

O rural e o urbano no cinema novo*

*Antônio Jorge de Siqueira***

Cinema, estado e industrialização no Brasil

Nos meados da década de 50, com o fim da era Vargas, encerra-se o ciclo de uma política de desenvolvimento capitalista autônomo, e tanto a economia quanto o Estado no Brasil passam a assumir uma complexidade maior em razão das novas demandas de uma política desenvolvimentista de abertura ao capital internacional, no qual desenvolvimento era sinônimo de industrialização e crescimento de mercado interno.

Em 1954 houve o encerramento das atividades da Vera Cruz, em São Paulo, com seus suntuosos estúdios para um incipiente mercado cinematográfico interno como o do Brasil. O cinema passava a ser uma questão de indústria que geraria lucros e deveria se expandir em termos de mercado interno, se possível sem conflitar com os interesses do lucro externo das distribuidoras americanas. Havia necessidade do aporte de recursos e a indústria cinematográfica necessitava se equipar minimamente para ter o concurso do Estado na captação destes recursos. Os novos capitães da indústria cinematográfica, dizendo que “cinema é problema de governo”, do mesmo modo que o era o petróleo, abrem duas frentes de assédio ao Estado: a via da legislação e institucionalização e a de torná-lo avalista junto aos bancos. Passam a fazer estudos, a planejar ações e a criar órgãos centralizadores. São Paulo parte na frente com a criação de uma Comissão Municipal de Cinema, depois Estadual (1955), depois Federal (1956) com a liderança dos velhos capitães da Vera Cruz Jacques Deheinzelin e Cavalheiro Lima, bem como dos

* Texto integrante do curso “*Caminhos do Cinema Brasileiro*”, promovido pelo Museu da Imagem e do Som de Pernambuco (MISPE), em 10 de julho de 1966.

** Professor da Universidade Federal de Pernambuco.

críticos Flávio Tambellini e Paulo Emílio. A lógica que preside a política deste grupo remanescente da Vera Cruz se resume no seguinte: o cinema deveria ser produto da iniciativa privada, cabendo ao Estado tão-somente a tarefa de criar as condições de fomento para o seu crescimento. O cinema, portanto, é visto como qualquer outro ramo da produção industrial.¹

Essa industrialização cinematográfica se pretendia autônoma, ancorando-se nas demandas políticas da era anterior, como no caso do petróleo, o que não deixa de ser profundamente ambíguo, não apenas como demanda cultural que se ampara no Estado, mas, especialmente, como cultura que pretende conjugar autonomia política e desenvolvimento nacional através da associação crescentemente dependente com o capital internacional. Apesar disso, Alex Viany, na contramão do grupo paulista, entrevê aí a possibilidade de se enfatizar a afirmação nacional, no plano da cultura, fugindo da vertente meramente desenvolvimentista e que se exacerbará de maneira mais radical nos anos subseqüentes, com o cinema novo. Nesse sentido, combate, juntamente com Nelson Pereira dos Santos, os monopólios da distribuição estrangeira, considerando-os “a raiz de todos os males”. Já se renunciava, aí, o projeto cultural que buscava no legado literário dos anos 30, em Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Jorge Amado, uma inspiração para exercitar a crítica social do país. Com a radicalização da crise e a posterior significação cultural do Cinema Novo, essa posição adotada por Viany perde sua face “desenvolvimentista”.

Os paulistas se fortalecem politicamente como grupo em seu diálogo e parceria com o Estado. Criam-se em 1956 a Comissão Federal de Cinema e, dois anos após (1958), o GEIC (Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica), subordinado ao MEC e que faria aproximação com o antigo Instituto Nacional de Cinema Educativo (1937), voltado para documentários educacionais. Até aí, nada de comercial e industrial acontece. Apenas se consegue legislar sobre a quantidade de filmes nacionais a serem exibidos obrigatoriamente: 42 filmes por ano, alterando a proporcionalidade de oito estrangeiros para um nacional, vigente desde 1951. Esse grupo reforça seu caráter aliancista, taticamente submisso aos interesses econômicos internacionais desenvolvimentistas.

