinematográfica sobre a qual falaremos no capítulo seguinte.

Capítulo II

CINEMA DE AUTOR, ONDE TUDO COMEÇOU

No segundo capítulo trataremos do movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo. Muitas são as aproximações estilísticas e de modos de produção entre o Cinema Novo e os movimentos Nouvelle Vague³ Francesa e Neorealismo Italiano.

A filiação do Cinema Novo aos movimentos Neorealismo Italiano e Nouvelle Vague não é unanimidade entre os críticos e estudiosos do cinema. Para Sérgio Santeiro, em entrevista ao autor em 12/12/2012, a história da produção cinematográfica no Brasil apresenta sempre uma continuidade que não precisa ser referida de fora. Os movimentos Neorealismo Italiano, Nouvelle Vague e Cinema Novo acontecem praticamente em um mesmo tempo. “A história do que se chama Neorealismo Italiano é o Roberto Rossellini que reinventou o cinema, despojando-o de tudo, fazendo filmes referentes à guerra e à destruição.” A participação do Brasil na segunda guerra foi completamente diferente do engajamento exercido pelos países europeus. “Aqui não tivemos esse tipo de guerra, então não tivemos a mesma situação”.

Por outro lado são inúmeras as referências que aproximam o cinema novo tanto do Neorealismo Italiano quanto da Nouvelle Vague. Para citar apenas uma referência contemporânea trazemos um comentário do fotógrafo cinemanovista Fernando Duarte com relação ao filme *Desesperato*, do também cinemanovista Sérgio Bernardes, publicado na revista “Carta Capital” de fevereiro deste ano de 2013. “Ele tinha grande senso estético e preocupação

³ Jean-Pierre Melville se auto nomeou inventor da Nouvelle Vague e definiu esse movimento como “um sistema de produção artesanal, em cenários naturais e sem astros”. Para ele as produções eram montadas com equipe mínima, ou mesmo incompleta, trabalhando com negativos ultrassensíveis e negando participação ao distribuidor. O movimento apresentou filmes independentes e não subordinados as leis de mercado, (MARIE, 2009, P.48).

com os detalhes”, relembra Fernando Duarte, diretor de fotografia do filme. “Basta notar a câmera nas mãos, nos olhares dos atores, que ele observou da Nouvelle Vague, de diretores como Alain Resnais. MARGARIDO (2013, p.56).

2.1 NOUVELLE VAGUE FRANCESA

No fim dos anos 1950 o cinema francês apresentava ótima fase econômica, o setor lucrava milhões e os filmes que mais rendiam eram os mais caros. A economia do cinema francês era ótima, mas a qualidade artística era preocupante. Os filmes franceses dominavam o mercado, porém a partir do anos 1960, a concorrência americana começou a se manifestar. MARIE (2011, p. 50).

A Nouvelle Vague provocou uma ruptura na prática da produção habitual do cinema francês de 1959, favorecendo os filmes de baixo orçamento realizados fora do circuito industrial continua MARIE (2011, p. 47).

O movimento Nouvelle Vague, nomeado pela jornalista Françoise Giroud surgiu com o propósito de romper a tradição do cinema francês que tinha na maioria das produções adaptações de obras literárias de prestígio da época. Em 1959, François Truffaut ganha o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes com o filme *Os Incompreendidos*. O filme foi considerado precursor de uma nova fase do cinema francês, na qual os diretores se tornaram os reais autores dos filmes segundo Luiz Rebinski Junior, 2009, em seu artigo “Cinema Mon Amour”.

François Truffaut desenvolveu sua famosa *Politique des Auteurs*⁴ no qual defendia que a responsabilidade sobre um filme dependia quase que

⁴ Segundo Alfredo Manevy (in MASCARELLO, 2006) no final dos anos 50 surgiu na França um grupo de jovens culturalmente amadurecidos, participavam ativamente de cineclubes e eram na maioria críticos. Estes militantes do cinema pensaram em uma nova maneira de produzir filmes: Baixos orçamentos, um novo estilo de direção, e novos temas mais realistas. Jovens como Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Eric Rohmer, Claude Chabrol, Louis Malle e François Truffaut. A revista *Cahiers du Cinéma* fundada por André Bazin juntou estes vários jovens que começaram suas carreiras como críticos que mais tarde se tornaram grandes

exclusivamente do diretor, era ele o protagonista que comandava o filme. O diretor se tornou soberano, sendo responsável e participando de todas as fases da produção, do roteiro até a edição, continua o pesquisador.

A Nouvelle Vague não foi um conjunto de normas rígidas, mas sim um conjunto de ideias e posturas compartilhadas por um grupo, como o privilégio da escrita cinematográfica sobre a literária, a afirmação do autor e a negação do que chamavam de 'tradição de qualidade'. (Rafael Ciccarini in: JUNIOR 2009).

Após a ascensão da Nouvelle Vague, o novo modelo de produção desenvolvido no cinema francês logo se espalha por outros cantos do mundo. O cinema de autor ia além de seus enredos, com a *mise-en-scène* como afirmação de estilo e a câmera como se fosse os olhos do diretor-autor. Estas características se tornam encantadoras para gerações de cineastas de diversos países produtores de cinema, no entendimento do pesquisador.

Esses filmes produzidos com baixíssimos orçamentos e simplificada infraestrutura eram considerados pelos críticos tradicionais como cinema amador. Segundo Marie (2009, p.62) os opositores da Nouvelle Vague afirmaram que o movimento "criou" vários filmes "improjetáveis" e que nenhum distribuidor teria aceitado o risco de exhibir para o público tais produtos, invocando a fraqueza do acabamento técnico decorrente dos baixos orçamentos.

Em circunstâncias históricas, sociais e econômicas parecidas o movimento cinematográfico conhecido como Neorealismo Italiano apareceu no

cineastas. Este era o movimento da Nouvelle Vague. Antoine de Baecque (2010) em seu livro "Cinefilia" diz que geralmente uma vanguarda cinematográfica é inaugurada por algum filme, mas que a Nouvelle Vague foi inaugurada pelo artigo polêmico de um jovem de 22 anos chamado François Truffaut "Uma certa tendência do cinema Francês", este artigo até hoje serve de referência para o comportamento de cinéfilos do mundo todo. "Trata-se, aqui, de uma exceção célebre, provavelmente o texto crítico a empreender a mais vigorosa ruptura na história de uma arte" DE BAECQUE (2010, p.161) Wikipédia consulta em 17/02/2013. Confira, entre outros, MARIE (2011).

final da segunda guerra mundial. Em tempos de grandes dificuldades financeiras que a Itália atravessava as produções cinematográficas de grande porte orçamentário encontravam, naturalmente, dificuldades para se manterem como sucesso de comercialização. Os filmes realizados fora de estúdio, usando iluminação natural e pouco maquinário, sem grandes astros e com equipe diminuta, portanto com orçamento reduzido, apareceram como saída mercadológica para o fazer cinematográfico.

O Neorealismo Italiano foi também um movimento no qual o autor assumiu a regência plena do processo produtivo. Entre os mais expressivos diretores daquela manifestação cinematográfica, não podemos deixar de citar Roberto Rossellini, Vittorio de Sica e Luchino Visconti.

Para Glauber Rocha, Roberto Rossellini era uma espécie de gênio do cinema. Em *Di-Cavalcanti, Di-Glauber* o próprio diretor narra como foi o seu primeiro encontro com Rossellini, o cineasta italiano foi convidado por Assis Chateaubriand para vir ao Brasil e Glauber como repórter de um jornal baiano foi destacado para entrevistá-lo. Foi quando Glauber conheceu Di-Cavalcanti que o apresentou a Rossellini. Juntos saíram a filmar pelas ruas da Bahia com uma câmera 16 mm. Glauber observou que Rossellini filmava com uma rapidez impressionante “Nunca vi ninguém filmar tão rápido, aliás, ali eu saquei o que era realmente o negócio da idéia na cabeça e da câmera na mão, quer dizer, o Rossellini realmente fazia com a câmera de 16 mm o que Di-Cavalcanti faria com o pincel”.

Ainda sobre o cinema neorrealista vale acrescentar que o movimento caracterizou-se pelo uso de elementos da realidade, pessoas comuns ao invés de atores, locações ao invés de cenários, luz natural ao invés de iluminação artificial, portanto componentes naturais do documentário inseridos em roteiros ficcionais. Ao contrário do cinema tradicional de ficção que era produzido naquele momento, os filmes do neorealismo expressaram a realidade daquela época, ou seja, a conjuntura social e econômica do pós-guerra europeu.

2.2 CINEMA NOVO BRASILEIRO

Na segunda metade da década de 1950 surgiu um novo modelo de produção cinematográfica no Brasil que ficou conhecido como Cinema Novo. O cinema brasileiro viveu um tempo de mudanças, tanto em sua forma de produção quanto em seu conteúdo. Entre estas mudanças destacamos o rompimento com as estéticas adotadas pela chanchada e pelas produções paulista da Vera Cruz e a criação de um novo modelo de produção cinematográfica também oposto aos formatos que a Vera Cruz e a Atlântida tinham adotado. Pedro Simonard comenta que para a Atlântida e a Vera Cruz “fazer bons filmes era sinônimo de fazer filmes nos moldes do cinema estrangeiro de qualidade, feito por Hollywood pelos cinemas industriais europeus”, SIMONARD (2006, p.36).

Santeiro em entrevista para esta monografia (que segue em anexo) em 12/12/2012 explica que: “Só para montar o parque de luz da Vera Cruz e da Chanchada, demandava demais, perdia-se um tempo enorme, além de ter milhares de problemas derivados disso.” A novidade que o cinema novo criou foi filmar com luz ambiente, diferente das chanchadas. Nas filmagens externas da Atlântida “colocava-se um arco para neutralizar a luz do sol. Eram filmagens parecidas com as gravações que faz a Globo hoje em dia”.

No radicalismo necessário para estabelecer limites e conquistar espaços o Cinema Novo elegeu como seu inimigo principal a chanchada. “Glauber Rocha a define, juntamente com os filmes feitos pelos estúdios paulistas como um cinema populista que denuncia o povo às classes dominantes”, continua o antropólogo, (2006, p.37).

É de conhecimento geral dos cinéfilos que o Cinema Novo nasceu com um grupo de jovens que se reuniam no Museu de Arte Moderna - MAM, no Rio de Janeiro. Entre outros estavam Paulo César Sarecení, Mario Carneiro, Cacá Diegues, Gustavo Dahl, Miguel Borges, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade que recebiam o baiano Glauber Rocha.

O grupo cinemanovista estava centralizado no Rio de Janeiro, com focos em Salvador, João Pessoa e em São Paulo. O movimento nasceu de forma

espontânea, natural e complexa. Como já dito foi capitaneado por jovens idealistas que se encontravam nas sessões semanais da cinemateca do MAM, como informa NEVES (1966 p. 12).

O começo do cinema novo ficou marcado pela produção de *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha; *Rio 40 Graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957) e *Vidas Secas*, todos de Nelson Pereira dos Santos; *Cinco Vezes Favela* (1962) obra conjunta de Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, Joaquim Pedro de Andrade e Carlos Diegues; *Barravento* (1961) e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha; *Arraial do Cabo* (1959) e *Porto das Caixas* (1962) de Paulo César Saraceni, dentre outros, FREIRE (2006, p.36).

