

The cover features a highly detailed, dark brown border with a classical or Baroque aesthetic. The border is composed of repeating vertical and horizontal panels. The vertical panels include a central figure of a woman's head and shoulders, a seated female figure, and a vase with a plant. The horizontal panels feature circular medallions with floral designs and a central figure of a woman's head and shoulders. The background is a solid, dark brown color.

DESCOBERTAS DO BRASIL

Angélica Madeira
e Mariza Veloso
organizadoras

EDITORA



UnB

ENIGMA BRASIL

Este livro multidisciplinar compõe-se de diversos olhares curiosos e perspicazes de autores contemporâneos sobre os variados países-Brasil, imaginados por artistas e intelectuais ao longo do tempo, do período colonial à contemporaneidade. São onze ensaios – escritos por sociólogos, teóricos e estudiosos da literatura, antropólogos, lingüistas, críticos de arte, diplomatas, historiadores e artistas, alguns renomados, todos muito lúcidos e bem informados – a respeito de movimentos culturais e autores que pensaram, pintaram, romancearam, cantaram, filmaram o Brasil, dos pós-modernos ao Marquês de Lavradio, do Cinema Novo aos iluministas, dos românticos aos modernistas, de Euclides da Cunha a Guimarães Rosa, de Humberto Mauro a Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha.

Dessa polifonia emergem tradições culturais muito distintas entre si, tanto dos autores dos ensaios quanto dos artistas, intelectuais e textos analisados. As visões se interpenetram, se contradizem e se influenciam mutuamente, trazendo para o centro do livro questões cruciais, rela-



DESCOBERTAS
DO BRASIL



FUNDAÇÃO UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Reitor
Lauro Morhy

Vice-Reitor
Timothy Martin Mulholland

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Diretor
Alexandre Lima

CONSELHO EDITORIAL

Presidente
Elizabeth Cancelli

Estevão Chaves de Rezende Martins, Henryk Siewierski,
Moema Malheiros Pontes, Reinhardt Adolfo Fuck,
Sérgio Paulo Rouanet, Sylvia Ficher



DESCOBERTAS DO BRASIL

Angélica Madeira e Mariza Veloso
organizadoras

EDITORA

UnB

Copyright © 2001 by Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)

Impresso no Brasil

Direitos exclusivos para esta edição:

EDITORA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

SCS Q. 02 Bloco C N.º 78 Ed. OK 2.º andar

70300-500 Brasília DF

Fax: (0__61) 225-5611

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser armazenada ou reproduzida por qualquer meio sem a autorização por escrito da Editora.

Equipe editorial

Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli *preparação de originais*

Gilvam Joaquim Cosmo, Wilma Gonçalves Rosas Saltarelli, Clarissa Falcão de Sant'Anna, Sonja Cavalcanti e Yana Palankof *revisão*

Sabrina Lopes *projeto gráfico e capa*

Elmano Rodrigues Pinheiro *produção gráfica*

Screen CTP e Fitolitos Digitais *fotolitos*

Editora e Gráfica Itamarati *impressão e acabamento*

Ilustração da capa: sobre a imagem "Descrição de todo o marítimo da terra de Santa Cruz, chamado vulgarmente o Brasil", de João Teixeira Albernaz, 1640. Arquivo do Ministério das Finanças, Lisboa.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília

Descobertas do Brasil / Angélica Madeira e Mariza Veloso (organizadoras)
Brasília: Editora Universidade de Brasília. 2001.
340 p.

ISBN: 85-230-0606-0

1. História do Brasil. 2. Cultura Brasileira. I. Madeira, Angélica.
II. Veloso, Mariza.

CDU 981

AGRADECIMENTOS

Um trabalho deste porte e desta natureza não poderia ser realizado sem o esforço e a colaboração de pessoas e instituições que o tornaram viável e concreto.

Agradecemos ao Embaixador Lauro Moreira, Presidente da 1ª Comissão para as Comemorações do V Centenário da Descoberta do Brasil, por seu empenho primordial em construir uma base para a reflexão crítica e multidisciplinar sobre a Cultura Brasileira.

Ao Secretário Tarcísio Costa, Secretário Executivo da mesma Comissão, interlocutor intelectual e entusiasta das idéias que orientaram este projeto.

A Maria Lucia Verdi, Assessora Especial da Comissão, que, em momentos de dificuldades e incertezas sobre a continuidade deste projeto, assumiu, de forma decisiva, a coordenação dos trabalhos.

Gostaríamos de agradecer ainda a todos aqueles que participaram da execução, desde seu início até sua concretização em forma deste livro.

Nosso reconhecimento a todos os colegas que aceitaram participar desta coletânea, com suas idéias originais, resultado de pesquisas extensas e exaustivas, mesmo tendo sido mudadas a natureza e as condições iniciais.

As organizadoras

Apresentação	9
Brasil-Colônia: Deslocamento e Hibridismo	
Molduras para o Período Colonial Brasileiro: uma agenda de pesquisa Angélica Madeira e Mariza Veloso	23
No Brasil Colonial, "um é o outro": etnocentrismo e relativismo no olhar do Marquês de Lavradio Mary Del Priore	53
Combates da razão: luzes e pombalismo entre os mineiros Fábio Lucas	77
O Brasil Moderno: Literatura e Sociedade	
Oralidade, romance e pedagogia de leitura no romantismo brasileiro Marisa Lajolo	89
Os sertões entre dois centenários Roberto Ventura	109
Caio Prado: modernista, contemporâneo Mariza Veloso e Angélica Madeira	125
A redescoberta do Brasil nos anos 1950: entre o projeto político e o rigor acadêmico Lúcia Lippi Oliveira	139

Ensaio

grandesertão.br ou: A invenção do Brasil Willi Bolle	165
---	-----

Arte e Cultura

A sonoridade brasileira Luiz Tatit	239
---------------------------------------	-----

O Brasil traduzido no cinema Flávio Goldman	273
--	-----

A construção da identidade nacional na arte dos anos 1960 e 1970 Murilo Fernandes Gabrielli	293
---	-----

Sobre os autores	325
------------------	-----

Créditos das imagens	327
----------------------	-----

ARTE E CULTURA

O BRASIL TRADUZIDO NO CINEMA

Flávio Goldman

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

Paulo Emílio Salles Gomes

O processo de tradução da identidade brasileira no cinema nacional passou por etapas decisivas no período que vai do início dos anos 1930 ao final dos anos 1960. Na década de 1930, o cinema começa a ser visto como instrumento efetivo da política e da cultura, contribuindo para a compreensão da realidade brasileira e ganhando legitimidade como uma arte nacional. Foi o começo de uma transformação que culminaria no movimento do Cinema Novo, que buscou, tanto na linguagem como na temática, uma visão crítica de vários aspectos da sociedade brasileira. Embora a geração de diretores cinemanovistas tenha continuado a produzir depois dos anos 1960, fixamos como limite para nosso estudo o ano de 1969, que compreende os últimos títulos de maior relevância para esta reflexão sobre a tradução da identidade brasileira no cinema nacional.

Pela amplitude do tema, decidimos concentrar nossa análise na obra básica dos três autores mais significativos entre aqueles que enfocaram primordialmente temas brasileiros no período mencionado: Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Em diferentes níveis, e sempre considerando o momento histórico em que viveram, esses diretores tiveram a preocupação de identificar a especificidade da realidade brasileira e propuseram novos caminhos para traduzi-la em linguagem cinematográfica, como, por exemplo, na busca da definição de uma luz brasileira.

Em cada caso, procuramos estudar a configuração socio-histórica em que surgiram esses cineastas e em que medida eles representam uma ruptura com o *status quo ante*, tendo em vista o panorama cinematográfico brasileiro na época. Assim, a obra de Mauro encontraria seu contrário dialético nas produções encorajadas pela revista *Cinearte*. No caso de Nelson, *Rio 40 graus* representou uma ruptura com as chanchadas e, sobretudo, com as produções de veleidades hollywoodianas da Vera Cruz. Em Glauber, pode-se enxergar um corte ainda mais profundo, rompendo com toda a tradição cinematográfica brasileira que o antecedia.