Ao grupo “nacionalista”, para sobreviver com eficácia política e financeira, bem como cultural, só lhe resta aproximar-se do setor capitalista nacional, lutando por manter

1 Cf. Ortiz Ramos, J. M. *Cinema estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1983, pp. 19-20.

sua independência cultural para, através desta, oferecer uma alternativa de desenvolvimento autônomo para o capitalismo brasileiro.²

Em 1961 é criado o GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica) que é um aprofundamento na relação da linha industrial/desenvolvimentista com o Estado, na tentativa de superar as limitações do GEIC e da Comissão Federal, até então restritos a órgãos de consultoria e estudos. O fato do novo GEICINE ficar subordinado não mais ao MEC mas ao Ministério da Indústria e Comércio é significativo. Ao propor uma política de definição do *filme brasileiro* e conter um certo caráter protecionista, conseguiu ser consensual, mas por pouco tempo, na medida em que apenas redefiniu e se tomou facilitador da aproximação entre o setor exibidor/distribuidor – dominado pelo capital estrangeiro – e a produção nacional. O cineasta Maurice Capovilla foi um dos maiores denunciadores do *entreguismo* da política do órgão que se revela impotente para superar os entraves estruturais impeditivos de um crescimento da indústria nacional em bases sólidas e nitidamente nacionais. Ainda em 1963, surge a CAIC (Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica), criada pelo governador da Guanabara, Carlos Lacerda, que injetará recursos na produção de filmes, inclusive do Cinema Novo, mas inovando para o pior, na medida em que criava controles ideológicos na produção de cinema. Coisa que não acontecera até então, a CAIC, contraditoriamente, premiará filmes, como *Os Fuzis*, curtas-metragens, como *Couro de Gato*, e financiará a *Grande Cidade* de Carlos Diegues.

Ortiz Ramos resume a situação que caracteriza este aspecto de lugar menor a que está confinado o cinema brasileiro, nos inícios da década de 60 e finais da de 50:

diante dos impasses do nacionalismo da época e da crise do Estado populista, o cinema era lançado a uma desagradável posição de atividade marginal, economicamente desprezado e, paradoxalmente, consegue uma significativa repercussão cultural na explosão do cinema novo, na síntese criativa conseguida no interior de um borbulhante processo político.³

Novidades do cinema novo brasileiro

Como já chamamos atenção, na década de 50, mais precisamente a partir de sua segunda metade, o Brasil, com JK, encerra o ciclo do nacionalismo populista de Getúlio

2 Idem, *ibidem*, p. 28.

3 Idem, p. 34.

voltado para um desenvolvimento industrial autônomo, e instaura uma nova fase político-econômica: o desenvolvimento dependente. Isto significa dizer que a frágil burguesia brasileira nacionalista e populista não tinha condições de promover sozinha o desenvolvimento brasileiro. Daí uma nova perspectiva de crise ao promover alianças com o capital estrangeiro e evitar que as massas se interpusessem na trajetória deste projeto.

A sociedade e, nela, a vanguarda formada por cineastas, poetas, romancistas, homens de teatro e artistas plásticos entra em crise. No caso específico do cinema, há duas tendências nítidas. A *primeira* seria aquela denominada por Ortiz Ramos de *industrial/universalista*, de origem paulista, remanescente da antiga Vera Cruz, pragmática, nitidamente conservadora e atrelada ao circuito dos distribuidores e do capitalismo norte-americanos. A *segunda*, aquela denominada de *cinema novo*, remanescente da tradição literária brasileira do realismo crítico que se espelhava em Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Guimarães Rosa, ligeiramente brechtianos e simpatizantes das militâncias do PCB. Esta, na tipologia de Ortiz Ramos, é rotulada de *nacionalista*. Nítida influência teria sofrido da *nouvelle vague* francesa, do neo-realismo italiano, em que os diretores se espelham em mestres como Zavattini, David Lean, Eisenstein e Rossellini. Glauber Rocha resumiu a mística que distinguia para sempre esta escola cinematográfica, ao mesmo tempo híbrida e nova para o Brasil: “com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”.