No Brasil juscelinista e mais tarde janguista a conjuntura política, social e econômica propiciou aos artistas e intelectuais a vivência de uma etapa na qual foi possível sonhar e acreditar que o exercício da arte poderia modificar significativamente a vida das pessoas. No cinema, na música, nas artes plásticas, no teatro, na literatura e na arquitetura ocorre uma efervescência cultural que deságua em surtos de produtividade criativa. Para Ramos (2000, p. 144), parece que a bossa nova de João Gilberto e Antonio Carlos Jobim, o teatro revolucionário de Zé Celso Martinez no grupo Oficina, as artes plásticas performáticas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, o neoconcretismo da poesia de Ferreira Gullar e a arquitetura de Oscar Niemeyer entram em sintonia perfeita e mesmo íntima como com o cinemanovismo de Glauber Rocha.

Três década após, em 1993 Caetano Veloso e Gilberto Gil na canção “Cinema Novo” vão reconhecer o conagraçamento entre as expressões artísticas e a importância do cinema novo brasileiro para a cultura nacional. Como simples ilustração transcrevemos abaixo a letra da música:

“O filme quis dizer "Eu sou o samba"
A voz do morro rasgou a tela do cinema
E começaram a se configurar
Visões das coisas grandes e pequenas
Que nos formaram e estão a nos formar
Todas e muitas: Deus e o diabo, vidas secas, os fuzis
Os cafajestes, o padre e a moça, a grande feira, o

desafio

Outras conversas, outras conversas sobre os jeitos do
Brasil

Outras conversas sobre os jeitos do Brasil

A bossa nova passou na prova

Nos salvou na dimensão da eternidade

Porém aqui embaixo "A vida mera metade de nada"

Nem morria nem enfrentava o problema

Pedia soluções e explicações

E foi por isso que as imagens do país desse cinema

Entraram nas palavras das canções

Entraram nas palavras das canções

Primeiro foram aquelas que explicavam

E a música parava pra pensar

Mas era tão bonito que parece

Que a gente nem queria reclamar

Depois foram as imagens que assombravam

E outras palavras já queriam se cantar

De ordem e desordem de loucura

De alma a meia-noite e de indústria

E a Terra entrou em transe

E no sertão de Ipanema

Em transe é, no mar de monte santo

E a luz do nosso canto e as vozes do poema

Necessitaram transformar-se tanto

Que o samba quis dizer

O samba quis dizer: eu sou cinema

O samba quis dizer: eu sou cinema

Aí o anjo nasceu, veio o bandido meterorango

Hitler terceiro mundo, sem essa aranha, fome de amor

E o filme disse: Eu quero ser poema

Ou mais: Quero ser filme e filme-filme

Acochado no limite da garganta do diabo

Voltar a Atlântida e ultrapassar o eclipse

Matar o ovo e ver a vera cruz
E o samba agora diz: Eu sou a luz
Da lira do delírio, da alforria de Xica
De toda a nudez de Índia
De flor de macabéia, de asa branca
Meu nome é Stelinha é Inocência
Meu nome é Orson Antonio Vieira conselheiro de pixote
Superoutro
Quero ser velho de novo eterno, quero ser novo de novo
Quero ser Ganga bruta e clara gema
Eu sou o samba viva o cinema

Para Neves (1966, p.11-12) o início do movimento cinemanovista é o momento no qual o cinema pela primeira vez passa a ser tratado como “coisa séria” e “paradoxo dos paradoxos: o cinema, arte dispendiosa, tornara-se mais acessível do que qualquer outra arte”. O cineasta David Neves, lembrando os primórdios do cinema novo, foi buscar em carta de Glauber Rocha uma das primeiras definições para aquele movimento cinematográfico na frase: “Filma-se, e em se filmando dá”.

Para alguns autores como Simonard (2006, p.14), o Cinema Novo pretendeu revelar a identidade do povo brasileiro, aprofundou-se nas raízes, nas bases da cultura popular. De cunho nacionalista teve como proposta a criação de um cinema anti-hollywoodiano.

Para Freire (2006, p.13) o Cinema Novo como linguagem e temática encontra-se razoavelmente estudado. No entanto, quando a abordagem é produção ainda há muitos pontos a serem analisados. Com enredos baseados em questões sociais quase sempre engajados politicamente o movimento trouxe, dentre outras novidades, a quebra da hierarquia férrea existente no interior da equipe, a reunião de atores, diretores, produtores e técnicos em um tipo de ação entre amigos, a junção das categorias diretor e autor, “o aparecimento de atores típicos, atrizes-musas, jovens técnicos e produtores estreados”.

Outras inovações repercutiram diretamente nos custos de produção. A introdução do som direto que provocou um certo descuido no tratamento sonoro e gerou resultados discutíveis. O uso da câmera na mão que se tornou uma de suas marcas e a utilização da iluminação natural que somados resultaram em um rompimento com a fotografia hegemônica euro-americana dos grandes estúdios e com sua mimese brasileira continua FREIRE.

“Foi, portanto, em um processo de reação ao modelo de produção vigente no final da década de 1950, emblematizado pela filmografia norte-americana e sua derivação pelo mundo ocidental, que o cinema novo brasileiro surgiu” e conclui Freire (2006, p 35) Essa forma diferenciada de realizar os filmes com pequeno valor orçamentário, filmando fora dos estúdios, com a câmera na mão e a luz natural e, logo em seguida, “utilizando o som direto e ainda, elegendo uma temática que privilegiava os aspectos sociais, implicou forçosamente uma mudança estética”.

A renovação da linguagem nos filmes cinemanovistas decorre, também, do surgimento de novas tecnologias, as câmeras leves e gravador Nagra condicionam o slogan “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”. RAMOS (2000, p.144)

O Cinema Novo livre de um formato industrial não era, também, comprometido com a discussão de uma “ortodoxia estética”, nos moldes que o neorealismo italiano se envolveu. A dependência do cinema brasileiro em relação à produção estrangeira o levou à compromissos com a “reforma das estruturas vigentes”, como não aconteceu com a Nouvelle Vague francesa, continua RAMOS (2000, p.144).

Embora a produção cinemanovista não seja encontrada com facilidade de maneira sistematizada sabemos que o número de filmes produzidos é extenso. Não sendo possível, nem intuito principal, no âmbito dessa monografia abordar a totalidade dos títulos, selecionamos para breve apreciação, por critério próprio, sete curtas considerados fundadores do cinema novo: *Arraial do Cabo*, *Aruanda*, *Um favelado*, *Escola de Samba Alegria de*

Viver, Zé da Cachorra, Couro de Gato e Pedreira de São Diogo, os últimos reunidos no longa-metragem *Cinco Vezes Favela*.

2.3 ARRAIAL DO CABO

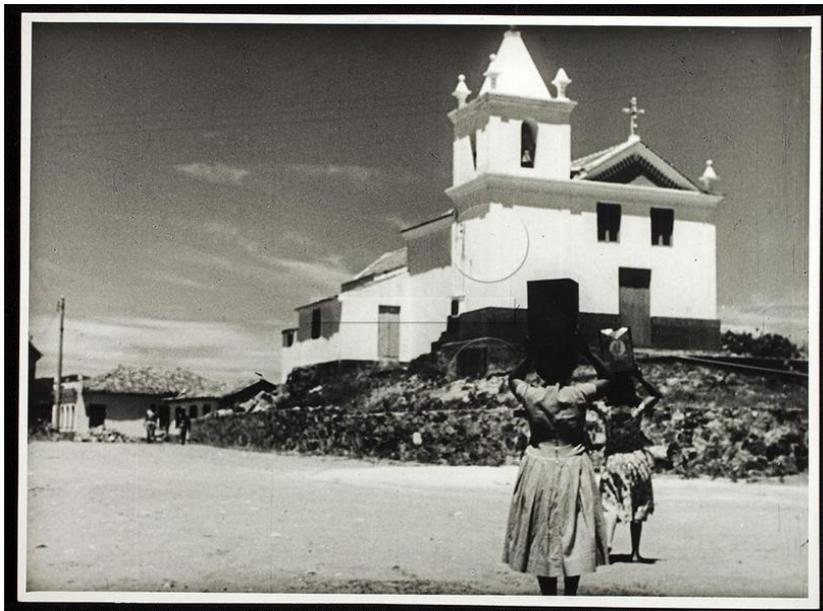


Figura 7 - Cena do filme *Arraial do Cabo*

No ano de 1959, Paulo César Saraceni e o fotógrafo Mario Carneiro, em parceria, realizaram o curta-metragem “Arraial do Cabo”, como já mencionado, um dos filmes pioneiros do Cinema Novo. Filmado fora do estúdio em locações externas, retrata a rotina de uma comunidade de pescadores que foi desestruturada após a implantação de uma indústria nas adjacências. A Fábrica Nacional de Álcalis é mostrada aos espectadores por uma série de planos com angulações rebuscadas no início do filme. “Em seguida, a narrativa contrapõe a indústria ao universo natural da pesca”. A aldeia de pescadores é vista através de uma câmera que parece entrar “em êxtase” quando documenta a atividade pesqueira. “Desde a ida ao mar, o ato de lançar e retirar a rede, e a salgação dos peixes.” Saraceni e Carneiro encerram o curta em uma singela comemoração dos pescadores que tomam cachaça e dançam entre eles após um dia de trabalho, RAMOS (1990, p. 317).

Arraial do Cabo foi a primeira produção com sucesso internacional que recebeu prêmios no período cinemanovista. Foi laureado no Festival de Bilbao, Florença (1960) e Festival de Santa Margherita (1960), Festival del Popolo, Prêmio Giuventu Catolica di Roma, Festival de Bermao, Festival del Campeone todos na Itália, Prêmio Henri Langlois da Cinemateca Francesa Prêmio da Crítica no Festival da Bahia e Prêmio Lulu de Barros do Governo da Guanabara no Rio de Janeiro, no Brasil.

2.4 ARUANDA

Aruanda é a melhor prova da validade, para ao Brasil, das ideias que prega Glauber Rocha: um trabalho feito fora dos monumentais estúdios que resultam num cinema industrial e falso, nada de equipamento pesado, de rebatedores de luz, de refletores, um corpo a corpo com uma realidade que nada venha a deformar, uma câmera na mão uma ideia na cabeça, apenas. BERNADET (1967, p.21).

Aruanda, o documentário escrito e dirigido por Linduarte Noronha, desempenhou papel essencial nos primórdios do Cinema Novo. O diretor contou com o auxílio dos assistentes Vladimir Carvalho e João Ramiro Mello. E com a colaboração de Rucker Vieira na direção de fotografia e montagem. A trilha constituída por músicas folclóricas destaca o surpreendente som do pífano de Manuel Pombal.

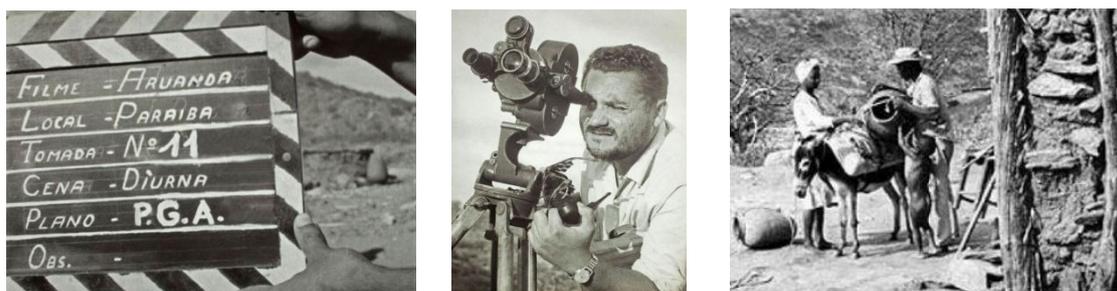


Figura 8 - Imagens fotográficas de *Aruanda*

O filme de Noronha aborda a fuga da família do ex-escravo e madeireiro Zé Bento para a Serra do Talhado na Paraíba. Lá foi criado Talhado - um quilombo pacífico no qual a atividade principal de subsistência era a cerâmica. As imagens da seca na região nordeste captadas por objetivas sem filtros revelam toda a intensidade solar do sertão e a crueza da vida naquela região. As imagens captadas por Rucker somadas a trilha musical executada por instrumentos regionais determinam um aspecto primitivo à estética de *Aruanda*.