A reflexão sobre a relação entre cinema brasileiro e identidade nacional parece-nos particularmente instigante, pois, entre todas as formas de manifestação artísticas no Brasil, parece ter sido o cinema que encontrou maiores dificuldades para recolher "os fragmentos esparsos da cultura popular, para dela fazer a base de uma cultura brasileira".¹

A presença esmagadora de um paradigma estrangeiro, que desde os tempos da cena muda se impôs ao público brasileiro, dificultou sua aproximação com o cinema nacional. Consagrou-se a tendência à imitação, ao "mimetismo", isto é, satisfazer no espectador os gostos e as expectativas criados pelo cinema estrangeiro.² Essa tendência pode prevalecer ainda que a temática seja brasileira: traduzir o Brasil no cinema não significa descrever costumes e paisagens locais. É preciso uma compreensão das contradições do país, uma visão crítica da sociedade brasileira, ou, para usar expressão de Renato Ortiz, a transformação simbólica da realidade a fim de unificá-la.³

A legitimidade para refletir sobre as contradições da realidade brasileira e reconhecer os valores nacionais e populares capazes de forjar uma identidade é atribuída aos intelectuais. Entendendo que os cineastas também podem participar de tal exercício e que dispõem do material necessário para operar a transformação simbólica da realidade, pensamos que o cinema pode contribuir – como contribuiu, no caso de Mauro, Nelson e Glauber – para o processo de construção e de problematização daquela identidade.

Humberto Mauro

O cinema entre nós terá que nascer do meio brasileiro, com todos os seus defeitos, qualidades e ridículos, com a marcha precária e contingente de todas as indústrias que florescem traduzindo as necessidades reais do ambiente em que se formam. Se o cinema americano já nos habituou ao luxo e à variedade de suas produções, estamos certos de que ainda não nos roubou o entusiasmo natural que teremos por tudo aquilo que seja uma representação fiel do que somos e desejamos ser (Humberto Mauro).

No final dos anos 1920 e início dos anos 1930, o Brasil parecia viver uma fase de autoconhecimento, de novas descobertas sobre si. Em 1926, Paulo Prado apresenta seu *Retrato do Brasil*, no qual estuda alguns aspectos da formação do povo brasileiro, como a tristeza e a cobiça. Dois anos depois, é a vez de Mário de Andrade oferecer sua própria visão do caráter do brasileiro – ou da falta dele – em *Macunaíma*. Em 1933, Gilberto Freyre publica *Casa-grande e senzala*, que permite uma reavaliação dos paradigmas empregados no estudo da formação étnica e cultural do país. Na música, Villa-Lobos parecia encontrar a perfeita tradução da alma brasileira em seus choros e bachianas. Entretanto, toda essa efervescência em torno da cultura brasileira não encontrava eco no cinema.

Com efeito, o cinema brasileiro no final dos anos 1920 parecia ter como objetivo principal reproduzir os padrões estéticos consagrados em Hollywood. O principal veículo dessa tendência imitadora foi a revista *Cinearte*, dirigida por Adhemar Gonzaga, fundador da produtora Cinédia. É preciso compreender que *Cinearte* não era contra o cinema nacional: pelo contrário, animava campanhas regulares pela produção de filmes no Brasil, dentro do fervor desenvolvimentista de então. Tais produções deveriam, no entanto, limitar-se a transplantar os ideais do cinema americano que o crítico Paulo Emílio Salles Gomes chamaria de “cinema ocupante”. *Cinearte* pretendia promover no Brasil um simulacro do *star system*, sobre o qual se baseava a indústria cinematográfica de Hollywood, selecionando astros e estrelas de “boa aparência”. É emblemática, nesse contexto, a declaração de Paulo Wanderley, crítico da revista:

Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza. Nada de documentários, pois não há controle total sobre o que se mostra e os elementos indesejáveis podem infiltrar-se; é preciso um cinema de estúdio, como o norte-americano, com interiores bem decorados e habitados por gente simpática.⁴

Nada mais distante das preocupações de *Cinearte* do que a preocupação com a identidade brasileira – ao contrário, a realidade do país deveria ser excluída ao máximo das telas. Os ideais propagados pela revista traduzem-se em *Barro humano*, de 1928, dirigido por Adhemar Gonzaga, que trazia todos os elementos defendidos por Wanderley (aliás, roteirista do filme): interiores luxuosos, “brancos bonitos”, nada que parecesse diferente ou ousado ao espectador acostumado aos filmes de Douglas Fairbanks e Gloria Swanson.

Foi nesse contexto dominado pela estética de *Cinearte* e pelos efêmeros ciclos regionais que Humberto Mauro, ele próprio egresso do "ciclo de Cataguas", realizou seus principais filmes. Em termos de referencial anterior no cinema nacional, Humberto Mauro começou praticamente do zero. Como afirma Jean-Claude Bernardet, "a experiência cinematográfica (nos anos 1910 e 1920) não se sedimentava, não se acumulava", o que fazia que se anunciasse repetidas vezes o advento do "primeiro filme nacional".⁵ Se hoje movimentos como a chanchada e o Cinema Novo constituem referências culturais, ideológicas, estéticas e de produção para os cineastas brasileiros, o cinema do início dos anos 1930 era missão para desbravadores, um cinema sem raízes nem fundadores. Não por acaso, as principais influências de Humberto Mauro foram os cineastas americanos David W. Griffith e Henry King.⁶ Assim, na avaliação do cinema de Humberto Mauro, é preciso considerar seu pioneirismo na busca de uma linguagem e de uma temática cinematográfica brasileira.

Humberto Mauro foi para o Rio de Janeiro contratado pela Cinédia, a convite de seu amigo Adhemar Gonzaga. Seu primeiro filme, *Lábios sem beijos*, de 1929, revela total compatibilidade com os padrões ditados por Gonzaga e pelos integrantes de *Cinearte* – o que levaria Mauro, mais tarde, a qualificá-lo como um trabalho menor em sua filmografia.⁷

Na obra de Humberto Mauro, é difícil identificar um filme que represente uma ruptura tão nítida como foi o caso de *Rio 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. Em geral, dois filmes podem ser apontados como significativos no tocante à preocupação em traduzir o Brasil nas telas: *Ganga bruta* e, principalmente, *Favela dos meus amores*.

Realizado em 1933, *Ganga bruta* foi o último filme de Mauro produzido pela Cinédia e o primeiro em que se nota um afastamento do modelo proposto por *Cinearte*. A partir de um enredo tradicional, envolvendo um triângulo amoroso, Humberto Mauro realizou um filme de notável sensualidade, "onde truculência e lirismo se combinam harmonicamente".⁸ Nada de cenários luxuosos, ambientes hollywoodianos: a cena principal do filme, da sedução entre Déa Selva e Durval Bellini, acontece no horto da Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro. Bellini, o galã, estava muito distante do padrão vigente no cinema brasileiro, dominado pelos "brancos bonitos" citados por Paulo Wanderley. De acordo com Paulo Emílio, "(...) o herói de *Ganga bruta*, com seus impulsos, sua melancolia, seu sentido de honra, seus bigodes, que são características latino-americanas em geral e brasileiras em particular, é indiscutivelmente uma expressão nacional".⁹

Paulo Emílio reconhece em *Ganga bruta* uma atmosfera de "estagnação e decadência", o que, aliado ao sensualismo que permeia todo o filme, remete-nos ao *Retrato do Brasil*, de Paulo Prado, sobretudo ao capítulo intitulado "A tristeza":

Ao findar o século das descobertas, o que sabemos do embrião da sociedade existente é um testemunho dos desvarios da preocupação erótica. Desses excessos de vida sensual ficaram traços indelévels no caráter brasileiro. Os fenômenos de esgotamento não se limitam às funções sensoriais e vegetativas; estendem-se até o domínio da inteligência e dos sentimentos.¹⁰

A importância de *Ganga bruta* reside na busca de uma linguagem própria, apoiada sobretudo na utilização de recursos novos de montagem e fotografia. Nesse sentido, Humberto Mauro pode ser visto como o primeiro diretor a buscar uma “luz brasileira” em seus filmes. Embora seja considerado, ao lado de *Limite* (1930), de Mário Peixoto, o principal filme brasileiro dos anos 1930 – para Glauber Rocha, um dos vinte maiores de todos os tempos –, *Ganga bruta* foi um fracasso de público e de crítica, o que levou Humberto Mauro a deixar a Cinédia e associar-se à atriz e diretora Carmen Santos, que acabava de fundar a produtora Brasil Vita Filmes. Dessa união resultou *Favela dos meus amores*, de 1935, talvez o principal trabalho de Mauro no que se refere à busca de uma identidade brasileira.

