



O CINEMA NO PERÍODO DITATORIAL BRASILEIRO CINEMA DURING THE BRAZILIAN DICTATORSHIP

Arthur Chagas da Costa¹

Resumo

A ditadura civil militar no Brasil se deu do ano de 1964 até 1985. Com ela houve muita censura e repressão a todos os formatos de mídias da época. Entretanto, a arte sempre foi uma forma de protesto e conseguia burlar os censores com suas mensagens ocultas e diversos sentidos; as críticas aos ditadores e suas ações eram recorrentes. Devido a isso, diversos movimentos artísticos surgiram como resposta à censura como, por exemplo, o movimento musical Tropicália. No teatro não era diferente. As peças continham forte teor revolucionário e possuíam críticas ao conservadorismo da época, porém as companhias de teatro sofreram repressão no período do AI-5 e várias delas foram extintas. Em relação ao cinema, surge o Cinema Novo, que denunciava as desigualdades sociais, a instabilidade racial e classista no país, opondo-se aos modelos antigos de filmes que eram cópias “hollywoodianas” de musicais e comédias. Neste artigo, busca-se analisar como dois filmes do período, Os Herdeiros e DEUS e o Diabo na Terra do Sol, se manifestaram em relação às condições do país e os meios usados para burlar a censura.

Palavras-chave: Ditadura militar, censura, arte, cinema, repressão.

Abstract

The military dictatorship in Brazil lasted from 1964 to 1985. It led to a great deal of censorship and repression of all media formats at the time. However, art was always a form of protest and managed to circumvent the censors with its hidden messages and diverse meanings; criticism of the dictators and their actions was recurrent. As a result, various artistic movements emerged in response to censorship, such as the Tropicália music movement. The theater was no different. The plays had a strong revolutionary content and criticized the conservatism of the time, but the theater companies suffered repression during the AI-5 period and several of them were abolished. In relation to cinema, Cinema Novo emerged, denouncing social inequalities, racial and class instability in the country, opposing the old models of films that were "Hollywood"

¹ Graduando do 4º ano de curso de História pelo UNISAGRADO, Bauru-SP. Artigo realizado para as disciplinas de História Contemporânea e Metodologia de Pesquisa em História, sob a orientação da Profª Drª Lourdes M. C. Feitosa e do Profº Drº Roger M. M. Gomes.



copies of musicals and comedies. This article seeks to analyze how two films from the period, *Os Herdeiros* and *DEUS e o Diabo na Terra do Sol*, manifested themselves in relation to the country's conditions and the means used to circumvent censorship.

Keywords: Military dictatorship, censorship, art, cinema, repression.

Introdução

Em 1964 o Brasil sofria um golpe de Estado que acarretaria na então ditadura militar. Marcada por forte repressão, perseguição e censura, esse período contou com diversas manifestações artísticas como forma de protesto aos governantes que agiam com mão de ferro sobre tudo que não fosse do agrado dos mesmos (referências).

Em diversas áreas da arte houve movimentos, entretanto será dado um enfoque maior no conhecido Cinema Novo. Tendo seu surgimento com uma crença na transformação da sociedade, o cinema brasileiro moderno aparece e com ele esse movimento a ser estudado. Os cineastas desse movimento desejavam, acima de tudo, fazer filmes, ainda que fossem "ruins" ou "mal eitos", embora "estimulantes", conforme opiniões da época (CARVALHO, 2006).

Os filmes realizados nessa época tinham o objetivo de responder a certas questões que se apresentavam no país, eram do povo para o povo. Sendo assim, o presente artigo irá analisar os filmes “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*”, de Glauber Rocha, produzido em 1964, e “*Os Herdeiros*”, de Cacá Diegues, produzido em 1970. Contudo, os conteúdos dos filmes elaborados na época buscavam retratar acontecimentos históricos para que o povo conhecesse sua história e assim não repetisse os mesmos erros do passado, mas sempre com uma ênfase na vida cotidiana dos povos menos favorecidos historicamente.