O filme apresentou um baixo nível de qualidade técnica exibindo chocantes contrastes de luz na fotografia. A trilha sonora continha defeitos se comparada ao apurado esmero técnico que as produções industriais já tinham dominado. Mas segundo Bernadet (1967, p.20) as tais falhas não eram entendidas como sendo defeitos: mas sim, fruto de “uma realidade subdesenvolvida filmada de um modo subdesenvolvido.” Porém, devido a suas deficiências técnicas, *Aruanda* foi por vezes qualificado como “primitivo”, continua BERNADET.

O sertão nordestino e sua precariedade aparecem como qualidades na imagem e no som de *Aruanda*. O amadorismo das cenas decorrente do modo de produção terminam por revelar um grau forte de autenticidade do Brasil nordestino. “Um Brasil que vai ser especialmente caro à geração cinemanovista: o sertão nordestino”, RAMOS (1990, p.319).

Linduarte Noronha e Rucker Vieira entram na imagem viva, na montagem descontínua, no filme incompleto. *Aruanda*, assim, inaugura o documentário brasileiro nesta fase de renascimento que atravessamos, apesar de todas as politicagens de produção. Sentimos o valor intelectual dos cineastas, que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não vindos do rádio, do teatro ou literatura”, ROCHA (2006, p 126).

2.5 CINCO VEZES FAVELA

Cinco Vezes Favela foi produzido pelo Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes – CPC da UNE (Rio) em 1961/62, é constituído pela junção de cinco filmes de curta metragem: Um favelado de Marcos Farias, Escola de Samba Alegria de Viver de Carlos Diegues, Zé da Cachorra de Miguel Borges, Couro de Gato de Joaquim Pedro de Andrade, e Pedreira de São Diogo de Leon Hrszman.



Figura 9 – Cena do filme *Couro de Gato*. Direção de fotografia: Mario Carneiro.

O filme tem como importância primordial o seu modo de produção. Não é somente um filme feito fora do sistema cinematográfico já preexistente. “Como poderia o cinema refletir uma realidade e assumir posições que não fossem do interesse das instituições produtoras?” pergunta BERNADET, (1967, p.23) e o próprio pesquisador esboça resposta:

“Os filmes teriam de submeter-se às limitações naturais impostas por instituições que representam a cultura oficial”. Um cinema socialmente válido só poderia ser produzido por entidades de classe ou outras que se encaixassem na mesma perspectiva dos diretores-autores como foi o caso do CPC da UNE e dos jovens diretores cinemanovistas.”

Para Freire (2006, p.28) as manifestações artísticas das décadas 1950 e 1960 sofreram indução do ambiente político que dominava aqueles tempos. “Embora saibamos da existência dos trabalhos de memória nos discursos que tentam de alguma forma recuperar o passado, não se pode desconsiderar o contexto político e cultural da época: o Brasil do governo João Goulart”. Nessa conjuntura política e social o clima de euforia resultante da divulgação do ideário professado pelo CPC da UNE provocou inevitavelmente influência sobre os jovens artistas e realizadores culturais.

2.6 MAIS UM POUCO SOBRE O MOVIMENTO CINEMANOVISTA

Glauber Rocha disse que o Cinema Novo estaria presente em qualquer lugar onde houvesse um cineasta pondo o cinema à disposição das importantes questões de seu tempo, nos lembra Luiz Carlos Ribeiro Borges, em seu livro “O Cinema à Margem” apud FREIRE (2006, p.28).

A resposta europeia ao hegemônico cinema norte-americano, emblematizada pelo Neorealismo Italiano e pela Nouvelle Vague, serviu de inspiração para a criação do Cinema Novo brasileiro, como já comentamos. A assertiva glauberiana “o cinema industrial é a falência do cinema artístico, de identidade cultural”, que foi destacada por Silvio Tendler no longa-metragem *Glauber o Filme – Labirinto do Brasil* (2004), ilustra essa confluência de idéias e princípios XAVIER (2001, p.28).

“O movimento cinemanovista, sem prejuízo de uma revolução estética, assim como a Nouvelle Vague e o Neorealismo, foi calcado, em primeira instância, na premissa da viabilidade das realizações cinematográficas com orçamento de baixo custo”, continua Ismail Xavier.

Assim se impunha um ideário traduzido na “estética da fome”, Conjunto de idéias na qual “a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais.” conclui XAVIER.

Miguel Freire (226, p. 96) concorda com Ismail Xavier ao reafirmar que o neorealismo, a Nouvelle Vague e o próprio Cinema Novo, mesmo com recursos escassos “privilegiaram o testemunho”, optaram por mostrar as verdades do dia-a-dia, se aproximaram da narrativa documentária no sentido de analisar e dissecar problemas sociais. “Em suas narrativas, consideraram que descrever a sociedade era mais importante do que tecer a intriga.”

No próximo capítulo falaremos do curta-metragem de Glauber Rocha que homenageia o pintor Di-Cavalcanti, estudo de caso que consideramos central na monografia.

Capítulo 3

DUAS OU TRÊS COISAS SOBRE GLAUBER ROCHA

”Do filme *DI-CAVALCANTI* para cá eu rompi com o cinema teatral e ficcional que fiz de Barravento até Claro”.

Glauber Rocha

Embora seja de amplo conhecimento do público apreciador de cinema vale a pena repetir a importância do cineasta Glauber Rocha para o cinema brasileiro e, em especial sua participação no movimento cinemanovista.

Glauber de Andrade Rocha nasceu em 14 de março 1938⁵ na cidade de Vitória da Conquista na Bahia. Fez parte do Clube de Cinema do crítico Walter da Silveira e ainda muito jovem se dedicou ao cineclubismo. Deixou o curso de direito para atuar como crítico de cinema e como colunista em jornais de Salvador, conforme NEVES (1966, p.30).

Sua primeira experiência na produção cinematográfica foi a direção de filmes de curta-metragem. Os primeiros curtas produzidos foram *O Pátio* e *Cruz na Praça* ambos de 1959. Seu primeiro longa-metragem como diretor foi *Barravento* uma produção realizada em 1961. Seu longa de estréia foi premiado no Festival de Karlovy Vary na Tchecoslováquia⁶.

Glauber Rocha que já era considerado ícone do Cinema Novo brasileiro, a partir de 1964 torna-se um cineasta com prestígio internacional após receber prêmio pelo filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, no festival de cinema Livre de Porreta Terme, na Itália.

⁵ Diversos autores em sites colocam Glauber Rocha nascido em 1939.

⁶ Disponível em e-biografias.net/Glauber_rocha

Os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) reúnem elementos estéticos e modelo de produção que corporificam uma clara e inequívoca pretensão de romper com o estilo vindo dos grandes centros produtores internacionais. Esse anseio do novo era partilhado por outros jovens cineastas contemporâneos da década de 1960. Podemos dizer, em consonância com vários autores e críticos que o grupo cinemanovista era liderado por Rocha. Como já assinalamos em capítulos anteriores com relação ao cinema novo, nos citados filmes de Glauber Rocha é possível detectar influências da Nouvelle Vague francesa e do Neorealismo Italiano.

Foi com *Terra em Transe* que Glauber Rocha solidificou seu reconhecimento internacional. Seu terceiro longa metragem conquistou: o Prêmio da Crítica do Festival de Cannes em 1967, o Prêmio Luis Buñuel na Espanha, o Prêmio de Melhor Filme do Locarno International Film Festival em 1967 na Suíça, e o Golfinho de Ouro de melhor filme do ano, no Rio de Janeiro.

Com *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, Glauber ganhou o prêmio de melhor direção no Festival de Cannes e, novamente, o Prêmio Luiz Buñuel na Espanha.

Após a realização de *O Dragão da Maldade* Glauber Rocha teve que se exilar para se proteger da censura que pairava no ambiente sócio político do momento. O cineasta foi um ponto de reflexo do “esfalecimento das utopias” que aconteceu entorno da década de 1960, RAMOS (1990, p. 435).

Nos anos 1970 Glauber Rocha realizou filmes em outros países. *Cabeças Cortadas*, produzido no ano de 1970, foi filmado na Espanha. Com afiado sentido plástico e “cores surpreendentes na linha glauberiana” Quando lançado no Brasil o filme ficou proibido de ser exibido pela censura sendo liberado apenas em 1978, RAMOS (1990, p. 436 e 437).

O Leão de Sete Cabeças, uma produção datada de 1971, foi filmado no Quênia, continua RAMOS (1990, p. 436 e 437).

Glauber continuou viajando e em Cuba realizou *História do Brasil*. “Um trabalho pretensioso, na linha de audácia do diretor, procurando sintetizar em

imagens e sons toda a teoria e a história do país” comenta RAMOS, (1990, p.435).

Em 1975 realiza o polêmico filme *Claro* que continha críticas conflitantes.

Em 1976 volta ao Brasil mais do que nunca engajado na questão política ocupando posição adversa ao Estado autoritário. Ele achava que podia interferir na política da mesma forma que tinha atuado no cinema. “Defendendo determinadas posições, interferindo nos embates em torno da Embrafilme⁷ o diretor vai ter uma atuação que parece ser apenas a manifestação de um extremo pragmatismo”, RAMOS (1990, p. 436).

No retorno ao Brasil Glauber dirigiu *Di-Cavalcanti* uma produção de 1977, filmada a cores em 35 mm, com 18 minutos de duração, curta metragem objeto dessa monografia. Seu último filme foi *Idade da Terra*, uma produção que começou em 1977 e foi lançada apenas em 1980. A edição é resultado de 30 horas filmadas nos Estados do Rio de Janeiro, Salvador e Brasília. Sempre obediente aos cânones do cinema novo o filme guarda particularidades como o uso da câmera na mão, o som direto e pluralidade de improvisações, conforme RAMOS (1990, p. 436 e 437).

No quadro abaixo podemos observar sua filmografia. Entre longa metragens, curtas e documentários, Glauber dirigiu 17 filmes entre os anos de 1962 a 1979. O curta *Di-Cavalcanti* realizado em 1977 foi vencedor no Festival de Cannes na categoria de melhor curta-metragem como já assinalado anteriormente. O filme é considerado pelo próprio diretor uma fratura na sua filmografia.