O cinema novo é um cinema diferente do que se fizera ou vinha se fazendo até então. Novidade nas técnicas, no conteúdo, nas abordagens, na perspectiva, no papel das personagens e especialmente, novidade na busca de inspiração para as origens das personagens, dos enredos e das tramas. Novo também na sua relação com o público a que se destinava – a classe média, os intelectuais – e, muito particularmente, na sua relação com o Estado. Restaria ainda dizer que os cineastas que se firmaram e se formaram no ambiente do cinema novo buscavam apreender ansiosa e simultaneamente um “enigmático homem” e uma nebulosa realidade, ambos profundamente brasileiros, porém sem nenhuma precisão. Glauber Rocha, referindo-se ao filme *Garrincha, alegria do povo*, fornece os elementos basilares e definidores do que se pretendia *novidade*, em termos de cinema. É um cinema de autor, dirá ele, em que a idéia e a *mise-en-scène* dão concretude ao realismo crítico. É um cinema de conteúdo, não apenas feito para o sucesso das bilheterias. É um cinema que se pretende ousado. Com o pós-guerra, com a convivência da ordem democrática, instaura-se o debate nos bares, nas escolas, nas universidades. Marx, Engels, Lênin e Teilhard de Chardin (teologia das realidades terrestres) passam a ser lidos, citados e discutidos. Fala-se em América Latina, em

imperialismo, em alienação. É tempo de “conscientização”. Os novos diretores de cinema, no Brasil, estão preocupados com o problema da verdade social.

O que viria distinguir o cinema-verdade do cinema-mentira seria o mesmo motivo divisório entre o cinema de autor e o cinema comercial, o primeiro caracterizado pelo realismo crítico, o segundo caracterizado pelo melodrama idealista ou pelo drama naturalista. (...) Porque seus autores são conscientes do cinema (e conseqüentemente de todo o processo brasileiro), incorpora os primeiros indícios de um cinema desmistificador que parte dos próprios mitos populares, um cinema que se indica como um novo mito do povo em substituição aos mitos que ele mesmo destrói na sua forma de revelar, conhecer, discutir e transformar, *concluirá Glauber Rocha*.⁴

Como explicar e justificar esta aliança entre intelectuais/artista e povo, elementos basilares da estética e da mística do Cinema Novo? Que representação se tem de povo? Sem dúvida que, no início da década de 60, o olhar dos intelectuais sobre o povo é filtrado pela lente do populismo cultural e pela ética/estética da marginalidade.

Claude Bernardet afirma que a burguesia nacionalista, em que os cineastas eram intelectuais orgânicos, “necessitava do apoio popular e praticava uma aparente política liberal que possibilitava a ascensão da massa”. E, continua o autor:

entre esses dois fogos – massa e burguesia – os artistas não tinham alternativa: só podiam escolher a massa, tanto mais que a resolução dos problemas do povo, como a elevação do poder aquisitivo e a conseqüente ampliação do mercado interno, viria fortalecer a burguesia industrial.⁵

De parte desses intelectuais, com raras exceções, haverá cuidados para que esta burguesia não seja posta em questão, como de resto os próprios latifundiários. Afinal, quem faz arte no Brasil são setores de uma classe média que não tem um projeto econômico e social. Essa classe média apresenta-se como uma classe marginal em relação à burguesia, ao operariado e ao campesinato. Sequer ela tem condições de questionar este marginalismo, na opinião de Bernardet.

Reportando-nos ao tema dessa comunicação, podemos dizer com o citado autor que

4 Rocha, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963, pp. 122-4.

5 Bernardet, J-C. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976, pp. 35-6.

a vanguarda da classe média, por intermédio dos seus artistas, vai tentar encontrar raízes, adotando perspectivas populares, e assimilando e reelaborando aspectos da cultura popular e folclórica. (...) A classe média vai ao povo. Paternalisticamente, artistas, estudantes, “cepecistas” vão fazer cultura para o povo”.⁶ A propósito, lembra ainda Bernardet que o problema tal como está posto, aqui, é cíclico: ocorre sempre que a pequena burguesia, marginalizada, não pode mais confiar integralmente numa burguesia sem perspectiva. E, continua: “um povo sem operários, uma burguesia sem burgueses industriais, uma classe média à cata de raízes e que quer representar na tela o seu marginalismo, mas sem se colocar problemas a si própria e sem revelar sua má consciência: isso dá um cinema cujo herói principal será o “lumpen-proletariado”.⁷