Ao contrário de *Ganga bruta*, que fracassou na época e só posteriormente teve seus méritos reconhecidos, *Favela dos meus amores* obteve sucesso imediato e seria reprisado com igual êxito no início dos anos 1940. Hoje, porém, é impossível fazer uma avaliação do filme, visto que nenhuma cópia sobreviveu. Assim, nossa única fonte sobre *Favela* é o conjunto de críticas e ensaios da época.

Favela dos meus amores levou às telas pela primeira vez o morro e os elementos de cultura popular que o cercam (o malandro, os ritmos populares – como o samba e o maxixe). Também foi o primeiro filme brasileiro a ter atores negros interpretando papéis de destaque. Uma das personagens centrais, “Nhonhô”, era inspirada em conhecida figura do samba carioca, o compositor Sinhô. O espectador tinha, portanto, a possibilidade efetiva de identificação com um universo cada vez mais importante na realidade urbana brasileira, o da favela, já difundido na música e na literatura, mas até então excluído do cinema. O mérito de Mauro teria sido o de evitar uma visão estereotipada, quase folclórica, da vida na favela. Segundo Jorge Amado:

O grande morro legendário não aparece nesse filme com a sua fisionomia deturpada. Muito ao contrário, Humberto Mauro soube conservar o ar próprio do morro, a sua vida miserável, e no entanto, com tanta beleza. Os pretos e mulatos do morro que movimentam o filme se revelam além de tudo artistas admiráveis.¹¹

Humberto Mauro antecipou em vinte anos o surto de filmes sobre favela que caracterizou a primeira fase do Cinema Novo, da qual são exemplares *Rio 40 Graus*, que constituiu o próprio marco zero do movimento, e *Cinco*

vezes *favela* (1963), única produção orientada pelo Centro Popular de Cultura da UNE (CPC). Em 1936, Mauro tentou seguir a mesma linha de filme baseado na cultura popular em *Cidade mulher*, musical com canções de Noel Rosa e Assis Valente, mas teria obtido resultados aquém do esperado. Assim como seu antecessor, não resta nenhuma cópia de *Cidade mulher*.

O último filme de longa-metragem que Humberto Mauro realizou nos anos 1930 foi *O descobrimento do Brasil*, de 1937, cuja orientação ideológica foi dada pelo Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), primeiro órgão oficial brasileiro voltado especificamente para o cinema. O objetivo do INCE, que se inseria no planejamento cultural do ministro Gustavo Capanema e do Estado Novo como um todo, era "fornecer um programa geral para a educação de massas que valorizasse, principalmente, os aspectos variados e desconhecidos da cultura brasileira".¹²

O descobrimento do Brasil era, de fato, um filme "educativo", dentro do entendimento limitado que o termo comportava na época: apresentava uma visão tradicional da chegada dos portugueses ao Brasil, despida de qualquer esforço de análise histórica mais sofisticada. Recém-saído do cárcere, Graciliano Ramos assistiu ao filme e escreveu artigo no qual afirmava que, no cinema nacional, tínhamos "enfim um trabalho sério, um trabalho decente". Elogia a reconstituição de época e a música de Villa-Lobos. Não lhe escapou, porém, a falácia histórica da exaltação do colonizador:

São uns santos os portugueses, têm uma expressão de beatitude que destoa das façanhas que andaram praticando em Terras da África e da Ásia e por fim neste hemisfério. É o próprio Almirante que põe cobertores em cima dos selvagens e lhes arruma travesseiros com uma solicitude, uma delicadeza de mãe carinhosa.¹³

Esse trabalho menor de Humberto Mauro não seria empecilho para que este, anos depois, viesse a ser considerado uma espécie de fundador do cinema brasileiro. De fato, os jovens do Cinema Novo ressentiam-se da ausência de raízes no panorama cinematográfico nacional e encontraram em Mauro um precursor não apenas na busca de uma nova linguagem (caso, sobretudo, de *Ganga Bruta*) como na preocupação em trazer para o cinema uma temática nacional-popular. Para Glauber Rocha, o mais entusiasmado admirador de Mauro entre os teóricos do Cinema Novo, "na obra maureana existe a raiz absoluta do quadro cinematográfico brasileiro", referindo-se especificamente a *Ganga Bruta*.¹⁴

Humberto Mauro foi contratado pelo INCE, onde dirigiu, até 1964, grande número de documentários de curta-metragem. Realizou apenas mais dois longas de ficção, *Argila* (1940) e *O canto da saudade* (1952), em que se

voltou para seu hábitat natural, o interior de Minas, e fez, segundo Rogério Sganzerla, o mais autêntico filme regional do cinema brasileiro.¹⁵ Sua preocupação com a cultura brasileira manteve-o ativo até a velhice. Nesse período, merece destaque sua participação na redação dos diálogos em tupi-guarani de *Como era gostoso o meu francês*, de 1972, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, cuja obra analisaremos a seguir.

Nelson Pereira dos Santos

Rio 40 graus resgatou a frustração política de nossas artes e críticas sem um cinema que materializasse o desejo universal da fantasia brasileira (Glauber Rocha).

Único dos três cineastas em estudo ainda vivo,¹⁶ Nelson Pereira dos Santos pode ser considerado o precursor e inspirador do Cinema Novo, movimento que colocou em primeiro plano a compreensão da realidade brasileira. Com *Rio 40 graus*, seu primeiro filme, Nelson revolucionou um cinema dominado pela rendosa fórmula das chanchadas e recém-saído da tentativa frustrada de reproduzir uma Hollywood tupiniquim na produtora paulista Vera Cruz.

Comédia geralmente musical, em muito inspirada no teatro de revista carioca, a chanchada impôs-se no final dos anos 1940 e produziu frutos até o início dos anos 1960. Ela suscita um debate fundamental no processo de tradução da identidade brasileira no cinema: o da necessidade de um cinema popular. Ora, nenhum outro gênero aproximou-se tanto do público brasileiro como a chanchada, e nenhum foi tão execrado pela intelectualidade ligada ao cinema.¹⁷

A chanchada-síntese seria *Carnaval Atlântida* (1952), de José Carlos Burle, cuja trama assim se desenvolve: um estúdio de cinema brasileiro, cujo dono se chama Cecílio B. de Milho (referência evidente a Cecil B. De Mille, célebre diretor de filmes épicos de Hollywood), pretende realizar uma superprodução sobre a vida de Helena de Tróia, contratando, como consultor histórico, um professor de cultura grega, interpretado por Oscarito. No final, tudo acaba em festa: o produtor assume que o Brasil não é lugar para filmes "sérios", transforma a superprodução sobre Helena de Tróia em filme carnavalesco, e o professor larga a cátedra e os modos compenetrados para juntar-se a uma dançarina cubana. *Carnaval Atlântida* reforça a idéia de que somos incompetentes para copiar e que a adaptação de idéias estrangeiras só pode se dar na forma de paródia. O sucesso de chanchadas como *Matar ou correr* e *Nem Sansão nem Dalila*, paródia de dois filmes americanos de sucesso (*Matar ou morrer*, de Fred Zinnemann, e *Sansão e Dalila*, do já mencionado De Mille), parecia comprovar esse entendimento.