Estes filmes demonstram a essência do movimento do Cinema Novo, retratando o Brasil em sua verdade com os opostos econômicos e sociais presentes ao longo de sua história. Foram feitos por brasileiros para brasileiros, focando em quebrar o estigma da visão feita por Hollywood da América Latina.

O objetivo em analisar os filmes cujas temáticas não se assemelham se dá pelo fato da necessidade de compreender o movimento como um todo e o que o Cinema Novo pregava e pretendia mostrar com suas obras feitas de forma não convencional.



Também se objetiva analisar esses filmes, pois o Cinema Novo, com sua forma de filmar, roteirizar e apresentar, possuía em seu cerne o caráter revolucionário de fazer com que os brasileiros pudessem compreender sua real essência como povo latino-americano e saísse do fantasioso irreal dos filmes de outrora.

Desenvolvimento

O cinema no Brasil surge em meados de 1896, sendo em seus primeiros períodos pouco visto e com ingressos de alto valor, acessível somente a elite. Com o passar dos anos, mais filmes brasileiros foram sendo feitos com adaptações literárias e uma forte influência dos imigrantes que chegavam ao país e o cinema foi ficando cada vez mais acessível à população menos abastada. Mais cineastas e atores foram surgindo, dando destaque ainda maior para o cinema nacional, passando por várias fases e estilos de filme a serem apresentados.

Com um desejo de evidenciar a identidade nacional em construção na tela, o cinema brasileiro surge com esse ideal para mostrar o país em cada canto com cada detalhe e característica única encontrada no Brasil. Sendo algo feito do brasileiro para o brasileiro, sempre focando na questão identitária nacional, onde a realidade – muitas vezes alterada para agradar a pequena burguesia – era o foco, para fazer com que o público se identificasse em cada ator, atriz e ocasiões retratadas pelos filmes.

Contudo, na década de 60 o Brasil passava por um momento complicado em sua política, acontecia em 1964 o golpe militar. Esse artifício contra o Estado gerou um período ditatorial com forte repressão a seus opositores, tendo perseguido e assassinado aproximadamente 434, segundo a Comissão Nacional da Verdade (CNV). Por todo esse contexto dos governantes com mão de ferro, muitas obras artísticas sofreram uma forte censura, com o cinema não foi diferente, já que estava passando pela sua fase conhecida como Cinema Novo, a qual tinha seu foco inicial mostrar a população oprimida sua história e alertar sobre o perigo de repeti-la.

Codato (2005, p. 83) diz que o governo vigente pode ser dividido em cinco grandes fases, sendo a primeira de constituição do regime político ditatorial-militar, a qual corresponde aos anos de 1964 até 1968. Esse período será o de maior enfoque, visto que as obras a serem analisadas datam dessa época.



Tendo sua origem no início dos anos 60, o movimento artístico conhecido como Cinema Novo teve como enfoque mostrar como era verdadeiramente o cinema brasileiro da época e como eram as mensagens a serem passadas. Esse movimento não dependia de um padrão imposto pela indústria de filmes americanos, vindo realmente para mostrar como era a realidade brasileira do passado e presente, não só da sociedade, mas também do cinema.

A baixa qualidade técnica dos filmes, o envolvimento com a problemática realidade social de um país subdesenvolvido, filmada de um modo subdesenvolvido, e a agressividade, nas imagens e nos temas, usada como estratégia de criação, definiriam os traços gerais do Cinema Novo, cujo surgimento está relacionado com um novo modo de viver a vida e o cinema, que poderia ser feito apenas com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça, como prometia o célebre lema do movimento (CARVALHO, 2006, p. 290).

Com muitos nomes importantes de diretores, alguns se destacam como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Carlos Diegues e David Neves. Como dito por Carvalho (2006, p. 291), “cineastas diversos tiveram papel importante na produção cinematográfica da época, embora não sejam considerados estritamente cinema-novistas”. Entretanto, será dado um foco maior a Glauber Rocha e Carlos “Cacá” Diegues e algumas de suas obras, como por exemplo “Deus e o Diabo na Terra do Sol” e “Os Herdeiros” de cada cineasta respectivamente.