⁷ A EMBRAFILME foi criada através do decreto-lei nº 862, de 12 de setembro de 1969, como Empresa Brasileira de Filmes Sociedade Anônima. Enquanto existiu, sua função foi fomentar a produção e distribuição de filmes brasileiros. Foi extinta em 16 de março de 1990

Filmes de Longa metragem

Ano	Filme	Prêmios e Indicações
1962	Barravento	Prêmio de Jovem Revelação, no Festival Internacional de Karlovy Vary, na Tchecoslováquia (1962).
1963	Deus e o Diabo na Terra do Sol	Prêmio da crítica mexicana – Festival Internacional de Acapulco, México, 1964/ Grande prêmio festival de cinema livre, Itália 1964, Náíade de Ouro – Festival Internacional de Porreta Terme, Itália, 1964; Troféu Saci/ Melhor ator coadjuvante: Maurício do Valle, 1965; Grande Prêmio Latino Americano - Festival Internacional de Mar del Plata Argentina, 1966.
1967	Terra em Transe	Prêmio da crítica internacional, prêmio da Fipresci (Federação Internacional de Imprensa Cinematográfica) e Prêmio Luis Buñuel no XX Festival de Cannes, 1967; Golfinho de Ouro do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro para melhor filme, 1967; Coruja de Ouro do Instituto Nacional do Cinema para melhor ator (José Lewgoy), 1967; Prêmios Air France de Cinema para melhor filme e melhor diretor, 1967; prêmio da crítica e Grande Prêmio Cinema e Juventude do Festival de Locarno, Itália, 1967; prêmio da crítica para melhor filme no Festival de Havana, Cuba; melhor filme, menção honrosa para melhor

		roteiro, melhor ator coadjuvante (Modesto de Souza) e prêmio especial para Luiz Carlos Barreto pela fotografia e pela produção, no Festival de Juiz de Fora, Minas Gerais, 1967.
1969	O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro	<p>Melhor Fotografia (Afonso H. Beato), Prêmio "Governador do Estado de São Paulo", SP, 1969.</p> <p>Melhor Diretor, Prêmio "Coruja de Ouro", Instituto Nacional de Cinema, RJ, 1969.</p> <p>Primeiro Prêmio, Festival de Louvain, Bélgica, 1969.</p> <p>Prêmio "Fipresci" e de Direção, XXI Festival de Cannes, França, 1969.</p> <p>Melhor Direção, Confederação Internacional de Cinema de Arte e Ensaio, XXI Festival de Cannes, França, 1969.</p> <p>Prêmio do Público (Menção Especial), Semana Internacional de Cinema de Autor, Banalmadena, Espanha, 1969.</p>
1970	Cabeças Cortadas	Prêmio São Saruê, da Federação de Cineclubes do Estado do Rio de Janeiro, 1979.
1971	O Leão de Sete Cabeças	
1972	Câncer	

1975	Claro	
1980	A Idade da Terra	Menção Honrosa a Norma Bengell – XXXVII- Mostra Internacional de Cinema, Veneza / 1980, Prêmio do Museu de Arte Moderna de Cartagena - XXII- Festival de Cinema de Cartagena.

Quadro 5: Filmografia Glauber Rocha longa metragem

Documentários e filmes de curta-metragem

Ano	Filme	Prêmios e Indicações
1959	Pátio	
1959	A Cruz na Praça	
1965	Amazonas, Amazonas	
1966	Maranhão 66	
1974	História do Brasil	
1974	As Armas e o Povo	
1977	Di-Cavalcanti	Festival de Cannes: Melhor Curta-metragem Indicado: Festival de Cannes: Palma de

		Ouro
1979	Jorge Amado no cinema	

Quadro 6: Filmografia Glauber Rocha curta metragem e documentário.

A leitura dos quadros acima nos permite identificar, entre outras interpretações, que a produção de Glauber Rocha parece buscar mais do que uma resposta de mercado, o reconhecimento qualitativo de sua obra através da apreciação da crítica e do público configurada em prêmios conquistados em festivais. Isso, em parte, resultou de nossa pesquisa não ter encontrado com facilidade dados referentes a público e renda arrecadados dos filmes. E, por outro lado, é plural nos sites da internet as menções referentes aos seus títulos laureados nos mais diversos certames nacionais e internacionais.

3.1 SOBRE O FILME

Titulo Original: *Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Quimera, Somente a Ingratidão, Essa Pantera, Foi Sua Companheira Inseparável.*

Outros títulos: *Di-Glauber; Di-Cavalcanti* ou somente *Di*.

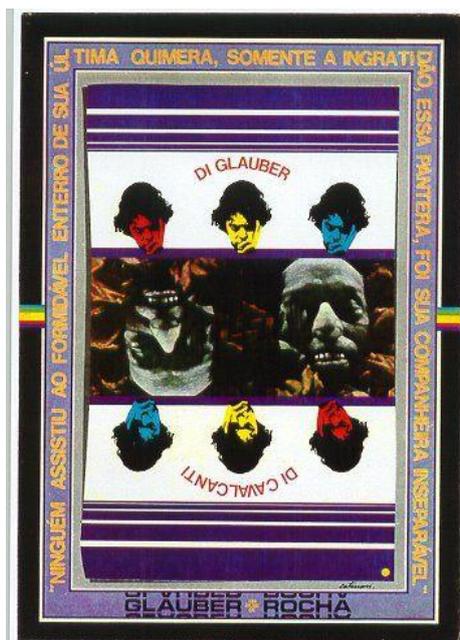


Figura 10 – Cartaz do filme

O filme é classificado como: não-ficção, curta-metragem, 35mm, colorido, 480 metros, 18 minutos de duração.

Produção: Rio de Janeiro, Ano: 1977.

Companhia produtora: EMBRAFILME; Distribuição: EMBRAFILME;

Diretor: Glauber Rocha;

Locutor: Glauber Rocha;

Fotógrafos: Mário Carneiro e Nonato Estrela;

Elenco: Joel Barcelos, Marina Montini, Antonio Pitanga, Glauber Rocha, Carlos Diegues, Miguel Farias Jr e Roberto Pires.

Diretor de produção: Ricardo Moreira;

Montador: Roberto Pires;

Assistente de direção: Ricardo (Pudim) Moreira;

Músicas: Pixinguinha (Lamento), Villa-Lobos (trecho de Floresta do Amazonas), Paulinho da Viola, Lamartine Babo (O Teu Cabelo Não Nega), Jorge Ben (Ponta-de-Lança Africano);

Textos: Vinícius de Moraes (Balada do Di-Cavalcanti), Augusto dos Anjos (trecho de Versos Íntimos), Frederico de Moraes (trecho de artigo sobre Di-Cavalcanti), Edison Brenner (anúncio da morte de Di);

Locações: Museu de Arte Moderna, Cemitério São João Batista no Rio de Janeiro;

1ª exibição: 11 de março de 1977 na Cinemateca do MAM, Rio de Janeiro.

3.2 ASPECTOS ESTÉTICOS NO CURTA *DI-GLAUBER, DI-CAVALCANTI*.

Não é possível trabalhar criticamente um filme sem falar do contexto sócio-histórico em que ele está inserido, como já assinalamos no primeiro capítulo. Vem ao nosso socorro a assertiva de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété que liga o fazer cinematográfico a outros meios de expressão artística. Dizem eles que mesmo o cinema gozando de “relativa autonomia como arte, os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz” VANOYE (2002, p. 54).

Lembramos que em 1977, ano da produção de *Di-Cavalcanti Di Glauber*. O país era presidido pelo general Ernesto Geisel⁸ e Glauber tinha voltado há pouco tempo para o Brasil de seu exílio voluntário. Eram os tempos da distensão política, da “abertura lenta e gradual”. O governo de Geisel vinha com a promessa de restabelecer uma democracia que havia sido deixada de lado, com transformações lentas, porém, graduais e “seguras”. PRIORE (2001, p. 156).

Concordância ou antagonismo, porém, sempre derivação, “o filme constitui um ponto de vista sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo” VANOYE (2002, p. 56).

O curta de Glauber Rocha documenta o velório e enterro do pintor Di-Cavalcanti. O velório ocorreu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e o enterro no cemitério de São João Batista, também no Rio. As cenas documentais são entremeadas com quadros do pintor, recortes de jornais, livros, cartazes e encenações de atores convidados, amigos cineastas de

⁸ Em 1974 através de eleição indireta o general Ernesto Geisel passou a exercer o cargo de presidente do Brasil. PRIORE (2001, p. 156).

Glauber e do próprio diretor que, também, é o narrador do filme. Embora alguns autores sejam contrários a descrição do filme nos processos de análise concordamos com Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété que acreditam que “Descrever um filme, contá-lo, já é interpretá-lo, pois é de uma certa maneira, reconstruí-lo”. VANOYE (2002, p. 52).

Um filme pode ser analisado por diversos ângulos ou categorias constitutivas como a direção, o roteiro, a fotografia, a trilha sonora, a edição ou mesmo a produção etc. Embora o enfoque principal do presente trabalho seja a análise do modo de produção, abordaremos, também, dois ou três aspectos da narrativa e mesmo da estética eleita por Glauber no curta metragem.

Segundo Tetê Mattos, quando Glauber resolveu filmar a morte como temática ele precisou distanciar-se dela transformando-a em objeto de estudo. Impregnado da teoria cinemanovista, por ele mesmo preconizado Glauber usa de plena liberdade para tratar a temática de maneira estritamente pessoal. Tal procedimento “faz com que ele rompa com todos os padrões estéticos não só de um documentário, mas ainda de um documentário sobre a morte.” MATTOS (2004, p. 169).

Quando pensamos na direção e na interpretação não podemos deixar de anotar que o próprio diretor entra em campo, com sua imagem na tela, inserindo recursos de metalinguagem na narrativa, clarificando sua posição interativa com o fazer fílmico. Desse modo o diretor se auto-insere no contexto fílmico recriando a realidade a partir de intenções pré-determinadas. A presentificação e opacidade de Glauber na tela permite que ele assuma vários papéis: diretor, narrador, personagem, surgindo em diferentes momentos do filme, continua a pesquisadora (2004, p.176).

Além de documentar o diretor interveio na ação modificando a mise-en-scène, evivendo de subjetividade a realidade. Ele chamou o ator Joel Barcelos e a modelo e musa de Di-Cavalcanti Marina Montini para interpretarem papéis durante o velório. Ele vestido em um sobretudo inglês carrega o caixão, ela toda de branco, cor inapropriada para a ocasião onde é comum o escuro, seria a viúva.

Glauber Rocha cria cenas com o ator Joel Barcelos interagindo com os amigos e familiares e azarando a viúva amante durante o enterro. Tais cenas criam uma confusão no espectador que já não sabe o que é real ou o que é criado ficcionalmente, conclui MATTOS in: TEIXEIRA (2004, p.175).

A iluminação foi quase sempre com luz natural, as objetivas não receberam filtros, as filmagens foram feitas fora de estúdio, sem cenário, sendo as locações foram: um saguão nos pilotis do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM, onde aconteceu o velório; o Cemitério São João Batista, onde ocorreu o enterro, uma exposição de quadros de Di-Cavalcanti em uma galeria de arte e o apartamento do cineasta em Ipanema nos conta MATTOS (2004, p. 158).



Figura 11 - "1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12, Corta! Agora dá um close na cara dele".

Glauber Rocha (Di-Cavalcanti, 1977)

O luto festivo acrescido de trilha sonora carnavalesca e narração radiofônica causam um estranhamento no espectador. A trilha sonora pode parecer para alguns como irônica. De modo contrário ao que estamos acostumados a presenciar em filmagens de velórios e enterros que são invariavelmente comentadas por músicas tristes como será mais tarde a edição

de Silvio Tendler⁹ na documentação da morte de Glauber, em *Di Glauber* ao contrário da marcha fúnebre do silêncio constrangedor o oposto acontece. “Sinfonia, marcha de carnaval, chorinho e samba são ritmos musicais” que embalam o enterro de Di-Cavalcanti”, continua a pesquisadora (2004, p. 172).

O fluxo de imagens, ritmos musicais diferentes e mudança do narrador deixa o espectador inquieto com tanta informação fragmentada. A montagem é abrupta, imprime um “ritmo frenético” ao filme. Segundo Tetê Mattos são 194 planos, um número bastante alto para um filme de curta-metragem que dura apenas 16 minutos”, MATTOS (2004, p. 172).

Difícil é enquadrar o curta de Glauber em um único gênero cinematográfico. Há distintas formas cinematográficas, que podem ser classificadas em gêneros. O documentário apresenta características formais próprias e decifráveis. Parte dessas características são decorrentes do uso da câmera na mão e do som direto nas filmagens. Segundo Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété :

montagem mais entrecortada, enquadramentos, aproximativos, movimentos de aparelho mais “sentidos”, tomadas frontais, olhares para a câmera, incidentes visuais e sonoros (passagens no campo, rupturas de escala sonora, descontinuidades visuais, etc.)”, são marcas do gênero documentário. Esse gênero é muitas vezes chamado de “cinema do real”, sabemos, entretanto, que as características formais “podem ser imitadas, produzidas deliberadamente para obter um efeito do real cinematográfico. VANOYE (2002, p.58 e 59)

Tratar o luto de modo festivo no qual as músicas da trilha sonora são marchinhas carnavalescas populares sambas e chorinhos e, até mesmo, a toada de inspiração umbandista *Ponta De Lança Africano (Umbabarauma)* de Jorge Ben Jor e a narração em estilo radiofônico que imita o irradiar de uma corrida de cavalo provocam um certo desconforto no espectador.