Interpretação muito lúcida sobre a paródia nas chanchadas é feita por Jean-Claude Bernardet. Para que a crítica ao modelo americano proposta por filmes como *Matar ou correr* funcione, é preciso que o modelo continue modelo. Assim, a paródia ao mesmo tempo degrada e confirma o modelo, e admite, como faz expressamente *Carnaval Atlântida*, a impossibilidade de substituir um modelo por outro.¹⁸

Não se pode negar que as chanchadas tivessem a realidade brasileira como temática. De modo ingênuo, ou mesmo grosseiro, elas abordavam temas como a inflação, o populismo na política nacional, as diferenças de classe e o preconceito racial. Além disso, como entende o crítico João Luiz Vieira:

O cinema brasileiro, através das comédias produzidas principalmente no Rio de Janeiro, marcou esse espaço de inserção do homem simples brasileiro em suas narrativas e na constituição do mercado consumidor para os filmes. Jogando habilmente com o processo de identificação entre o mundo da tela e o universo do espectador, a comédia carioca, em sua recriação do real, consagrou tipos populares como o herói espertalhão e desocupado, os mulherengos e preguiçosos, as empregadas domésticas e as donas de pensão, os nordestinos migrantes, além de outros tipos que viviam os dramas e a experiência do desenvolvimento urbano.¹⁹

De fato, a chanchada facilitou a comunicação entre o cinema brasileiro e o público, permitindo sua identificação com os tipos e as situações presentes nos filmes. Considerando que o principal objetivo do gênero era divertir as platéias, e tendo em vista o contexto histórico em que vigorou, pode-se até entender que a chanchada transcendeu seu papel, na medida em que apresentou, ainda que muito precariamente, uma visão crítica de certas contradições da sociedade brasileira. Porém, seu esgotamento, por volta de 1960, tornou-se inevitável em razão da repetição das mesmas fórmulas.

Enquanto as chanchadas praticamente monopolizavam a produção carioca, São Paulo trilhava outro caminho no cinema nacional: com a fundação da Vera Cruz, em 1949, o processo de substituição de importações na economia brasileira encontraria seu correspondente no cinema. A intenção da Vera Cruz era produzir no Brasil filmes tão bons tecnicamente quanto os norte-americanos. Tratava-se de desenvolver uma indústria cinematográfica nos moldes hollywoodianos, com o mesmo apoio no *star system* e na propaganda maciça, o que, em certa medida, pode ser visto como uma reedição do movimento de *Cinearte*.

Embora tenha produzido filmes com temática brasileira,²⁰ a Vera Cruz tinha como parâmetro uma linguagem cinematográfica importada. A preocupação em "contar uma história brasileira" não se traduzia na busca dos elementos formadores de uma identidade nacional. Como afirmou Glauber Rocha, "o quadro brasileiro não é o fato de Lima Barreto enquadrar atores vestidos

de cangaceiros: o problema é o subconsciente nacional, ou seja, a problemática encerrada no exuberante paraíso tropical".²¹ O juízo de Glauber refere-se ao maior sucesso da Vera Cruz, *O cangaceiro*, primeiro filme brasileiro premiado num grande festival internacional.²² Outro importante teórico do cinema, Paulo Emílio Salles Gomes, apontava a fase da Vera Cruz como a mais negativa de toda a história do cinema nacional, ressaltando, porém, que ela contribuiu para chamar a atenção para a situação de dependência da produção brasileira.²³

A falência da Vera Cruz, em 1954, não apenas evidenciou as dificuldades de se alcançar a autonomia da indústria cinematográfica num contexto de distribuição internacionalmente dominado, como mostrou que a mera produção de uma estética hollywoodiana não era suficiente para fazer filmes "de Primeiro Mundo". Reforçou, assim, a idéia de que o cinema brasileiro deveria levar em conta a condição de país latino-americano e subdesenvolvido, como faria mais tarde o movimento do Cinema Novo. Nesse contexto, o cinema independente de Nelson Pereira dos Santos surge mais como reação à produção da Vera Cruz do que às chanchadas, mais próximas, apesar de suas limitações, da realidade brasileira.

Rio 40 graus (1955) foi um filme pioneiro no modo de produção – o primeiro realizado em sistema de cotas – que mostrou ser possível fazer cinema fora dos grandes estúdios. Apoiado numa temática de inspiração popular, *Rio 40 graus* procura traçar um painel crítico da então capital da República e de sua variedade de tipos humanos, que pode ser vista como uma síntese da sociedade urbana brasileira, composta, entre outros, de favelados, burgueses, imigrantes nordestinos e europeus.

Afastando-se da visão paradisíaca do Rio, geralmente veiculada pelas chanchadas, Nelson utiliza os recursos cinematográficos para realçar os contrastes sociais da cidade. A montagem frequentemente contrapõe a vida frívola dos burgueses e turistas estrangeiros ao cotidiano de meninos favelados que sobrevivem com a venda de amendoim. Na última cena, o golpe de misericórdia no mito carioca da cidade maravilhosa e cordial: a câmara afasta-se do ensaio de escola de samba e focaliza, na mesma favela, a mãe negra e doente que espera em vão o retorno do filho, atropelado enquanto fugia para não apanhar de outros rapazes. Com dez anos de atraso, o neo-realismo chegava ao Brasil.²⁴

Rio 40 graus representou a grande ruptura no processo de tradução da identidade brasileira no cinema. Na imagem de Glauber Rocha, "foi a primeira decepção do povo brasileiro diante de seu espelho".²⁵ A partir desse filme, o cinema brasileiro começou a perder a ingenuidade, consagrada nas comédias populares e nos dramas românticos, e passou a ser reconhecido como foro legítimo para o debate e a reflexão sobre as questões fundamentais

da sociedade. Foi o primeiro passo para que o cinema deixasse o "marginalismo intelectual"²⁶ em que vivera nos últimos anos para afirmar-se como parte integrante da cultura brasileira – processo que se consolidaria com o trabalho dos demais diretores do Cinema Novo.

Entre os filmes que Nelson dirigiu de *Rio 40 graus* até o fim dos anos 1960, selecionamos aquele que nos pareceu mais significativo no esforço de tradução da identidade brasileira no cinema: *Vidas secas*, de 1963.²⁷ Trata-se da adaptação do romance homônimo de Graciliano Ramos, de quem *Memórias do cárcere* também seria levado às telas por Nelson, já nos anos 1980.

Embora estivesse em pleno vigor o chamado "ciclo do cangaço no cinema", decorrência do sucesso de *O cangaceiro*, o sertão nordestino ainda não tinha sido explorado por um cineasta como Nelson Pereira dos Santos. Na tradução para a linguagem cinematográfica do clássico da literatura brasileira sobre o homem nordestino e a seca, Nelson realizou um filme singular: para destacar a aridez da vida de suas personagens, *Vidas secas* não conta com nenhuma trilha sonora (o único som é o ranger do carro de bois); as personagens quase não dialogam, e a falta de comunicação entre Sinhá Vitória e Fabiano atinge o ponto culminante quando, ao pensarem no futuro, falam ao mesmo tempo sem que um se dê conta do discurso do outro: em lugar do diálogo, dois monólogos simultâneos; o ritmo lento, metáfora da imutabilidade da situação social dos protagonistas, não faz concessões ao público habituado ao cinema comercial.

De todos os elementos de *Vidas secas*, aquele que mais impressiona é a fotografia, assinada por Luís Carlos Barreto (que, mais tarde, seria um dos principais produtores do cinema nacional). Seguindo a trilha de Humberto Mauro na busca de uma luz brasileira, o filme adota uma fotografia sem filtros ou nuances, uma fotografia direta que procura captar toda a violência do sol da caatinga. O impacto da tela ultrabranca é descrito assim por Glauber Rocha: "O espectador, que entrou na sala escura para ver um drama sobre a seca, se vê agredido por uma abertura que se lança sobre ele e tenta forçá-lo não a ver, mas a participar do drama da seca".²⁸

O compromisso com uma linguagem cinematográfica brasileira permeou toda a carreira de Nelson Pereira dos Santos. Também quanto à temática, sua filmografia identifica os vários agentes na formação do povo brasileiro (índios em *Como era gostoso o meu francês*, negros em *Jubiabá*) e oferece uma reflexão crítica sobre os problemas do país, como a cultura autoritária (a prisão injusta de Fabiano em *Vidas secas* e de Graciliano Ramos em *Memórias do cárcere*), o messianismo (*A terceira margem do rio*) e a corrupção na política (*Rio 40 graus*). Se Humberto Mauro foi uma figura distante, quase mítica, a inspirar o

Cinema Novo, coube a Nelson Pereira dos Santos promover a ruptura fundamental que abriu caminho para que o cinema nacional passasse a figurar como um espaço reconhecido de reflexão sobre o Brasil.