As produções cinematográficas desse período tinham o grande foco revolucionário, podendo ser classificadas em três grandes áreas temáticas ligadas à vida em um país ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso e a violência predominante na região Nordeste (CARVALHO, 2006).

Serão analisados dois filmes que foram feitos em períodos diferentes do Cinema Novo, um no começo do movimento e outro já no fim, enfatizando o momento de troca de período artístico brasileiro, indo para o tropicalismo nacional. A análise não será como as elaboradas por críticos de cinema, visto que o enfoque não é esse e sim a possível influência dos filmes na sociedade brasileira da época e como os mesmos foram recebidos pelos censores da ditadura.

Tendo iniciado na Bahia ou em Alagoas, no coração árido do sertão e dos mandacarus, e depois passado pelas cidades, o Cinema Novo, quase natimorto, acabou no alegórico, onde afoga a tristeza de não ter conseguido atingir a plenitude, e no tormento de uma sociedade em crise política e identitária. (DESBOIS, 2011, p. 195)



Devido ao período ao qual se encontravam, os cineastas desse movimento precisavam, de alguma forma, passar sua mensagem principal com seus filmes. Ao transformar a câmera em arma de combate, os cinema-novistas entenderam o potencial do cinema, superior à literatura porque pode tocar os analfabetos (DESBOIS, 2011).

No movimento muitos personagens principais eram marginalizados, desde crianças, vistas por adultos como pequenos marginais, até os cangaceiros e beatos religiosos. Estes últimos tendo uma grande importância em diversos filmes, tendo uma grande importância em Deus e o Diabo na Terra do Sol.

O cangaceiro é um revoltado contra a organização social da região em que vive; à margem da sociedade, passa a atacá-la. Mas sua revolta é anárquica: ele visa destruir, eventualmente proteger os camponeses desamparados, mas nada propõe. O fanatismo, que congrega muito mais gente que o cangaceirismo, tem a mesma origem: camponeses insatisfeitos seguem o beato cujas profecias anunciam um mundo de fartura e de justiça mediante o sofrimento terreno. (BERNARDET, 2007, p. 59-60)

De acordo com a Grande história ilustrada da sétima arte (1983, p.1658-6, *apud* DESBOIS, 2011, p.118),

[...] no quadro da produção latino-americana, Cinema Novo brasileiro, movimento que foi ativo principalmente de 1960 a 1965 e que relançou um cinema em plena crise, merece uma atenção especial. Os novos diretores não têm apenas o objetivo de combater o cosmopolitismo desenfreado de Hollywood, eles também se insurgem contra as produções indignamente populistas dos estudos nacionais como Atlântida e Vera Cruz [...] Os cineastas deste movimento se esforçam por encontrar uma linguagem visual capaz de mostrar a realidade dos problemas do Brasil, país vítima da violência, da fome e de uma gritante injustiça social.

O Cinema Novo e o governo

Com todos os ideais revolucionários já apresentados, o Cinema novo se fez presente em todo um âmbito sociopolítico brasileiro, não poderia ser diferente visto que seus participantes sempre tiveram grande participação política e um sentimento de revolução.

Um dos grandes nomes do movimento foi um estudante que participou ativamente de diversas agitações sociais. Carlos “Cacá” Diegues fazia parte das origens do Centro Popular de



Cultua (CPC), a ideia era fazer com que a arte, de modo geral, circulasse e chegasse à classe trabalhadora. (BARBEDO, 2011)

A intenção do Cinema Novo sempre foi descolonizar o cinema nacional, elaborando produções feitas por cineastas brasileiros mostrando a realidade do país no decorrer dos anos, tendo como inspiração as guerrilhas do Terceiro Mundo em sua identidade visual e de suas mensagens ríspidas.