⁹ Estamos falando de *Glauber o Filme, labirinto do Brasil* com direção de Silvio Tendler, longa metragem datado no ano de 2003.

Não há como fugir da crença de que as inovações estéticas decorrem diretamente do modo de produção. Era um tipo de produção nunca visto antes, uma inovação na forma de expressar um sentimento antes sombrio e silencioso. Essa estética inovadora de Glauber Rocha tão presente nas produções do Cinema Novo torna o documentário único e vencedor. Esses valores foram reconhecidos pelos jurados do XXX Festival de Cannes que outorgaram a Di Glauber o prêmio em 1977, na categoria Prêmio Especial.

3.3 A PRODUÇÃO DO CURTA *DI-GLAUBER, DI-CAVALCANTI*

“Eu não tenho o menor interesse de ganhar dinheiro com o cinema, eu não tenho o menor interesse de fazer indústria de cinema. Acho que a indústria de cinema dos tempos tradicionais é o assassinato do cinema, não tenho o menor interesse de converter o cinema em objeto de consumação de massa, acho isso pura demagogia.”

Glauber in: Tandler (2003).

Segundo Tetê Mattos, “A genialidade de Glauber Rocha surpreende mesmo quando ele filma de improviso e sem recursos (o filme foi apenas finalizado com o apoio da Embrafilme). *Di-Glauber* é um curta-documentário em que a inquietação do cineasta, se não revoluciona, pelo menos questiona os procedimentos estético do documentário brasileiro. MATTOS (2004, P 177).

O documentário de curta metragem, produzido de 1977 possui diferentes títulos como: *Ninguém Assistiu ao Formidável Enterro de sua Quimera*, *Somente a Ingratidão*, *Essa Pantera*, *Foi Sua Companheira Inseparável*, apenas *Di*, ou *Di-Cavalcanti* que escolhemos para ser usado em nosso texto.

No dia 27 de outubro de 1976 morreu o pintor Di-Cavalcanti. A notícia que temos é que existia um combinado entre Di-Cavalcanti e Glauber Rocha de que um iria fazer uma homenagem para o outro em forma de arte. O pintor, Di-

Cavalcanti pintaria um retrato de Glauber e gostaria que o amigo fizesse um filme sobre ele. O filme teria nascido desse pacto.

Quando soube da morte de Di-Cavalcanti pelo rádio, Glauber Rocha conseguiu alguns rolos de película colorida com amigos, uma câmera a Arriflex 35mm emprestada por Nelson Pereira do Santos e foi com o fotógrafo Mário Carneiro filmar o velório que aconteceu no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Esse pequeno intróito sobre a história da realização do curta caracteriza a informalidade da produção.

“O filme foi sendo feito entre amigos. No velório de *Di* tem uma cena em que Joel Barcelos paquera Marina Montini. É uma cena plantada, mas não pré-armada. Com narração do próprio Glauber na linha de narração de rádio, que foi uma invenção do *Bandido da Luz Vermelha*. O Filme incorpora a experiência do que foi feito no cinema marginal, contrario ao cinema Novo mas com raízes muito brasileiras. conta Santeiro em entrevista cedida ao autor em 12/12/2012.

3.3.1 A Criação da Trilha Sonora

Sabemos que não foi usado o sistema de som direto durante as filmagens No documentário clássico, com voz *over*, a figura do narrador mantém um distanciamento em relação ao que se passa no filme. É uma voz que vem de fora do quadro e não aparece no filme, nem fala de si própria. Já em *Di-Cavalcanti* a voz em *off* imita o som direto, participa do filme e através da metalinguagem interage com os personagens e, até mesmo, insere o diretor na história. MATTOS (2004, p. 163).

Nas frases de Glauber: “1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12, Corta! Agora dá um close na cara dele!” e “Barba por fazer, calça de brim azul marinho, casaco azul claro, camisa esporte quadriculada, sapatos marrom. O cineasta Glauber Rocha está parado ao lado do caixão de Di-Cavalcanti no velório do Museu de Arte Moderna” podemos observar que o filme, por vezes, tem narração metalinguística, narrando a presença do próprio diretor ou amplificando seus

comandos para a câmera agitada do fotógrafo Mario Carneiro. Tais construções provocam confusão no espectador quando a narração intercala primeira e terceira pessoas.

Ainda na simulação do uso do som direto como resultado estético Glauber Rocha, propositalmente comete atos falhos quando confunde o lugar no qual se encontrou com o cineasta Roberto Rossellini em Paris. Misturou churrascaria com peixaria e o cineasta brasileiro Alberto Cavalcanti com o italiano Rossellini. Glauber conta, em tom de depoimento, uma história onde o narrador foi participante. “O cineasta poderia – se quisesse – retirar os trechos em que “erra” ou “confunde” da narração do filme. Enfim, é uma opção do diretor nos dar esta informação, que no caso é bastante irônica, debochada e provocadora”, explica MATTOS (2004, p. 167).

3.3.2 A imagem fotográfica para Di

Convidado de maneira completamente informal para dirigir a fotografia do documentário Mario Carneiro relata no filme *Glauber o filme, Labirinto do Brasil* que: “Chegamos lá no museu e apareceu um guarda daqueles que fica urubuzando na porta e disse: onde é que vai esse material aí?. Glauber disse assim: aqui é o Cinema Novo que veio prestar uma homenagem a Di-Cavalcanti e o senhor tem alguma coisa contra o Cinema Novo? Aí o guarda disse não. Mas me disseram que só a Globo...A Globo é uma televisão e não ocupa nosso espaço, então vá cuidar do nosso carro, por favor! E o guarda ficou sem jeito que começou a ajudar e a carregar material”. Essa pequena história contada por Mario Carneiro deixa claro que a produção de *Di-Cavalcanti* foi feita com “jeitinho brasileiro” e muita improvisação.

Não cabem dúvidas que se fosse uma documentação televisiva das grandes redes nacionais ou mesmo uma produção cinematográfica tradicional dos tempos da Vera Cruz ou Atlântida, os espaços para estacionamento dos caminhões de equipamento (iluminação e maquinário) estariam reservados. As equipes de suporte técnico, segurança e produção executiva estariam a postos

abrindo portas e montando toda a parafernália necessária para captação de imagem e som de uma produção de grande porte.

A filmagem do curta de Glauber Rocha foi feita totalmente com câmera na mão, produzindo um ritmo de reportagem. As objetivas sem filtro, com a luz natural, criaram um efeito em tom de roxo que lembra a pele pálida e opaca dos cadáveres. O movimento de câmera feito por Mário Carneiro dava a impressão de pinceladas em um quadro como se fora Di-Cavalcanti a pintar. MATTOS (2004, p 174).

A concepção imagética procurou sempre a simplicidade desde a captação até o acabamento. A única câmera posicionada na altura do olho do espectador dispensa planos aéreos, uso de guias, travellings etc. Imperam a facilidade e a singeleza.

É o surgimento de uma nova fotografia. O Mario Carneiro não obedeceu ao modelo ditado pela Kodak. A realização independente baixou o custo de produção, diminuiu o tempo de filmagem e simplificou o próprio processo de execução. “O Cinema Novo é quando você se livra dos apetrechos: carrinho, tripé, luzes e insere a câmera na mão”. Os filmes ficam muito mais baratos, explica Santeiro em entrevista para esta monografia em 12/12/2012.

Como já apontado o Cinema Novo, como modelo de produção, não se subordinou ao padrão fotográfico que o negativo importado empunha. Esse não foi o caso da Vera Cruz e a Atlântida. As grandes produtoras usavam iluminação artificial para equilibrar o nível lumínico demandado pelo negativo. A obediência não ocorria somente durante as filmagens, mas também durante o processo laboratorial de revelação e tiragem de cópias. Continua Santeiro:

“A primeira receita para se fazer um filme de produção independente é dar uma rasteira na técnica”. É obvio que a diminuição da tralha técnica implica em menor custo de produção. Porém a simplificação técnica não redundava apenas em menor custo, implica invariavelmente em mudança estética. O novo resultado foi a originalidade formal que se contrapôs ao estratificado padrão industrial. “O problema do padrão industrial é que ele quer manter o mesmo formato e repetir a mesma imagem, virando uma linha de montagem”, que gera

produtos iguais. Nas produções independentes cada filme tem que ser particular, guardando diferenças uns dos outros, essas produções estão em oposição ao sistema industrial, conclui SANTEIRO.

3.3.3 Invenções da Edição e Precariedade da Produção

É a montagem nuclear que, de acordo com Eisenstein, revela que a quantidade está na qualidade.

Glauber Rocha - MATTOS (2004, p. 172)

A edição é rica e complexa do ponto de vista estético, sendo não linear, atemporal, apesar da datação da morte do pintor modernista. Por outro lado, ela é extremamente simplificada quanto ao uso de efeitos técnicos. A montagem não tem fusões, fades ou efeitos computacionais. Os cortes entre planos são secos e as passagens temporais e espaciais entre sequencia não utilizam trucagens.

Di-Glauber Di-Cavalcanti foi um exemplo de produção independente no qual é o autor que toma as rédeas do processo de realização do filme. Inserido no período cinemanovista, o curta *Di-Glauber* foi produzido em uma época de mudanças políticas, sociais e culturais, integra um conjunto de obras que melhor representa o cinema novo brasileiro.

Neste filme, o gesto libertador e subversivo do cineasta é o próprio ato de filmar. A realização de *Di* profana ostensivamente o enterro do pintor Di-Cavalcanti e a invasão de Glauber, de microfone na mão, questiona a própria noção do documentário. Longe de um “falar sobre” o fato social, o filme é ele próprio o evento e deflagra uma batalha judicial entre os direitos da família (o luto) e a reivindicação do cineasta por uma fidelidade à herança cultural do pintor que ele julga melhor afirmar, pela festa e a exuberância, em oposição à discrição do cinza e preto burguês e ao oportunismo da exploração mercantil do artista feita pelos *media*. XAVIER (2001, p. 152)

Santeiro classifica *Di-Cavalcanti* como um filme de improviso, não foi um projeto pré-elaborado, mas feito ao acaso. Como já foi contado “ao saber da morte de Di-Cavalcanti, que ia ser velado no Museu de Arte Moderna, Glauber chamou o Mario Carneiro, pegou uns rolos de negativo que estavam à mão e com Joel Barcelos foi para o MAM”. Filmou sem roteiro com equipamentos de minuto (somente uma câmera filmadora), com equipe mínima formada por amigos sem mais luxo ou conforto o que são características marcantes das produções cinematográficas independentes (SANTEIRO, 2012).

A fragilidade da produção independente transparece inclusive em sua incapacidade de superar obstáculos para uma efetiva distribuição. A exibição do filme de Glauber foi proibida pela justiça e o veto continua até os dias de hoje. A ação judicial decorreu de pedido da filha adotiva do pintor, Elizabeth Di-Cavalcanti que considerou o filme um espetáculo mórbido. Em resposta na época Glauber disse: “Não se preocupe, essa é minha homenagem a um amigo que morreu. Estou filmando em homenagem ao meu amigo Di-Cavalcanti” Glauber em *Di-Cavalcanti* 1977.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O estudo de caso proposto nesse trabalho perpassa a análise do filme *Di-Cavalcanti* de Glauber Rocha e adentra em um tema maior que é a produção cinematográfica independente utilizada como modelo pelo movimento cinemanovista brasileiro.