Inicialmente a cidade foi e será um prato cheio para alimentar esta estética da “marginália”, não com suas fábricas, porém com seu principal traço de anormalidade: a favela e, na sua esteira, a pobreza e miséria. Nosso Lima Barreto, ao criar o personagem Policarpo Quaresma, o fez ladrilhador dos contornos periféricos da cidade do Rio de Janeiro, exatamente num momento de crise, quando o Brasil rompia oficialmente com o Império e com o escravismo e se fazia república. A vivência da crise pressupõe um olhar especial sobre o campo e as cidades. Só que a cidade tem sido o gradiente da modernidade. Nesta época de crise, na passagem da década de 50 para a de 60, a classe média novamente se volta para a cidade: Rio de Janeiro, São Paulo, Recife, Salvador... para o *glamour* e as contradições da cidade que se espraiam nas praias, nos mocambos, nas favelas e nos morros. Tal como a poética de João Cabral de Mello Neto percebera aguda e dramaticamente em *Morte e Vida Severina*. O cinema novo tem sua novidade na proliferação de filmes e curtas-metragens sobre as mazelas urbanas, cujo clássico *Cinco vezes favela* é o seu carro-chefe, sem esquecer outros como *Gimba* de Flávio Rangel (1963), *Assalto ao trem pagador* de Roberto Farias (1962), *A grande feira* de Roberto Pires (1962), *Os mendigos* de Flávio Migliaccio (1962), *Pedro e Paulo* do argentino Angel Acciaresi (1962), *Orfeu do Carnaval* de A. Camus (1959), *L'homme de Rio* do também francês Philippe Broca (1964), *Fátula em Copacabana* do sueco Sucksdorf até *Una rosa per Tutti*, em que Cláudia Cardinale é favelada. No outro extremo, está o oposto: o grã-fino. A lógica é maniqueísta. O pobre precisa comer, é bom; os ricos são maus, e, numa perspectiva bem ao estilo de Nelson Rodrigues, tenta-se expor a grã-finage à depreciação pública. Pelo menos esta é a imagem da alta sociedade

6 Idem, pp. 36-7.

7 Idem, p. 38.

transmitida através de filmes de Walter Khouri e de outros como *Assalto ao trem pagador*, *A morte em três tempos* de Fernando Campos (1965), *Encontro com a morte* de Artur Duarte (1965), e em *Os Vencidos* de Glauro Couto (1964). Bernardet pergunta-se o que há entre esses dois extremos e responde: “Nada!”. Fica claro, segundo ele, que os autores sentem os desequilíbrios da sociedade brasileira, mas não sabem identificá-los, sentem que precisam agir, mas ficam desorientados diante da ação. Atônita está a classe média. O morro que havia invadido o asfalto com o samba vê-se bisbilhotado pelo interesse e pela avidez do olhar da classe média sobre o seu cotidiano. O jornalista Adáulio Dantas publica o diário de uma favelada, a negra Carolina de Jesus. O diário é literalmente devorado em pouco tempo. A favela pretendia ganhar foros mundiais. Enviaram até os originais da favelada para ser publicado pelo *Reader's Digest* americano que, evidente, não publicou. Definitivamente, a miséria tiznava o olhar glamouroso da cidade.

O setor rural também será um campo fértil para povoar e prover a estética cine-manovista da marginalização. É o caso dos cangaceiros e dos fanáticos, muito particularmente após o sucesso da publicação do livro de Rui Facó, um jornalista de esquerda. Buscavam-se as origens que se dissolviam numa interpretação que, naquele momento da década de 60, colidia com a representação que a elite burguesa e patrimonialista forjara dos beatos e dos cangaceiros. Vislumbrava-se enfim um lugar social para aqueles que foram jogados no inferno da marginalidade e do atraso civilizatório. Interpretação idealizada, maniqueísta, ingênua, é verdade. Mas passava-se a se orgulhar de líderes que não agiam nem falavam por si sós e que foram objeto de escárnio e vergonha, particularmente da parte da elite e da própria igreja católica. Fomos instados a reconhecer seu carisma e a entender por que atrás deles havia seguidores. Ou por que, finalmente, existia uma generosa complacência até mesmo com a violência que eles praticavam.