Glauber Rocha

O Paulo Emilio [Salles Gomes, crítico de cinema], costumava dizer que Glauber era um profeta e o dever do profeta é profetizar, e não acertar. Muitas vezes o Glauber errou.(...) E sempre que errava estava acertando mais ainda, porque provocava, senão uma polêmica, uma reflexão sobre o que estava acontecendo (Cacá Diegues).

A obra de Glauber Rocha como diretor e teórico do cinema brasileiro e sua importância na tradução da identidade brasileira nas telas mereceriam, na verdade, um extenso trabalho. Aqui, concentraremos nossa análise sobre determinados aspectos dos filmes que realizou entre 1961 e 1969. Interessa-nos, sobretudo, a visão do cineasta sobre a estrutura social e política do país e, em prosseguimento ao trabalho de Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos, o esforço em favor da identificação dos elementos de uma linguagem cinematográfica brasileira.

O contexto em que surge Glauber Rocha é praticamente o mesmo de Nelson Pereira dos Santos (de quem Glauber foi assistente em *Rio zona norte* e que seria montador do primeiro longa glauberiano, *Barravento*): o cinema brasileiro dominado pelas chanchadas e por filmes inspirados no modelo hollywoodiano.

Glauber Rocha demonstra em sua obra clara preocupação na representação do povo brasileiro no cinema. Já em *Barravento*, de 1961, estava presente a discussão sobre a cultura popular – no caso, representada pelos ritos afro-brasileiros. Como entendem alguns críticos como Fernão Ramos, Glauber abraçou em *Barravento* a tese da cultura popular como forma de alienação, representada no filme pelo desprezo do personagem Firmino pelo candomblé.²⁹ De fato, o diretor afirmou na época que sua intenção era “mostrar ao mundo que, sob a forma do exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras, habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava”.³⁰

Em *Barravento*, também já aparece um dos temas centrais da obra glauberiana: o populismo, que seria magistralmente representado em *Terra em transe*. No mesmo ano em que Jânio Quadros assumia a presidência da República, Glauber narra a trajetória de Firmino, líder carismático e politicamente consciente (ou seja, não alienado pelo misticismo) de uma comunidade de pescadores na Bahia.³¹ Quanto à linguagem, *Barravento* ressentia-se do fato de não ter sido realizado com total independência por Glauber: ele teve

de aproveitar parte do roteiro e das tomadas feitas por Luís Paulino dos Santos, primeiro diretor do filme.³² Em artigo publicado ainda em 1961, Glauber afirma que só admitiu aquele trabalho contrário a suas idéias sobre cinema porque teve "consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais", os quais considerava necessário apresentar em forma de filme.³³

Para Glauber, era fundamental que o diretor fosse um legítimo autor do filme e não um mero filmador de roteiros. Essa opção por um "cinema de autor", em oposição ao "cinema comercial", figura como uma das principais bandeiras defendidas em sua obra teórica. Ele entendia que, no Brasil, o cinema de autor teria caráter revolucionário, na medida em que reagiria contra um cinema de imitação, reproduzidor da cultura dominante.³⁴ Em artigo intitulado "O Cinema Novo", de 1962, Glauber anuncia: "Queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural".³⁵

Em 1963, Glauber realizou seu primeiro longa-metragem totalmente independente, no qual se nota o amadurecimento das idéias sustentadas em seus artigos: *Deus e o diabo na terra do sol*, considerado por muitos seu melhor filme. *Deus e o diabo na terra do sol* descreve a trajetória de Manuel e Rosa, um casal de sertanejos que, após ter assassinado um fazendeiro, se junta a um grupo de beatos e, em seguida, a um bando de cangaceiros liderado por Corisco. Em seu percalço, está sempre Antônio das Mortes, que liquidará tanto os beatos – ameaça ao poder da Igreja – como os cangaceiros – ameaça à ordem estatal –, mas preservará Manuel e Rosa, que fogem numa corrida que só terá fim quando "o sertão virar mar".

Com *Deus e o diabo*, Glauber constrói uma alegoria do Brasil, onde cada personagem pode ser visto como a representação de um componente da sociedade brasileira. Manuel e Rosa representam o próprio "povo", errante entre os vários caminhos de salvação. Antônio das Mortes representa um instrumento de poder onipresente, que tanto serve à Igreja como à polícia; ele é o dragão da maldade, que vai derrotar São Jorge, protetor tanto do líder dos beatos como de Corisco. Na exegese de Barthèlemy Amengual, a personagem, "à sua maneira, se nomeia libertador do povo". Não se vincula, contudo, nem a Rosa nem a Manuel, os "representantes do povo".³⁶ Essa libertação ocorre quando Antônio elimina os fatores de alienação (misticismo e marginalidade) e possibilita a Manuel e a Rosa – o povo – lutar sua própria guerra.³⁷

Em *Deus e o diabo*, Glauber constrói a narrativa sobre um dos mais tradicionais elementos da cultura popular nordestina, o cordel. A música exerce papel de grande importância, tanto as canções de Sérgio Ricardo entoadas

pelo narrador como as *Bachianas brasileiras* de Villa-Lobos, realçando a opção nacionalista do diretor. A fotografia também empenha-se em reproduzir o ambiente do sertão por meio de uma luz "dura" (expressão de Valdemar Lima, diretor de fotografia do filme), ou seja, uma luz esbranquiçada e superexposta.³⁸

Antes de realizar seu terceiro longa, Glauber publicou o manifesto "Uma estética da fome", em que se nota a influência do pensamento isebiano, que dominou o terreno ideológico brasileiro do fim dos anos 1950 ao início dos anos 1960.³⁹ Glauber propõe uma estética de violência simbólica, capaz de reproduzir no cinema a situação social dos países do Terceiro Mundo, sintetizada na fome:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entende. (...) Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do technicolor não escondem mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente; e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência.⁴⁰

A estética da fome, reconhecível em *Deus e o diabo* e *Terra em transe*, seria revista por Glauber em texto de 1971 intitulado "Estética do sonho". Ao recusar o manifesto por qualquer estética, já que "a plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos", Glauber evoca o sonho de inspiração borgeana que teria contribuído para dilatar sua sensibilidade "afro-índia" quanto aos mitos originais de sua raça.⁴¹

Em 1967, estréia *Terra em transe*, no qual Glauber procurou, segundo suas próprias palavras, "uma expressão complexa, indefinida, mas própria e autêntica a respeito de tudo que poderia ser um cinema da América Latina".⁴² Trata-se do primeiro filme realizado por Glauber após o golpe militar de 1964, e nota-se claramente a intenção de refletir sobre o ambiente político e cultural que antecedeu aquele fato.

Terra em transe descreve a crise política em "Eldorado", república fictícia situada nos trópicos, onde disputam o poder Felipe Vieira, político populista que prega reformas graduais, e Porfirio Diaz, veterano líder da direita conservadora. Transitando entre os dois pólos, está Paulo Martins, poeta e militante político que vive a contradição de simpatizar intelectualmente com posições de esquerda e, ao mesmo tempo, não conseguir conter seu desprezo pelo povo. Assim como em *Deus e o diabo*, é possível reconhecer uma alegoria da realidade brasileira e, em linhas gerais, latino-americana. Mas Glauber diferenciava os dois filmes, considerando o mais antigo "um filme acadêmico, romântico,

e ligado à cultura estabelecida no Brasil", enquanto *Terra em transe* é "filme de observação pessoal, sem outro apoio na tradição cultural brasileira".⁴³

A personagem central, Paulo Martins, é a representação do intelectual que se vê como porta-voz do povo e, por isso, não consegue vislumbrá-lo como agente político ativo. Hesita entre o apoio a um líder mais capacitado para atender às demandas populares e a possibilidade de poder e prestígio anunciada pela coalizão com a direita. A incapacidade de resolver essas contradições, metáfora das próprias contradições da elite brasileira, conduz a personagem a um destino trágico. Aquele que poderia ser o "herói" do filme agoniza só e impotente. Glauber diria, a respeito de *Terra em transe*: "Não é filme de personagens positivos, (...) de heróis perfeitos".⁴⁴

Ao discutir o papel político do intelectual na sociedade, *Terra em transe* traz à tona toda a efervescência do fim dos anos 1950 e início dos anos 1960, quando aquele tema estava na ordem do dia e animava centros de pensamento e cultura, como o CPC e o ISEB. As demais personagens, em especial Diaz, Vieira e Júlio Fuentes, dono do império de comunicações de Eldorado, podem ser reconhecidos até hoje na realidade política brasileira. Assim, embora deva ser interpretado dentro do contexto político do pós-64, *Terra em transe* conserva sua atualidade como alegoria da sociedade brasileira.