Cineastas como Carlos Diegues e Glauber Rocha tinham uma outra visão acerca do que era a arte e de qual era a sua função social. E, praticando essa maneira de fazer cinema, é que surgiu o Cinema Novo. Entretanto, esse movimento cinematográfico é, tal como o CPC, um projeto nacional-popular, produtos das contradições econômicas e políticas da sociedade brasileira daquele período, e, também, produtores de toda essa efervescência social. (BARBEDO, 2011, p 173)

Como seu surgimento data do fim da década de 50 e começo da década de 60, o Cinema Novo surge com essa proposta artística de mostrar o Brasil em sua realidade, sem buscar fantasias ou mentiras para agradar a burguesia nacional.

O interesse em construir um movimento que conseguisse retratar as questões socioeconômicas e políticas locais foi um grande fator para que diversos cineastas se juntassem por esse ideal, com sua linguagem específica e a real descolonização do cinema brasileiro.

Os cineastas independentes eram mais do que bem-vindos no Cinema Novo, visto que as propostas estéticas do movimento prezavam não pela beleza da produção, mas sim algo real, para que assim conseguissem se livrar da pressão econômica e política imposta para os filmes elaborados anteriormente.

Como diz Barbedo (2011, p. 176), este movimento fez frente às políticas mercadológicas de seu tempo, buscando sempre a soltura das amarras impostas pelas práticas imperialistas de outros Estados nacionais, assim como do descaso com as produções locais.

Os CPCs conseguiam andar lado a lado com o Cinema Novo, visto que seus ideais revolucionários eram parecidos, ambos buscavam uma popularização do cinema nacional para que os brasileiros conhecessem verdadeiramente seu país e que todos se identificassem com as obras.



Entretanto, no dia 1º de abril de 1964 o marechal Humberto Castelo Branco foi levado ao poder com um golpe militar, sendo assim nomeado o presidente da república. Esse regime duraria os próximos 21 anos e acarretaria diversas manifestações artísticas, como já explicado.

Segundo Carvalho (2006, p. 16),

[...] o golpe militar, portanto, inviabiliza o projeto original dos cinema-novistas de discutir o Brasil abertamente, enfatizando segmentos sociais sem direito a voz, com a proximidade da câmera na mão, do som direto, da ida dos cineastas aos locais onde o real seria enquadrado, ou seja, de desenvolver um modo brasileiro de fazer "cinema-verdade".

Devido à censura, inúmeras obras tiveram que interromper sua produção, até que alguns diretores encontraram maneiras de tentar evadir os censores e arriscarem obras com algum teor crítico ou não. Os cinema-novistas também aproveitaram essas brechas encontradas para terminarem ou iniciarem os filmes que fariam parte do movimento.

O Cinema Novo possuía uma estética revolucionária de apresentar a realidade brasileira e os seus diretores encontraram caminhos para se esquivarem da censura imposta pelo regime militar, mantendo-se coerentes com a ideia principal do movimento:

Assim, entre 1965 e 1967, cada um dos componentes do grupo filma um longa-metragem, em circunstâncias diferentes, mas tentando manter certa coerência com o ideário do movimento, ainda que uma dura lição tenha sido aprendida - seus filmes não tinham força nem poder para transformar a realidade como chegaram a crer. Por isso, restava voltarem-se sobre o processo que engendrara o próprio Cinema Novo para entender o que acontecera e, sobretudo, abrir outros caminhos possíveis para sua expressão. (CARVALHO, 2006, p. 298)

O movimento mantinha sua expressão cinematográfica, ainda que o regime militar forçasse ainda mais a repressão sobre a produção de seus filmes. Em 1967 e 1968 o Brasil vivia um período de intensa agitação política, com isso avolumavam-se os processos no Departamento de Censura para interditar obras das várias manifestações artísticas e os cinemanovistas eram bastante visados (CARVALHO, 2006).

Glauber Rocha (1965, p. 2) diz que,

[...] a indignação social provoca discursos flamejantes. O primeiro sintoma é o anarquismo que marca a poesia jovem até hoje (e a pintura). O segundo é uma redução



política da arte que faz má política por excesso de sectarismo. O terceiro, e mais eficaz, é a procura de uma sistematização para a arte popular.