Ao optarmos por falar sobre o cinema autoral que marcou presença significativa nas décadas de 1960 e 1970 não pudemos deixar de citar um pouco da trajetória das produções cinematográficas que antecederam esse momento. Valeu lembrar, também, os esforços de produção cinematográfica que ocorreram nos anos 1930. Foi nessa década que o cinema industrial, produzido nos grandes estúdios cinematográficos, ganhou corpo e relevância na cinematografia brasileira.

Foi nossa preocupação apreciar aspectos da atividade cinematográfica seguindo a trajetória da realização dos filmes desde a ideia até sua transformação em mercadoria para o mercado exibidor.

No primeiro capítulo falamos brevemente do cenário histórico e sociopolítico vigente no período compreendido entre as décadas de 1930 e 1960, procurando definir o cenário espaço temporal que antecede a produção de *Di-Cavalcanti*. Tal preocupação veio em concordância com Francis Vanoye e Anna Goliot-Leté que enfatizam: “analisar um filme é também situá-lo em um contexto, em uma história”. Sabemos que um filme não acontece sozinho, isolado, independente do tempo e do espaço vigentes no ambiente socioeconômico e político no qual se realiza. VANOYE (2006 p. 33).

Entre 1930 e 1945, como já mencionamos no primeiro capítulo, a política viveu sob as rédeas da ditadura de Getúlio Vargas. Foi um período de transição no qual o Brasil tentou migrar de um modelo agrícola e rural para um estágio industrial e urbano. O Brasil viveu o sonho da industrialização. Pela primeira vez o país começava a vender produtos industrializados. A produção cinematográfica estava inserida nesse processo de transformação. Seu sistema de produção recebeu influência direta do cinema estrangeiro que era

produzido pelos países mais desenvolvidos e procurou, também, se tornar industrial.

Foi nesse período que surgiram as produtoras cinematográficas Cinédia, Atlântida e Vera Cruz. Nessas produtoras eram importados: o maquinário, a mão de obra profissional e, até mesmo, as técnicas de roteirização, filmagem e edição. Era a tentativa de criar um produto para um mercado espelhado nas grandes indústrias cinematográficas estrangeiras, em especial a europeia e a hollywoodiana.

Era um cinema de produtor com muita infraestrutura: grandes astros do cinema, da música e do rádio, técnicos estrangeiros, maquinários importados, luz artificial e efeitos especiais na filmagem e na edição. Tudo produzido dentro dos grandes estúdios.

As superproduções paulistas, mesmo sendo caras, tiveram durante algum tempo retorno econômico que cobria os custos e gerava bons lucros. Porém, tanto os filmes cariocas da Atlântida - que eram mais baratos, quanto os paulistas da Vera Cruz, apesar das grandes bilheterias, perderam competitividade no mercado em decorrência do sistema de distribuição. A colocação dos filmes nas salas exibidoras ficava na mão das distribuidoras estrangeiras. Elas tinham ampla autonomia sobre a distribuição da receita, ficando com a maior parte e deixando muito pouco para as produtoras. A distribuição, portanto, esteve ligada como causa determinante do então conhecido fracasso do modelo de produção industrial cinematográfica brasileiro.

No segundo capítulo da monografia nos concentramos na compreensão do surgimento do movimento cinematográfico que ficou conhecido como Cinema Novo Brasileiro. Verificamos algumas aproximações e também afastamentos dele com a Nouvelle Vague Francesa e com o Neorealismo Italiano.

Durante a pesquisa não encontramos com facilidade riqueza de estudos sobre produção e, principalmente, sobre comercialização dos filmes do período cinemanovista. Estudo que, acredito, precisa ser aprofundado uma vez que a

compreensão econômica das produções cinemanovistas é da maior relevância para um melhor entendimento da história da cinematografia brasileira.

Sobre o Cinema Novo podemos dizer que seu nascimento ocorreu no declínio do sonho de um cinema industrial no Brasil. Ele surgiu, portanto, no vácuo no qual caiu a produção cinematográfica no final da década de 1950. Apareceu sob o ideário progressista de Juscelino Kubitschek e o pensamento socialista de João Goulart. O movimento cinemanovista, no início, foi liderado por jovens intelectuais ligados à crítica jornalística cinematográfica.

Podemos perceber as diferenças e oposições nos sistemas de produção existentes nos modelos industrial e de produções independentes tomando como base a estrutura formadora das categorias constitutivas dos filmes. Estamos chamando de categorias constitutivas de um filme, áreas como a produção, a fotografia, o elenco, a edição, a trilha sonora, o roteiro, a direção, entre outras.

Apenas para facilitar a leitura fizemos uma tentativa de sistematização de características dos modelos de produção que estamos contrapondo. Dispomos em colunas no quadro abaixo comparativos dos arquétipos divergentes que localizamos nos modelos: produção independente e industrial.

Produção Independente¹⁰	Produção Industrial¹¹
Iluminação fotográfica: Luz natural	Iluminação Fotográfica: uso de refletores com luz artificial

¹⁰Estamos nominando Produção Independente como o modelo utilizado pelo Cinema Novo.

¹¹Estamos nominando Produção Industrial como o modelo utilizado pelas produtoras Atlântida, Cinédia e Vera Cruz.

Produção: pouca infraestrutura	Produção: muita infraestrutura
Equipamentos de captação de imagem: câmera única usada preferencialmente na mão.	Equipamentos de captação de imagem: várias câmeras, tripés, guias, travellings, helicópteros, etc.
Set: filmagem externa e em locações	Set: grandes estúdios com cenários
Edição: corte seco, poucos planos e uso de plano sequencia.	Edição: trucagens, fusões, fades. efeitos especiais, etc.
Elenco: atores amigos, atores de teatro amador, pessoas sem experiência de interpretação.	Elenco: grandes astros do cinema. da música e do rádio.
Som: direto gravado na hora com equipamento portátil, som ambiente natural, musicas já gravadas.	Som: dublado em estúdios, pré-produzido, compositores, maestros e grandes orquestras.
Roteiro: simplificado ou inexistente, muito improvisado.	Roteiros: pré-produzidos, elaborados, rígidos e decupados.
Direção: o diretor é o autor e tem total	Direção: o diretor tem autonomia

autonomia, pois é o realizador	limitada
Influência: Nouvelle Vague Francesa e Neorealismo Italiano	Influência: cinema industrial estrangeiro Europeu e hollywoodiano.

Quadro 7: Diferenças entre modelos de produção independente e industrial

O terceiro capítulo foi dedicado à análise do curta *Di-Cavalcanti* com ênfase em seu processo de produção. Iniciamos com uma breve filmografia do realizador diretor Glauber Rocha. Citamos sua filmografia alinhada aos diversos prêmios conquistados Falamos de seu autoexílio nos anos 70, citamos as obras realizadas no exterior e do seu retorno ao Brasil quando filmou o curta objeto de nossa monografia.

Fizemos uma breve contextualização histórica do filme país na década de 70 e resumimos em sinopse, de modo pessoal, o argumento de *Di-Cavalcanti*. Analisamos a produção do filme por diversos ângulos tentando mostrar sua participação e influência no roteiro, na direção, na fotografia, na trilha sonora, na edição, na escolha do elenco e, portanto, no resultado estético e narrativo do filme.

Glauber Rocha filmou *Di-Cavalcanti* sem um roteiro na mão, fez largo uso do domínio que tinha sobre o assunto e usou prioritariamente a criação, a experimentação, a intuição e o improviso nas soluções da linguagem documentária cinematográfica. A direção teve completa autonomia do realizador/autor que filmou como quis do modo que quis.

A fotografia de Mario Carneiro foi feita com uma única câmera, usada quase sempre na mão, sem planos aéreos feitos de helicóptero, sem grua ou mesmo travelling mecânico. A luz era apenas a natural existente no set, as objetivas sem filtros. Apesar de ter sido feita sem maquinário e outros recursos a direção de fotografia demonstra arrojo, criatividade, inovação, personalidade autoral e segurança profissional.

A trilha sonora foi feita com narração em off, sem som direto - a gravação em estúdio imita som direto como recurso de linguagem e utilizando músicas já existentes. Glauber Rocha extrapola em criatividade na trilha sonora tornando-a incomum, inovadora, surpreendente mesmo. A trilha sonora deixa de ser apenas comentário da imagem para ter vida própria, existir de modo independente das sequencia imagéticas.

O elenco foi formado por amigos convidados para interpretar e receberam recomendação do diretor para que viessem de casa com figurino próprio. Não havia cenário construído, as filmagens foram feitas em poucas locações, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro- MAM, o Cemitério São João Batista no bairro carioca de Botafogo, o apartamento de Glauber Rocha em Copacabana e uma galeria de arte que possivelmente foi no próprio MAM.

Comum a todas as categorias constitutivas do documentário foi a simplificação e o custo baixo de produção. Como já mencionado, Glauber Rocha e Mario Carneiro conseguiram superar a falta de infraestrutura com muita criatividade e improviso.

Por tudo que encontramos na pesquisa sobre o modo de produção de *Di-Cavalcanti* podemos dizer que esse é um filme modelo de produção independente do movimento cinemanovista.

A produção cinematográfica brasileira atual procura andar por caminhos semelhantes aos percorridos no período do sonho industrial que antecedeu os tempos do cinema novo. É inquestionável o domínio da produção cinematográfica nacional pela Globo Filmes, empresa produtora e também distribuidora de seus filmes por canal próprio de televisão.

A produção industrial feita nos grande estúdios da Globo engole as tentativas de produção independente que entram de forma desigual na competição por espaço nas salas de cinema e canais de TV. Além do recorrente problema com distribuição que a produção independente sempre encontrou junta-se hoje, como obstáculo contra seu crescimento, a questão do patrocínio do Estado no qual as grandes empresas beneficiarias das leis de

incentivo à produção cinematográfica dirigem a maioria de seus aportes preferencialmente para as mãos da mesma produtora Globo Filmes.

Um exemplo recente desse impasse é o filme autoral *Som ao redor*, dirigido por Kleber Mendonça Filho. O longa metragem do Recife, apesar das críticas positivas, não entrou no circuito de salas exibidoras da mesma forma que um blockbuster global. Seu pecado é ser uma produção independente e ter sido distribuído de modo semelhante.

Cabe inquirir se os antigos modelos industriais de produção cinematográfica da época da Atlântida e da Vera Cruz ainda influenciam a produção cinematográfica brasileira de hoje? Sergio Santeiro diz em entrevista para esta monografia em 12/13/2012, que a Globo Filmes seria uma espécie de Atlântida platinada.

Ainda nos questionamentos que acreditamos ser importante fazer hoje perguntamos se o Cinema Novo, como modelo de produção independente, deixou legado que vale a pena seguir? É possível afirmar que esse modelo autoral é uma fórmula que mereça sobreviver? Se é necessária a permanência de um cinema autoral, de baixo custo de produção e cunho nacional, como fazer para garantir sua permanência no circuito exibidor?

No estágio ao qual chegamos nesse estudo ficou claro para nós que apesar da passagem de décadas os mesmos problemas que atingiam o cinema brasileiro persistem em maior ou menor grau. As dificuldades que aconteciam no passado aparecem hoje em nova roupagem. Ressaltamos o estreito corredor no qual ficam encarceradas a distribuição e a exibição dos filmes nacionais. Lembramos o risco que apresenta uma empresa ter monopólio de produção distribuição e exibição. No nosso entender, o mercado cinematográfico brasileiro, da produção a exibição, continua fechado e comandado de forma direta ou indiretamente pelas distribuidoras estrangeiras - as *majors*.