O último filme aqui focado é *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969, realizado antes do exílio do diretor na Europa. Com ele, Glauber retoma a trajetória de Antônio das Mortes, personagem de *Deus e o diabo na terra do sol*, que segue em seu ofício de matador de cangaceiros, mas vai assumir uma postura de proteção dos oprimidos pelo coronel da região e de aliança com a sobrevivente de uma comunidade de místicos, a "santa".

Como se pode constatar em vários textos de Glauber, sua intenção com esse filme era aproximar-se do público – tendência, aliás, que passa a ser seguida pela maior parte de seus colegas do Cinema Novo, agora atentos às exigências de mercado.⁴⁵ Em entrevista a Federico de Cárdenas e René Capriles, Glauber declara que fez *O dragão* procurando simplificar para o grande público uma série de problemas complexos. Ele ressalta, no entanto, que esse esforço para ser compreendido não deve implicar a adoção da linguagem do cinema americano.⁴⁶ Pareceria necessário, assim, reavaliar a crítica que se faz ao movimento do Cinema Novo, no sentido de que seus filmes "herméticos" desprezavam o público. Na verdade, os diretores que revolucionaram o cinema brasileiro no período 1955-1969 apenas ousaram buscar uma nova linguagem, distinta daquela consagrada por Hollywood, e pagaram, com isso, o preço da falta de espectadores.

No *Dragão da maldade*, o ambiente continua sendo o sertão nordestino de *Deus e o diabo*. Mas Glauber situa-o no contexto de um Brasil moderno, onde estão presentes automóveis, postos de gasolina e rodovias. Nesse contraste entre um mundo arcaico e outro moderno, o diretor dialoga com o Tropicalismo ("domingo é o fino da bossa/terça-feira vai à roça"; "o monumento é bem moderno/não disse nada do modelo do meu terno").⁴⁷ Mas, como observou Ismail Xavier, as personagens que representam a modernização são, na verdade, decadentes, salvando-se apenas os que retomam a tradição sertaneja. Assim, para "que se engendre o futuro, é preciso apelar ao universo anterior à decadência presente: o sertão de heróis nacionais cheios de dignidade".⁴⁸ Em *O dragão da maldade*, Glauber inverte a "colagem" do Tropicalismo: enquanto este movimento incorpora em forma de paródia os clichês do arcaico, o filme dignifica o arcaico para desautorizar o moderno. Também pela trilha sonora, em que as personagens "modernas" têm seus movimentos pontuados por antigas marchinhas de carnaval, é possível inserir *O dragão da maldade* na esfera do Tropicalismo.

O dragão da maldade representa uma mudança na visão do diretor sobre o misticismo e o cangaço. Em *Barravento* e *Deus o diabo*, o recurso às forças místicas e marginais era visto como escapismo, impedindo que o povo fizesse sua revolução. No filme de 1969, aquelas forças – representadas pela "santa" e pelo "santo guerreiro", simbiose de cangaceiro e beato – serão glorificadas e vistas como forças vivas da revolução. Essa mudança traduz-se na evolução de Antônio das Mortes, que afirma: "Há muito tempo que eu estou procurando um lugar para ficar, agora vou ficar do lado de lá, do lado a santa. Eu já estou entendendo quem são os inimigos".⁴⁹

De todos os filmes aqui analisados, *O dragão da maldade* é o único com fotografia em cores. Glauber recomendou ao diretor de fotografia Alfonso Beato que nada acrescentasse à cor natural e evitasse composições exageradas.⁵⁰ A uma imagem que reproduz a desolação sertaneja contrapõe-se o colorido das roupas das personagens, compondo um *tableau vivant* de grande impacto. Assim como em *Deus e o diabo*, Glauber apóia sua narrativa tanto no cancionário nordestino como na música orquestral, no caso assinada por Marlos Nobre.

Depois de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, Glauber só faria mais um longa-metragem no Brasil, *A idade da Terra* (1981), no qual pretendeu construir uma alegoria abrangente da nação brasileira. A cultura política autoritária, a influência religiosa africana, o colonialismo cultural, a sexualidade, a questão racial, a carnavalização, a alienação das elites e outras questões nacionais são o objeto dessa experiência que desconstrói a própria

narrativa cinematográfica. Mas, perdido no próprio caos, Glauber acaba não conseguindo fazer o que poderia ter sido sua obra-síntese. Assim, suas reflexões sobre a identidade brasileira ficaram imortalizadas nos filmes anteriores, sobretudo em *Deus e o diabo*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade* – três filmes que constituem o mais sólido acervo do pensamento brasileiro em fotogramas.

Ao estudar os principais filmes de Humberto Mauro, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, cobrindo um período de quase quarenta anos da produção cinematográfica nacional, procurou-se avaliar o esforço e a contribuição desses diretores para o processo de tradução da identidade brasileira no cinema. A Mauro coube introduzir a temática brasileira no cinema e dar os primeiros passos rumo à construção de uma linguagem cinematográfica nacional. Com Nelson, a realidade do país surge nas telas com todos os seus contrastes e mazelas, contribuindo para que o cinema possa representar um instrumento para a reflexão crítica sobre nossa sociedade. Por fim, Glauber traduz em alegorias as contradições da estrutura social e política do Brasil e constrói obra que, passados mais de trinta anos, conserva sua atualidade e constitui referência obrigatória para o estudo da identidade brasileira no cinema.

Notas

1. Daniel Pêcault, *Os intelectuais e a política no Brasil*, p. 38. Ver também Renato Ortiz, *Cultura brasileira e identidade nacional*, p. 138-140.
2. Jean-Claude Bernardet, *Cinema brasileiro: propostas para uma história*, p. 72.
3. Renato Ortiz, *op. cit.*, p. 140.
4. João Luiz Vieira, *in*: Fernão Ramos, *História do cinema brasileiro*, p. 133.
5. Jean-Claude Bernardet, *op. cit.*, p. 79.
6. Alex Viany, *Humberto Mauro: sua vida, sua obra, sua trajetória no cinema*, p. 37-38.
7. De acordo com Carlos Alberto de Souza, *in*: Alex Viany, *op. cit.*, p. 89.
8. *Idem*, p. 90.
9. Citado por Alex Viany, *op. cit.*, p. 29.
10. Paulo Prado, *Retrato do Brasil*, p. 100.
11. João Luiz Vieira, *op. cit.*, p. 145.
12. *Idem*, p. 49.
13. Graciliano Ramos, *in*: Alex Viany, *op. cit.*, p. 67.
14. Glauber Rocha, *in*: Alex Viany, *op. cit.*, p. 82.
15. Rogério Sganzerla, *in*: Alex Viany, *op. cit.*, p. 85.
16. Hoje com 72 anos, Nelson Pereira dos Santos continua em plena atividade. Seu mais recente trabalho é o documentário *Casa-grande e senzala*, filmado em 1999.