Análise dos filmes

O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* trata de personagens que se rebelam contra a miséria e a exploração na região nordestina e a vida no sertão e a situação precária em que o povo mais carentes vivia, porém, sem abandonar a religiosidade e a esperança de dias melhores. A narrativa se passa num período do término dos movimentos messiânicos e do cangaceirismo, onde o personagem principal Manoel, em um primeiro momento, se une a um grupo de fanáticos religiosos liderados por Sebastião, que dizia ser necessário expurgar o mal. No decorrer do filme, Manoel se encontra com o cangaceiro Corisco, O Diabo Louro do bando de Lampião, dessa vez em seu próprio bando, o qual o personagem principal se junta.

Glauber Rocha enfatiza a relação de dominação de classes sociais diferentes, deixando isso claro logo no começo do filme. Por se tratar de um filme com foco na questão social de marginalidade e religiosidade, fanáticos e cangaceiros oferecem, portanto, um material de primeira qualidade para um cinema que quer representar o marginalismo desde que eliminadas suas implicações sociais (BERNADET, 2007).

Encontramos na maioria dos filmes de Glauber um esquema parecido: diante do mundo dos que possuem – proprietários ou homens do poder –, sobrevivem os deserdados, miseráveis pescadores de *Barravento* ou camponeses do sertão. Entre estes, destacam-se os violentos como Corisco ou os místicos como Sebastião. Manuel, *homo duplex*, passa de um a outro em sua iniciação de *homo brasilis* nas realidades divinas e diabólicas do mundo terrestre queimado pelo sol. (DESBOIS, 2011, p. 147)

O diretor também faz questão de sempre analisar a questão de dominação colonialista sobre a América Latina, visto que o movimento do Cinema Novo fazia parte da ênfase sobre o orgulho latino e a questão de se desprender do imperialismo sempre presentes. “A América Latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes” (ROCHA, 1965, p. 1).



Já em *Os Herdeiros*, Cacá Diegues aborda de uma maneira branda a questão socioeconômica brasileira para conseguir passar pelos censores do período ditatorial. Trata sobre uma família brasileira cuja história se inicia em 1930 e avança no tempo, abordando um fazendeiro de café que começa a falir devido à crise e que decide casar a filha com um jornalista. Continua com o filho deste casal que segue sua vida e acaba do lado político oposto ao pai.

Pretende ser um painel da história do Brasil entre as décadas de 1930 e 1960, quando este deixava de ser um país agrário para viver um processo de industrialização modernizador das estruturas sociais, políticas e econômicas, desde Getúlio Vargas, passando pelo desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek, pela crise gerada pela renúncia de Jânio Quadros, pelo projeto das reformas de base de João Goulart, até chegar ao golpe militar de 1964. (CARVALHO, 2006, p. 306)

De uma maneira metafórica e distante da realidade, o diretor tenta evitar a censura e falar sobre a violência da ditadura militar brasileira, mas assim como o primeiro título do filme, extraído do hino nacional: O brado retumbante, o filme também é proibido em um primeiro momento, sendo liberado em agosto de 1969, mas tendo sua exibição comercial apenas em maio 1970. Seu idealizador acaba se exilando na França, onde fica por dois anos em Paris.

Por ter sido lançado em um período no qual o movimento se via no fim, o filme faz a transição entre o Cinema Novo e o Tropicalismo na figura de Caetano Veloso, com seus quadros alegóricos fotografados por Dib Lufti, que estigmatizaram estereótipos da brasilidade como as bananas de Carmem Miranda ou o verde-amarelo da bandeira nacional (DESBOIS, 2011).

Dada a análise dos filmes, é possível compreender que o Cinema Novo surge no interesse dos diretores em mostrar a realidade brasileira que assolava o país desde antes do governo ditatorial, afirmar a identidade brasileira tão enfatizada no tropicalismo pelo *homo brasilis* e seus aspectos culturais quase clichês e escrachados sobre a essência da América Latina e suas raízes quase apagadas pelos colonizadores.