A filmografia cangaceira e messiânica é fantástica. *Deus e o diabo na terra do sol* de Glauber Rocha é talvez a sua maior expressão e carro-chefe estéticos. Antes, porém, importa salientar o filão comercial que representou a produção dos *nordestern*, na expressão de Sallvyano de Paiva, produzidos por cineastas do Sudeste, sem muita familiaridade com a caatinga e o imaginário do banditismo, e até mesmo do messianismo que rotulavam pura e simplesmente de fanatismo. Esses filmes apenas exploraram essa temática, reduzindo significativamente a sua significação social e cultural, como bem o demonstrou Wills Leal.⁸ No presente caso, bastaria lembrar os filmes de Carlos Coimbra *A morte comanda o cangaço* (1960) e *Lampino, Rei do Cangaço* (1963); *Três*

cabras de Lampião de Aurélio Teixeira (1962); *Nordeste sangrento* de Wilson Silva (1962); *Memória do cangaço*, documentário de Paulo Gil Soares (1965); *Quelê do Pajeú* de Lima Barreto (1965); e *Entre o amor e o cangaço* de Aurélio Teixeira (1965), entre tantos outros. É necessário lembrar inclusive que o tema da marginalidade cangaceira já fora objeto de filmes, desde a década de 20, em Pernambuco e na Bahia. Mas, foi com Lima Barreto, com *O cangaceiro*, em 1953, filmado no interior de São Paulo, que se iniciou o ciclo do cangaço, no cinema nacional. De uma visão romântica, distanciada do realismo que caracteriza o cangaço, pouco a pouco – e nisto o cinema novo foi decisivo – passa-se a olhar o cangaceiro sob o signo da violência latifundiária e da exclusão social. O cinema novo vai revisitar esta vertente com outro olhar. Glauber Rocha refere-se a este modo peculiar de encarar o cangaço como reserva cultural de um povo. Nesse sentido, ele rejeita a interpretação comum de que cinema nordestino é cinema de cangaço. Segundo ele, isso é um primarismo de idéia dos paulistas. Para ele, o Nordeste retratado por Linduarte Noronha, este sim é que expressa características autênticas da arte nordestina que se nutre de sua literatura de ficção e de sua tradição crítica. Paraíba, estado onde nasce Linduarte, e seu vizinho Pernambuco são depositários desta tradição, expressa na poesia de João Cabral de Mello Neto, Joaquim Cardoso, na novelística de Graciliano Ramos e José Lins do Rego. *Aruanda* reproduz a força desta tradição como berço de uma civilização negra, origem de uma experiência de vida que é representada pelo quilombola Zé Bento, no Quilombo da Talhada. Se *Aruanda* é a origem, Talhada é o que restou dessas origens, graças à arte da cerâmica: potes de barro que são feitos artesanalmente e vendidos nas feiras próximas. A arte nordestina busca afirmar-se pelo registro do seu realismo. Realismo que, do ponto de vista e estilo cinematográficos, já fora trabalhado por Roberto Rossellini. Como diria Glauber Rocha: “... realismo da miséria material com ela mesma, em seu caráter poluído das superfícies da terra e na cara faminta dos homens”.⁹ É aí que entra em cena outro filão estético: o misticismo. Pena que este comece a ser visto pelo olhar do histerismo e da violência alienados. Só algum tempo depois é que o cangaceiro e o messias se oferecerão ao grande público como possibilidade de identificação para se representar a marginalização e canalizar a rebeldia e o anarquismo inconscientes contra a situação de violência e

8 Leal, W. *O Nordeste no cinema*. João Pessoa, Editora Universitária/Funape/UFPb, 1982.

9 Rocha, G., op. cit., p. 119.

opressão social. Afinal, fenômenos como cangaço e misticismo, se visitaram as páginas da história do Brasil, pouca atenção mereceram da elite nacional, com raríssimas exceções.