Referências Bibliográficas

Obras citadas:

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro, Francisco Alves: 1977.

AUGUSTO, Sérgio, *Esse mundo é um pandeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BAECQUE, Antoine De. *Cinefilia: a invenção do olhar*. Tradução: André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2010

BERNARDET, Jean-Claude, *Brasil em tempos de cinema*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, (Guanabara), 1967.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DEL PRIORE, Mary, *Os Presidentes e a República*. Rio de Janeiro: Ed. Arquivo Nacional, 2001.

ELIAS, Norbert, *A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

FERRARESI, Carla Miucci <http://www.mkmouse.com.br/livros/VeraCruz-CarlaMiucciFerraresi.pdf> acesso em 02/02/2013.

FREIRE, Miguel. *Uma Luz Brasileira: a contribuição de Mário Carneiro* – Dissertação de Mestrado. Niterói: PPGCOM – UFF, 2006.

FREIRE, Miguel. *Imagética germânica na construção do olhar fotográfico: nos tempos do Estado Novo* – Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 2011.

GALVÃO, Maria Rita. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

GOMES, Paulo Emílio Sales, "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento", São Paulo: Editora Paz e Terra, 1980.

LIMA, José Wanderson Torres. - Cinema de massa e cinema de autor sob o ângulo da autoria in: Revistas Unibh V. 5, n. 1, Belo Horizonte -MG, CEP/UniBH,2012 -Disponível em:

<http://revistas.unibh.br/index.php/ecom/article/view/514/441> acesso em:
21/01/2013.

MARGARIDO, Orlando. *Com empenho Civilizatório* – Revista Carta Capital Ano XVIII nº 734, São Paulo: Editora Confiança 2013.

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

MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. 4ª edição. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2008.

MATTOS, Tetê. *A imaginação cinematográfica em Di-Glauber* In TEIXEIRA, Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

MELLO, Luís Alberto Rocha. *Cinema Sem Fronteiras* – Universo Produção, 2011. Acesso em 11/12/12. [http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/o-
legado-da-chanchada](http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/o-legado-da-chanchada)

NEVES, David E. *Cinema novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1966.

RABINSKI JUNIOR, Luiz. *Cinema Mon Amour*, Revista Cultura -Edição 25. Agosto 2009. Disponível em [http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc25/index2.asp?page=mon_a
mour](http://www.revistadacultura.com.br:8090/revista/rc25/index2.asp?page=mon_a_mour) acesso em 12/01/2013

RAMOS, Fernão e MIRANDA, Luiz Felipe. *Enciclopédia do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

RAMOS, Fernão (org.). *Historia do cinema brasileiro*. São Paulo: ART Editora, 1990.

REY, Fernando. *Epistemologia cualitativa y subjetividade*. La habana: Pueblo y Educacion, 1997.

ROCHA, Glauber- *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2006.

SANTEIRO, Sergio. Entrevista cedida a autora. Rio de Janeiro, 2012.

SIMONARD, Pedro. *A Geração do Cinema Novo*, Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (org.). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. São Paulo: Summus, 2004.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus, 1994.

VIEIRA, João Luiz, *ATLÂNTIDA, UMA FÁBRICA DE SONHOS E UMA MINA DE OURO*. Publicado por [Universo Produção](#) (2011)

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

Sites:

<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/MaroCarm.html>

e-biografias.net/Glauber_rocha

<http://curtadodia.blogspot.com.br/2009/04/di-cavalcanti-di-glauber.html>

<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/caetano-e-gil/cinema-novo/2406419>

http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/RevistaCientifica4vol2/12_artigo_Eduardo_Baggio.pdf

http://www.uniara.com.br/revistauniara/pdf/16/rev16completa_16.pdf

<http://cinemasemfronteiras.ning.com/forum/topics/o-legado-da-chanchada>

Apêndice

ENTREVISTA SÉRGIO SANTEIRO

Sérgio Costa de Magalhães Santeiro¹² é carioca, cineasta, formado em Sociologia e Política pela PUC-RJ em 1967. Como diretor e roteirista, realizou exclusivamente filmes de curta-metragem, em geral documentários marcados por um forte sentido de experimentação.

Desde 1975 é professor de cinema na Universidade Federal Fluminense, onde chefiou o Departamento de Cinema e Vídeo (1996-99) e dirigiu o Instituto de Arte e Comunicação Social (1999-2003). Também lecionou cinema no CUP - Centro Unificado Profissional, de 1975 a 1981; e na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, de 1975 a 1979.

Militante da causa do cinema independente brasileiro foi um dos fundadores da Associação Brasileira de Documentaristas - ABD. Atualmente é curador do Cine ABI – (Cineclube da Associação Brasileira de Imprensa), escreve semanalmente na revista digital “Via Política” e as quartas no jornal “A Tribuna, de Niterói”.

A entrevista com Santeiro faz parte da procura por material empírico, portador de dados relevantes para produção textual da monografia. Fugindo das perguntas diretas e dirigidas que normalmente recebem respostas pré-concebidas e, no mais das vezes, confirmam apenas as intenções do entrevistador, procuramos seguir método sustentado por Fernando Rey que aconselha uma abordagem indireta, levando o entrevistado a uma ampliação dos conceitos inerentes a temática em questão.

Segundo Fernando Rey as entrevistas devem buscar, tanto na arguição quanto na leitura dos depoimentos a formação de “Unidades de Sentido”. Para o estudioso “Unidades de Sentido são aquelas categorias ou momentos de explicação que integram um conjunto diverso e até contraditório de indicadores

¹² Fonte: <http://pt.wikipedia.org> consulta em 21 Dez. 2012.

em uma nova definição explicativa”. Os indicadores podem dar origem a uma hipótese criada pelo interlocutor ou criar uma interpretação, adicionando novas informações no processo de entendimento. “As unidades de sentido, assim, não são categorias definitivas, levando, portanto à construção de novos problemas, ao mesmo tempo em que fornecem indicadores para múltiplas interpretações”. REY (1997, p. 199-200)

Nesse sentido, consideramos a entrevista com Sergio Santeiro, as críticas publicadas nos jornais de época, o texto da dissertação de Tetê Mattos e mesmo as sequencias fílmicas de *Di-Cavalcanti* como unidade de sentidos, tal como conceitua Fernando Rey.

No dia 12/12/2012, o professor Sérgio Santeiro gentilmente aceitou meu convite para, junto com o professor Miguel Freire, conversarmos sobre produção no cinema brasileiro nos tempos do Cinema Novo e, durante um almoço em Niterói, nos contou um pouco sobre alguns momentos da história da produção cinematográfica nacional, destacando a produção do filme de curta metragem *Di-Cavalcanti Di Glauber*.

Renata: Por quais caminhos mais significativos a produção do cinema nacional passou dos primórdios até os dias de hoje?

Santeiro: O cinema brasileiro se inicia com a história dos ciclos regionais, um processo que começa quando alguém resolve fazer um filme e que mesmo com dificuldades de comercialização acaba dando certo. Esse filme se insere dentro de um ciclo de mais ou menos 10 anos, que é o tempo do impulso para produção se esgotar, na medida em que o retorno comercial não se verifica.

Pode-se dizer que toda historia do cinema brasileiro é uma história do cinema de autor, descontando o período que foi a experiência da Vera Cruz em São Paulo nos anos 50, mas que também acabou se esgotando pela falta de retorno comercial.

VERA CRUZ e ATLÂNTICA – A VONTADE DE UM CINEMA INDUSTRIAL

Santeiro: A Vera Cruz foi uma tentativa de produzir filmes seguindo um modelo tradicional, uma empresa produtora fantástica, com todos os equipamentos de última geração, e pretendeu produzir em escala industrial. A Vera Cruz funcionava em galpões enormes nos quais estavam instalados grandes estúdios que produziam uma imagem fotográfica europeia ou hollywoodiana, baseada em conceitos tradicionais de iluminação.

O formato industrial é o modelo dominante no mundo, no qual as empresas produtoras são contratadas para a realização dos filmes. É, portanto, diferente do modelo independente no qual a iniciativa é do realizador. O realizador busca recursos de produção, faz parcerias, mas detém o controle do filme. No modelo independente o filme acaba sendo um reflexo do que o próprio realizador pensa ao contrário do modelo de estúdio que geralmente visa um formato mais comercial, de sucesso. Do ponto de vista exclusivamente comercial, como o importante é o lucro, qualquer proposta mais original acaba sendo desbancada pelo modelo de mercado.

A Vera Cruz acabou por dois motivos: o primeiro foi porque o custo de produção era muito alto. Eram trazidos do exterior os técnicos, os montadores, copiando o formato tradicional das empresas americanas. O segundo motivo foi a distribuição dos filmes que era feita pela Columbia Pictures do Brasil. A Columbia remetia os lucros para o exterior e no Brasil só apresentava resultados negativos, desse modo terminou levando a Vera Cruz a falência.

No Rio de Janeiro, paralelamente a existência da Vera Cruz, foi desenvolvido um sistema de produção independente. Também na época foi criada uma empresa produtora chamada Atlântida. Essa produtora deu continuidade a linhagem do filme autoral de crítica social e funcionava como uma cooperativa de realizadores. A Atlântida começou, também, a produzir filmes que tiveram uma boa resposta de mercado. O principal exibidor da época Luiz Severiano Ribeiro detinha um terço dos cinemas no Brasil, de Pernambuco até o Sul. Ele era o único exibidor dos filmes da Atlântida. Como dono do mercado fez o que todo empresário faz, faliu a Atlântida, comprou a empresa a preço de banana e transformou seus filmes no gênero que ficou

conhecido como Chanchada. A Chanchada é, portanto, um modo de produção industrial com filmes de grande aceitação do público.

CINEMA DE AUTOR CHAMADO CINEMA NOVO

Renata: Como aconteceu e repercutiu na história do cinema brasileiro a proposta de produção do Cinema Novo?

Santeiro: O Cinema Novo, o cinema independente surge em oposição a isso. A ser produção diretamente submetida ao gosto do público, um público que, naquele momento, estava acostumado com o padrão chanchada. Nenhum filme do Cinema Novo era propriamente determinado pelo mercado e, nesse processo, o grupo cinemanovista conseguiu a criação da EMBRAFILME. Uma empresa de economia mista que, ao contrário do que se imagina, não era uma estatal, embora tivesse participação majoritária do Estado. A EMBRAFILME permitiu a consolidação desse modo de produção autoral e foi assim até ser extinta e zerar a história que recomeçou a partir dos anos 1990.

Em tempos anteriores um cineasta e produtor independente que buscou e conseguiu êxito nessa direção foi Humberto Mauro, um grande nome do cinema de autor. Ele buscou aproximação com o governo que na época era do presidente Getúlio Vargas e, entre outras coisas, conseguiu nos anos 1950 a primeira obrigatoriedade de exibição do complemento brasileiro. Mais tarde conseguia, também, a criação de um órgão do governo intitulado Instituto Nacional de Cinema Educativo - INCE.

Tem uma tese que Nelson Pereira dos Santos apresentou em 1952, no segundo congresso brasileiro de cinema de São Paulo, que se chama: Modelo de Produção Independente. O Nelson Pereira é o elo de ligação entre o passado do cinema brasileiro e o que se chamou Cinema Novo, movimento do qual o Glauber Rocha foi destaque e porta voz. Curiosamente, ou não, reforçando essa ideia do fio no caminho para cá, eu bolei uma frase que é: Criar é acrescentar algo mais ao que já houve, não tem combustão espontânea. Tudo pertence a uma corrente de pensamento de realização que vai sendo acrescentada no tempo.