17. Como observa o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva, ele mesmo um detrator das massas, além de constituir-se chanchada ("filme popularesco, mimético, artificial e socialmente nocivo, porque apassivador e apaziaguador no veículo mais genuíno de colonialismo cultural e entorpecimento mental", *História ilustrada dos filmes brasileiros*, p. 30), o gênero vem sendo reabilitado pela crítica, que nele identifica uma expressão da "brasilidade". Nesse esforço, pode ser mencionado o livro *Este mundo é um pandeiro*, do jornalista Sérgio Augusto, referido na bibliografia.
18. Jean-Claude Bernardet, *op. cit.*, p. 80-82.
19. João Luiz Vieira, *op. cit.*, p. 174.
20. De acordo com Alex Viany, havia grande resistência na Vera Cruz a "histórias genuinamente brasileiras", o que não impediu a realização de filmes como *O cangaceiro* e *Sinhá moça*. Alex Viany, *Introdução ao cinema brasileiro*, p. 139.
21. Glauber Rocha, in: Alex Viany, *Humberto Mauro: sua vida, sua obra, sua trajetória no cinema*, p. 82.
22. *O cangaceiro* ganhou o prêmio de Melhor Filme de Aventura no Festival de Cannes de 1953.
23. Citado por Ismail Xavier, *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, revista *Filme Cultura* nº 35-36, p. 5. Conferir também o artigo *Uma situação colonial?*, de Paulo Emílio Salles Gomes, *Críticas de cinema no Suplemento Literário*, v. II, p. 286-291.
24. O filme que inaugura o movimento neo-realista italiano, *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, é de 1945.
25. Citado por Raquel Gerber em "Glauber Rocha e a experiência inacabada do Cinema Novo", in: Paulo Emílio Salles Gomes, *Glauber Rocha*, p. 13.
26. Expressão usada por Raquel Gerber, in: Paulo Emílio Salles Gomes, *op. cit.*, p. 11.
27. Os outros filmes são: *Rio zona norte* (1957), *Mandacaru vermelho* (1960), *Boca de ouro* (1962), *El justicero* (1967) e *Fome de amor* (1968).
28. Glauber Rocha, *Revolução do Cinema Novo*, p. 108.
29. Fernão Ramos, *op. cit.*, p. 338.
30. *Idem*, p. 13.
31. O populismo em *Barravento* é analisado por Bernardet em *Brasil em tempo de cinema*, p. 63.
32. Em entrevista à revista francesa *Positif*, em 1967, Glauber chega a declarar que *Barravento* não é um filme seu e que o fez "quase por acaso". Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 78.
33. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 13.
34. Raquel Gerber, in: Paulo Emílio Salles Gomes, *op. cit.*, p. 16.
35. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 17.
36. Barthélemy Amengual, in: Paulo Emílio Salles Gomes, *op. cit.*, p. 102.
37. Jean-Claude Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*, p. 78.
38. *Idem*, p. 148.
39. Renato Ortiz, *op. cit.*, p. 49. Ortiz também identifica a influência de Fanon no manifesto de Glauber Rocha.
40. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 38.

41. *Idem*, p. 221.
42. *Idem*, p. 138.
43. *Idem*, p. 141. A comparação foi feita em 1969, durante o lançamento de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.
44. *Idem*, p. 140.
45. Sobre essa nova fase do Cinema Novo, iniciada por volta de 1968, consultar Fernão Ramos, *op. cit.*, p. 373-374.
46. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 144-145.
47. Da letra de *Tropicália*, de Caetano Veloso.
48. Ismail Xavier, *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 185.
49. Citado por Fernão Ramos, *op. cit.*, p. 376.
50. Glauber Rocha, *op. cit.*, p. 187.

Referências bibliográficas

- AMORIM, Celso. *Por uma questão de liberdade – ensaios sobre cinema e política*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Embrafilme, 1985.
- ARAÚJO, Inácio. Carneiro define luz e ação do Cinema Novo. Entrevista com o diretor de fotografia Mário Carneiro. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 02/05/1995.
- AUGUSTO, Sérgio. *Este mundo é um pandeiro – a chanchada de Getúlio a JK*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- AVELLAR, José Carlos *et al.* A idade da Terra: um filme em questão. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1981.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. *Cinema brasileiro: propostas para uma história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- BOSI, Alfredo. "Argüição a Paulo Emílio". *Céu, Inferno – ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- GALVÃO, Maria Rita *et al.* Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Debate sobre o livro homônimo de Paulo Emílio Salles Gomes. *Filme Cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, jul.-set. 1980.
- GOMES, Paulo Emílio Salles *et al.* *Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- _____. *Críticas de cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, v. II, 1981.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *História ilustrada dos filmes brasileiros*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.
- PÉCAULT, Daniel. *Os intelectuais e a política no Brasil – entre o povo e a nação*. São Paulo: Ática, 1990.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – ensaio sobre a tristeza brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1962.
- RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art, 1987.

- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- SGANZERIA, Rogério. Defesa e ilustração do cinema brasileiro como um todo. *Filme cultura*. Rio de Janeiro: Embrafilme, ago./nov. 1981.
- SIMANTOB, Eduardo e COUTO, José Geraldo. Três vezes cinema. Entrevistas com Hector Babenco, Cacá Diegues e Arnaldo Jabor. São Paulo: *Folha de S. Paulo*, 16/4/1995.
- SIMON, Iumna Maria. Esteticismo e participação – as vanguardas poéticas no contexto brasileiro (1954-1969). *Novos Estudos*. São Paulo: Cebrap nº 26, 1990.
- VIANY, Alex et. al. *Humberto Mauro, sua vida, sua arte, sua trajetória no cinema*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1978.
- _____. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: INL, 1959.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993.



Nelson Pereira dos Santos. *Vidas secas*, 1963.

SOBRE OS AUTORES

ANGÉLICA MADEIRA é doutora em Semiótica pela Universidade de Paris VII e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Publicou artigos e ensaios em periódicos nacionais e estrangeiros sobre literatura e cultura brasileira e arte contemporânea. Em parceria com Mariza Veloso, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000. Editou a Revista *Sociedade e Estado* entre 1991 e 1995. Atualmente é diretora da Casa da Cultura da América Latina, do Decanato de Extensão da Universidade de Brasília.

FÁBIO LUCAS é presidente da União Brasileira de Escritores, SP; ex-professor da Universidade de Brasília, ex-professor da Universidade Federal de Minas Gerais; ex-diretor do Instituto Nacional do Livro; autor de 34 obras de ensaios, sendo a última *Luzes e trevas – Minas Gerais no século XVIII*, pela editora da UFMG, Belo Horizonte, 1998.

FLÁVIO GOLDMAN é bacharel em Direito e diplomata de carreira, servindo atualmente na Embaixada do Brasil em Roma. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas, do Instituto Rio Branco, MRE.

LÚCIA LIPPI OLIVEIRA é doutora em Sociologia, pesquisadora do CPDOC/Fundação Getúlio Vargas – RJ. Possui vários livros e ensaios sobre o pensamento social brasileiro e sobre as representações da identidade nacional. Publicou, dentre outros, *A questão nacional na 1ª República* (Ed. Brasiliense, SP, 1990), *A sociologia do guerreiro* (Ed. UFRJ, RJ, 1994) e *Americanos* (Ed. UFMG, 2000).

LUIZ TATIT é professor associado (livre-docente) do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Autor dos livros *A canção: eficácia e encanto* (Ed. Atual, 1986), *Semiótica da canção: melodia e letra* (Ed. Escuta, 1994), *O cancionista: composição de canções no Brasil* (Edusp, 1996) e *Musicalizando a semiótica: ensaios* (Ed. Anna Blume, 1997). Tatit é também compositor e, em sua atividade com o grupo Rumo, gravou seis LPs e dois CDs contendo 46 canções de sua autoria. Lançou, em 1997, o seu primeiro CD solo ("Felicidade") pela Dabliu, com mais 13 composições inéditas.

MARISA LAJOLO é professora titular do Departamento de Teoria Literária da Unicamp, foi professora visitante da Brown University, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e da Escola de Comunicações e Artes da mesma universidade. Tem vários trabalhos publicados sobre leitura e literatura (*A formação da leitura no Brasil*, 1996; *A leitura rarefeita*, 1991) e sobre história literária (*Negros e negras em Monteiro Lobato, apud Lendo e escrevendo Lobato*, 1999; *Regionalismo e história da literatura: quem é o vilão da história? Apud Historiografia brasileira em perspectiva* 1998). Seu livro *Do mundo da leitura para a leitura do mundo* ganhou o prêmio Jabuti (ensaio) em 1995.

MARIZA VELOSO é doutora em Antropologia e professora do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília e do Instituto Rio Branco, MRE. Autora de artigos e ensaios sobre cultura brasileira e patrimônio cultural e, em parceria com Angélica Madeira, publicou *Leituras brasileiras, itinerários no pensamento social e na literatura*, pela Editora Paz e Terra, 1999, reeditado em 2000.