Não deixa de ser verdade, se aceitarmos a hipótese de um Jean C. Bernardet, que filmes baseados em tramas messiânicas e cangaceiristas revisitam arquétipos da alma brasileira e nordestina, em particular, evocando práticas que, se no passado foram frequentes e normais para uma sociedade violenta e profundamente excludente, hoje, enquanto realidades passadas, não mais amedrontavam o momento que se vivia, na década de sessenta. Naquele momento, estas práticas eram revisitadas por uma sociedade de classe média urbana. Os cinemanovistas vencem a inércia da desqualificação cultural e inundam as salas de projeção com os até então elementos culturais desqualificados: beatos, pais-de-santo, candomblé, cegos, cantadores de viola, bandoleiros, cabras da peste, faca, facão, peixeira, procissões, benditos, rezas e figuras ridículas de coronéis ranzinzas e vigários mofinas. Misticismo e banditismo pareciam fatos pretéritos, desuetos e jogados no desvão da representação cultural. Realidade do passado, a *novidade modernista* do Brasil estadonovista tentou desqualificá-los. O Estado brasileiro centralizador da gestão política, incluindo aí o poder repressivo, colocou na marginalidade estes grupos desafiadores do poder centralizado. Assim, tanto Lampião quanto o próprio Beato Lourenço foram severamente punidos, banidos e excluídos da memória. O poder central os deportou para o campo do atraso, do anti-moderno, do anti-social, declarando-os portanto abjetos objetos de ridicularia e de zemбуia. Este defenestramento passou a representação da sociedade brasileira moderna e urbanizada do pós-30 com que passou a chamar de bandoleiros e fanáticos. Era uma memória a ser pulverizada. Tornava-se então proibido *comemorar-los*.

Eis que o cinema novo revisita estes mesmos movimentos do passado, fazendo uma leitura para além do que eles representavam em termos de desqualificação e proibição. É também o caso de *Deus e o diabo na terra do sol*, *Vidas secas*, *Os fuzis*, *O dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, *Mandacaru vermelho* etc. O cinema novo, enquanto vanguarda estética, tem como característica um cinema que introduz técnicas inovadoras em termos de luminosidade, como é o caso de *Vidas secas* de Nelson Pereira dos Santos, além de uma inovadora cenografia, filmando a natureza a céu aberto, com o barulho do vento, transpondo para a tela o realismo da natureza agreste e sertaneja, dura e inundada do sol escaldante. É o caso de *Deus e o diabo na terra do sol*. A música das trilhas transpõe-se da inspiração popular que vai dos cantadores de viola aos de ladainhas, passando pelo canto monótono dos carro de bois e terminando com o refinamento de Villa-Lobos, como é o caso do rodopio da câmera

em torno de Antônio das Mórtes sobre um lajeiro, em meio aos xiquexiques da caatinga, ao som da *Bachiana N° 5*, hoje, certamente, uma cena antológica do cinema mundial.

Cinema como busca e reinvenção

Qual o sentido da comemoração cangaceira e messiânica nesta estética do cinema novo? As raízes rurais do Brasil são muito fortes, em nossa cultura. Por razões diversas e específicas, mas especialmente históricas. O mandonismo dos coronéis é algo que existiu e ainda persiste de modo redefinido, adaptando-se às transformações econômicas e políticas pelas quais passa o país. A exclusão social, originada na ausência de uma política de reforma agrária que nunca existiu e impede o acesso democrático à terra, é outro elemento fundante da pobreza, da miséria e da dependência política que viabiliza o mandonismo e a violência da própria exclusão dos direitos aos bens de produção e sobrevivência digna da maioria da população camponesa. O clientelismo é correia de transmissão que atrela o homem dependente à penúria de não ter acesso direto aos equipamentos públicos e à fruição dos direitos de cidadão, especialmente no que tange à representação e às suas demandas com o setor público. A Igreja, durante muito tempo, encarregou-se de plasmar um imaginário de conformismo e de legitimação de uma ética política espúria, segregadora.