Então, os filmes passaram a ser muito individualizados, com o surto do Cinema Novo que aconteceu junto com a revolução brasileira que não aconteceu nos anos 60. Aí é tudo ao mesmo tempo, bossa nova brasileira, parte de um processo cultural e social mais amplo do que só fazer filme.

O Cinema Novo nasceu com uns oito cineastas fazendo filmes sem a garantia de exibição. Eles formaram distribuidoras dos próprios filmes, porém acabaram, mais uma vez, caindo na parceria com o Estado. Foram criados órgãos do governo legislativos e reguladores com o Conselho Nacional de Cinema e de fomento como a Embrafilme. Foram esses órgãos que mantiveram as produções até os anos 90 quando todos foram extintos.

Ao mesmo tempo em que surgem novos autores, novas ideias, você tem o surgimento de uma nova fotografia. O Mario Carneiro, o Barreto¹³, o Zé Rosa e outros fotógrafos cinemanovistas não cumpriram o modelo da Kodak. O modelo de produção independente baixa o custo de produção, pois diminui o tempo de filmagem e simplifica o próprio processo da filmagem. O Cinema Novo é quando você se livra dos apetrechos: carrinho, tripé, luzes e insere a “câmera na mão”. Os filmes se tornam muito mais baratos.

Só para montar o parque de luz da Vera Cruz e da Chanchada, demandava demais, perdia-se um tempo enorme, além de ter milhares de problemas derivados disso. Ao invés de se filmar com luz ambiente, que foi a novidade que o Cinema Novo criou, nas filmagens da Chanchada na rua colocava-se um arco para neutralizar a luz do sol. Eram filmagens parecidas com as gravações que faz a Globo hoje em dia.

O negativo fotográfico era fabricado para padrões climáticos de temperatura e luz do hemisfério norte. O Cinema Novo, como modo de

¹³Luiz Carlos Barreto começou no cinema em 1961, como coautor do roteiro e coprodutor do filme *Assalto ao Trem Pagador*, dirigido por Roberto Farias. A partir de então começou uma série de grandes produções cinematográficas, divididas com uma importante atividade política e cultural. É um dos homens chave do chamado Cinema Novo, revolucionou o Cinema latino Americano. Como diretor de fotografia em cinema é autor das concepções fotográficas de *Vidas Secas* e *Terra em Transe*, que revolucionaram o estilo fotográfico dos filmes brasileiros. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em 21 Dez. 2012.

produção, não se subordinou ao padrão fotográfico que o negativo empunha como fizeram a Vera Cruz e a Atlântida. Porque elas usavam iluminação para ficar no nível de demanda do negativo, não só de captação na filmagem, mas também da revelação. E uma das coisas importantes: tem casos como o do famoso *Limite* do Mario Peixoto¹⁴, que foi fotografado pelo gênio da fotografia do cinema brasileiro Edgard Brasil, ele mesmo revelava o filme e, assim, também não se subordinava ao padrão fotográfico imposto pela Kodak.

Renata: Você localizou dois ciclos fortes: a Vera Cruz – cinema paulista industrial e a chanchada - as produções da Atlântida no Rio de Janeiro, também em escala industrial e voltadas para um público mais amplo. Você poderia localizar alguns fatores que determinaram as falências dos ciclos Vera Cruz e chanchada da Atlântida?

Santeiro: A Vera Cruz ou o modelo industrial se esgota pelo domínio do mercado pelo cinema estrangeiro. A Vera Cruz foi asfixiada pelo padrão industrial importado, com custos altos e pelo fato da distribuidora de seus filmes ser contra a produção brasileira.

A chanchada apesar do seu simplismo de formato era absurda do ponto de vista de produção. Os artistas eram todos pagos a preço de banana, o que permitia o sucesso financeiro. Os grandes astros da Chanchada, como Grande Otelo e Oscarito, não ganhavam praticamente nada, quem ganhava eram os donos do cinema. O produtor, no caso o Severiano Ribeiro, era dono também dos laboratórios e das salas de cinema, era um monopólio, então o custo de produção dele era baixíssimo. Ele manteve as produções até quando julgou interessante. Dizem que com o surgimento da televisão o formato chanchada migrou para a televisão.

¹⁴Mario Peixoto -cineasta, roteirista e escritor brasileiro é autor de livros como o romance *O inútil de cada um* (1984), *Outono - Jardim petrificado* (roteiro) e *Escritos sobre Cinema* (2001) e *Poemas de Permeio com o Mar* (2002). O seu filme, *Limite*, é considerado um dos clássicos mais importantes do cinema brasileiro e foi restaurado por Saulo Pereira de Mello. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em 21 Dez. 2012.

Renata: Com o declínio dos modelos de produção vigentes ficou um espaço. É possível dizer que o Cinema Novo nasceu nesse vácuo, então?

Santeiro: Não, tem um elo de ligação que é o Nelson Pereira dos Santos. Ele é paulista, foi assistente de direção em “Saci”, que foi uma das últimas produções da Vera Cruz. Tem um elo de continuidade com a Atlântica. O próprio Glauber tem a precedência do cinema baiano, ele foi diretor de produção de “A Grande Feira”, uma produção baiana dirigida pelo Roberto Pires. O cinema não nasce do nada, tem uma continuidade, as pessoas vão trabalhando juntas até fazerem seu próprio filme. Glauber era diretor de produção do *Barravento* e acabou assumindo a direção para concluir o filme. A continuidade não é a partir do topo, mas a partir das equipes que vão se mesclando. No modelo brasileiro de produção autoral, há uma parceria, coautoria, entre as áreas técnicas.

Renata: Mesmo havendo continuidade de diretores, técnicos, equipe, você acha que o Cinema Novo configura uma ruptura como modelo de produção em relação à chanchada e a Vera Cruz?

Santeiro: Sim. É uma ruptura com o cinema industrial, mas de uma certa maneira é uma retomada ao projeto do cinema de autor independente, que é muito antigo no cinema brasileiro, que sempre houve na verdade.

É o caso de Humberto Mauro em Cataguases, assim como é de Ademar Gonzaga que era o produtor do Rio de Janeiro. Todo produtor monta uma forma de produção que é industrial ou que ele quer que seja industrial. O modo de produção independente pré-existe e é permanente, há surtos de industrialismo que servem para garantir o retorno comercial dos filmes, mas geralmente são coisas híbridas, sem sangue. A primeira receita para se fazer um filme de produção independente é dar uma rasteira na técnica. Por exemplo, a fotografia independente jogou toda a parafernália técnica no lixo. Com isso diminuiu o custo e mudou a estética ganhando um resultado original, diferente do padrão industrial. O problema do padrão industrial é que ele quer manter o mesmo formato e repetir a mesma imagem, virando uma linha de montagem. No cinema independente cada filme tem que ser particular, diferente um do outro, oposto ao sistema da indústria que tem que gerar produtos iguais.

Renata: Se os filmes da Vera Cruz e da Atlântida são cópias do modelo Hollywoodiano, os filmes do Cinema Novo também podem ser considerados cópias dos filmes produzidos pelo Neorrealismo Italiano e pela Nouvelle Vague Francesa?

Santeiro: O Cinema Novo se opõe a esse modelo que a Vera Cruz vinha fazendo, de produção industrial e vira um modelo autoral que já existia mas não tinha consistência. Existe uma continuidade de modo de produção na história do cinema brasileiro que não necessita ser referido de fora. Porque essas coisas são meio coincidentes no tempo. A história do que se chama Neorrealismo Italiano é o Roberto Rossellini que reinventou o cinema, despojando-o de tudo, fazendo filmes referentes à guerra e à destruição. Aqui não tivemos esse tipo de guerra, então não tivemos a mesma situação. A Nouvelle Vague é quase contemporânea do Cinema Novo Brasileiro. Os surtos de produção começam e acabam. Então, começam do zero de novo.

Renata: *Di-Cavalcanti – Di-Glauber* responde a isso porque vem com uma fotografia de câmera na mão, ausência de estúdio, saindo do formato de longa metragem, indo para curta. O Glauber, em *Di* está reafirmando os princípios do Cinema Novo?

Santeiro: Em primeiro lugar, esse é um filme de improviso, não é um filme pré-produzido, mas feito ao acaso. Ao saber da morte de Di-Cavalcanti, que ia ser velado no Museu de Arte Moderna, Glauber chamou o Mario Carneiro¹⁵, pegou uns rolos de negativo que estavam à mão e com Joel Barcelos foi para o MAM para fazer o filme, uma homenagem a Di-Cavalcanti. A dispensa de roteiro é uma marca do cinema independente.

¹⁵Mario Carneiro -Cineasta brasileiro nascido em Paris, um dos principais diretores de fotografia do país. Formado em Arquitetura pela Faculdade Nacional de Arquitetura trabalhou com Oscar Niemeyer. No cinema teve inicialmente seu trabalho reconhecido pela crítica com *Arraial do Cabo* (1958), no qual atuou como codiretor ao lado de Paulo César Saraceni. Foi ainda câmera e diretor de fotografia de *Di* (1978), curta-metragem de Glauber Rocha premiado em Cannes. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/Marocarm.html>. Acesso em: 1 Fev. 2013.

O filme foi sendo feito entre amigos. No velório de *Di* tem uma cena em que Joel Barcelos¹⁶ paquera Marina Montini¹⁷. É uma cena plantada, mas não pré-armada. Com narração do próprio Glauber na linha de narração de rádio, que foi uma invenção do *Bandido da Luz Vermelha*. O barato do *Di-Glauber* é que ele incorpora a experiência do cinema marginal que era contrária ao Cinema Novo, no entanto ele absorve por ser uma coisa muito brasileira.

Renata: Você acha que sobrou no cinema de hoje influências diretas do filme *Di Cavalcanti - Di Glauber*? Há produções contemporâneas tão arrojadas como *Di*?

Santeiro: Não. O arrojado está meio fora de moda, existe arrojado, mas em outra linha. A grande importância do Cinema Novo foi ter associado a realização dos filmes à política audiovisual. Não basta fazer filmes, tem que fazer cinema. Você tem que desenvolver iniciativas que garantam a produção de filmes e isso não existe mais.

Renata: O ciclo do Cinema Novo está encerrado?

Santeiro: A gente pode dizer que o chamado fenômeno Cinema Novo durou, no mínimo, até os anos 1990. O fim do Cinema Novo tem como causa primeira a morte de boa parte dos seus autores, sobraram poucos. Também concorreu para o fim dessa etapa o sistema de produção que foi razoavelmente modificado. Tudo acontece como a ideia de ciclo, que se repete sempre, começa, acaba e começa de novo do zero.

Em 1990, com a extinção dos órgãos estatais de cinema Embrafilme e Concine pelo governo de Fernando Collor de Mello, a produção que era de 100 filmes por ano passou a ser de 3 ou 4. O cinema para manter-se e garantir uma

¹⁶ Joel Barcelos - ator brasileiro, atuou em aproximadamente cinquenta filmes, com destaque para importantes e premiadas obras do cinema novo. Atua sobre a direção de Glauber Rocha em "Di-Cavalcanti Di-Glauber". Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em 21 Dez. 2012.

¹⁷ Marina Montini - Como modelo, manequim e atriz, foi vencedora de vários concursos de beleza, com carreiras no Brasil e no exterior. Estourou na década de 1970, quando foi capa das principais revistas brasileiras, como a Manchete e Playboy. Contudo, ela veio a ficar imortalizada pelas mãos do pintor Di-Cavalcanti, para quem posou durante sete anos e de quem se tornaria a grande musa inspiradora. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em 21 Dez. 2012.

continuidade de produção, no caso do Brasil que é dominado pelas indústrias estrangeiras, precisa da intervenção do Estado.

Renata: E o PROJAC e as produções globais de hoje, o que elas são?

Santeiro: A Globo Filmes é a Atlântida maquiada, é a Vera Cruz platinada.