MARY LUCY MURRAY DEL PRIORE é professora de História do Brasil Colonial nos Departamentos de História da USP e PUC/RJ. Autora de 14 livros sobre o período, foi duas vezes vencedora do prêmio Casa Grande & Senzala, outorgado pela Fundação Joaquim Nabuco, e do Prêmio Jabuti para obra de relevo em Ciências Sociais. Colabora com revistas científicas nacionais e internacionais, além de manter uma crônica mensal no jornal *O Estado de S. Paulo*.

MURILO F. GABRIELLI é bacharel em Administração de Empresas e diplomata de carreira. Teve experiência como jornalista na Folha de S. Paulo e, atualmente, trabalha na Assessoria de Comunicação Social do Ministério das Relações Exteriores. O presente artigo foi elaborado a partir de sua monografia para a disciplina "Leituras Brasileiras" do curso para formação de diplomatas do Instituto Rio Branco, MRE.

ROBERTO VENTURA é professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Foi coordenador da área de história cultural do Instituto de Estudos Avançados da USP de 1993 a 1994. É autor de *História e dependência: cultura e sociedade em Manoel Bonfim* (São Paulo, Moderna, 1984, com Flora Süssekind), *Escritores, escravos e mestiços em um país tropical* (Munique, W. Fink, 1987) e *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil* (São Paulo, Companhia das Letras, 1991).

WILLI BOLLE é professor de Literatura na Universidade de São Paulo. É autor, entre outras publicações, de *Fisiognomia da Metrópole moderna. Representação da história em Walter Benjamin* (São Paulo, Edusp, 1994) e de vários estudos sobre a obra de Guimarães Rosa.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

1. Lopo Homem.
Atlas náutico português, dito Miller. "Hec est universi orbis ad hanc usque diem cogniti tabula...", 1519. Pergaminho, 42 x 59 cm.
Coleção Marcel Destombes. XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Lisboa, 1983.
2. João Teixeira - cosmógrafo de Sua Majestade.
Descrição de toda a costa da província de Santa Cruz a que vulgarmente chamão Brasil, 1642. Pergaminho.
XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura. Jerónimos I. Os Descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento. Presidência do Conselho de Ministros. Livraria do Conde de Redondo. Lisboa, 1983.
3. Coração de Jesus.
MA, sem data. Madeira policromada e dourada, 97 x 78 x 10 cm.
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Fernando Silveira.
4. Nossa Senhora da Conceição Missioneira.
Missões, RS, séc. XVIII. Cedro, 108 x 45 cm.
Herança Barroca. Palácio do Itamaraty, Brasília, DF. Fundação Armando Álvares Penteado. Catálogo da exposição, 1997. Curadoria de Maria Isabel Branco Ribeiro, SP. Foto de Ricardo Moure Neto.
5. Nicolas Antoine Taunay.
Morro de Santo Antônio em 1816. 1817-1818 c.
Óleo sobre tela, 45 x 56,5 cm.
O Brasil dos Viajantes. Volume 3, A Construção da Paisagem. Ana Maria de Moraes Belluzzo. Fundação Odebrecht, 1994.
6. Jean Baptiste Debret.
Marimba. Passeio de domingo à tarde, 1826. Aquarela sobre papel, 17,2 x 22,3 cm.
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996. Museu da Chácara do Céu, Rio de Janeiro.
7. Almeida Júnior.
O violeiro. 1899. Óleo sobre tela, 141 x 172 cm.
A Forma Difícil - Ensaio sobre arte brasileira, de Rodrigo Naves. Editora Ática, 1996.

8. Maria Martins.
A soma de nossos dias, 1954/55. Sermolite e estanho, 330,9 x 190,7 x 64,9 cm.
Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, SP.
9. Humberto Mauro.
Favela dos meus amores, 1955.
Enciclopédia do Cinema Brasileiro. Organizadores: Fernão Ramos e Luís Felipe Miranda.
10. Poty.
Ilustrações para o livro Sagarana, de João Guimarães Rosa, 1958.
Sagarana, Editora José Olympio.
11. Hélio Oiticica.
Metaesquema, 1958. Guache sobre papel, 0.55 x 0.64 m.
A forma difícil – ensaio sobre a arte brasileira, de Rodrigo Novaes. Editora Ática, 1996.
12. Nelson Pereira dos Santos.
Vidas secas, 1963.
Arquivo F. Canosa.
13. Rogério Duarte.
Cartaz para o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol", de Glauber Rocha, 1963.
14. Rubem Valentim.
Objeto emblemático 4, 1969. Madeira recortada e pintada, 208 x 79 x 73 cm.
Escultura brasileira, perfil de uma identidade. Exposição realizada no BID, Washington, DC, e Banco Safra, SP. Idealização e coordenação de Elcior Ferreira de Santana Filho e curadoria de Emanuel Araújo, Banco Safra, 1997.
15. Oswald Goeldi.
Pescador, tiragem póstuma, 1970. Xilogravura, 25 x 36 cm.
Roberto Pontual. Entre dois séculos – arte brasileira do século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand/MAM, RJ, Editora JB.
16. Athos Bulcão.
Painel de azulejos, 1983. Palácio do Itamaraty, Anexo. Brasília.
Athos Bulcão 80 anos. Projeto Pinacoteca no Parque. Pinacoteca de São Paulo, 1998.
17. Amílcar de Castro.
Sem título, 1983. Nanquim sobre papel, 106 x 76 cm.
Radha Abramo. *A cor e o desenho do Brasil.* Ministério das Relações Exteriores, Petrobras e Varig. Organização Centro Brasileiro de Projetos de Arte – CBPA, 1984.

18. Glauco Rodrigues.

Samba enredo, 1975. Óleo sobre madeira, 80 x 100 cm.

Coleções de Brasília. Acervos do Banco do Brasil, Banco Central e Caixa Econômica Federal. Palácio do Itamaraty. Ministério da Cultura, 1995.

19. Leonilson.

34 com scars, 1991. Acrílico, bordado, tela, 41 x 31 cm.

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.
Col. Theodorino Torcuato Dias e Carmen Bezerra Dias, São Paulo.

20. Leda Catunda.

Duas bocas, 1994. Acrílico sobre tela, 225 x 207 cm.

LAPIZ – Revista Internacional de Arte. Ano XVI. Números 134-135. Espanha, 1997.
Coleção Galeria Camargo Vilaça. Foto: Eduardo Ortega.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Amílcar de Castro, Ana Resende, Bené Fonteles, Berê Bahia, César Oiticica Filho, Editora José Olympio, Fundação Athos Bulcão, Glauco Rodrigues, Leda Catunda, Lia Alencastro, Márcia Santana Pereira do Santos, Roberto Leite, Rogério Duarte, Sérgio Moriconi, Wagner Barja.





tivas, por exemplo, à identidade, à alteridade, ao erudito e ao popular, ao papel da cultura na construção da nacionalidade. Questões capazes de nos fazer redescobrir o país, iluminando, e ao mesmo tempo alimentando, nossa mais antiga obsessão coletiva, a de tentar decifrar o enigma Brasil.

Janaína Amado

Textos de

Fábio Lucas

Flávio Goldman

Lúcia Lippi Oliveira

Luiz Tatit

Marisa Lajolo

Mary del Priore

Murilo F. Gabrielli

Roberto Ventura

Willi Bolle

e de

Angélica Madeira

e Mariza Veloso

(organizadoras)

A diversidade dos textos publicados nesta coletânea revela uma busca deliberada de criar novas conexões entre abordagens históricas, sociológicas e literárias de narrativas que se inserem nessa tradição de "retratos do Brasil".

Identidade e alteridade constituem um par produtivo na permanente e obsessiva tarefa de construir a nação. O que se repete nessa fala engasgada, que ora afirma ora nega a singularidade dessa construção? Que discurso é esse que não pára de questionar seus pressupostos e de questionar-se a si mesmo?

Evidencia-se assim como o processo de construção histórica de uma nação é acompanhado pela emergência de narrativas que formam as várias camadas de sentido e que, ao admitirem múltiplas leituras, de acordo com os interesses e as preocupações de cada geração, vão contribuindo para tornar mais denso o campo de estudos sobre o Brasil.

Código EDU: 303399

ISBN 85-230-0606-0



9 788523 006068