As estéticas do Cinema Novo

Em 1965, Glauber Rocha, já famoso por *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, publica um manifesto sobre o Cinema Novo e a América Latina como um todo. Em linhas gerais, é a



concepção estética que simboliza o movimento desde o início de sua produção até 1966-1967, período no qual as condições políticas no Brasil tornaram-se cada vez menos favoráveis à liberdade de expressão artística (CARVALHO, 2006).

O manifesto tem por objetivo explicar que o europeu não tem conhecimento sobre a miséria da América Latina, visto que somente mentiras gravadas eram apresentadas em festivais internacionais para que o colonizador conhecesse os países que tinham explorado brutalmente.

Glauber enfatiza em seu texto o fato da América Latina não deixar de ser uma forma moderna de colônia e que seu colonizador somente mudou a forma de ser, assumindo uma postura mais refinada e perfeccionista. Com isso, o cineasta ainda explica a originalidade trágica do Cinema Novo: a fome. "Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro, na maioria, não entendem. Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto; e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome." (ROCHA, 1965, p. 2-3)

Essa fome apresentada pelo diretor em seu manifesto ainda é representada pela questão social imposta aos povos da América Latina durante todo seu tempo de colônia e que perdura até os dias atuais devido às diferenças socioeconômicas do sistema governamental ditatorial da época escrita e também do governo democrático atual.

Ainda para Glauber Rocha, a sociedade brasileira tinha vergonha de sua fome, o que a induzia, no caso do cinema, a querer ver belas imagens na tela, mesmo que não as visse ao seu redor, e o Cinema Novo tivera a coragem de tocar nessa enorme ferida. Mais do que isso, ao assumi-la, identificar-se com ela pôde torná-la um dado a seu favor. (CARVALHO, 2006, p. 296-297)

O movimento vem com intenção de ser um marco na história da América Latina, como explica Rocha em seu manifesto, mas para os cinemanovistas a recuperação da história do Brasil pelo cinema poderia ser uma resposta à "situação colonial" então vigente no país, em especial na área cinematográfica (CARVALHO, 2006).

A estética da fome exposta por Glauber Rocha tem a raiz da sua exemplificação e explicação em todos os filmes, a violência. A mais nobre manifestação cultural da fome é a



violência (ROCHA, 1965). Entretanto, o cineasta aborda, ainda em seu manifesto, a visão de violência para o colonizador sendo algo que remete a um primitivismo.

De acordo com esse documento, a proposta estética desse movimento seria a representação violenta da fome, da miséria latino-americana, como ponto de partida para a descolonização. Nesses termos, o texto assevera que o comportamento de um faminto é a violência e que esta não é primitiva, é, antes, revolucionária [...] (BARBEDO, 2011, p. 181)

Toda a estética do movimento não deveria se limitar somente ao Brasil, mas deveria alavancar a toda América Latina como forma de protesto aos seus colonizadores “modernos”, sendo que, segundo o documento, deveria ser algo feito ao povo para se conhecer mais intrinsecamente.

Desbois (2011) explica que dentro do manifesto Eztetyka da Fome há toda a caracterização da violência decorrente da fome, violência essa que se explica pelo amor. Glauber afirma que não há como ter amor onde se existe a fome, esse amor é visto nas mulheres do Cinema Novo, onde elas buscavam uma saída para o mesmo. “A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais.” (ROCHA, 1965, p. 3)

Antes da estética revolucionária do movimento, o diretor afirma que a necessidade da violência serve para que o colonizador compreenda a existência do colonizado. De forma que essa violência traga de uma possibilidade única o horror a força que a cultura que ele explora possui.

Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais.

Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (ROCHA, 1965, p. 2)



Por toda a estética tratada, o Cinema Novo foi acusado de ser um movimento miserável, tanto por críticos quanto pelo público brasileiro que se recusava a assistir filmes que não retratassem algo mais fantasioso, que segundo Carvalho (2006, p. 296) “seus filmes não reforçariam a fantasia desenvolvimentista, que criara uma pequena ilha de modernidade no país, mas refletiriam sobre os graves problemas da realidade nacional, no campo e na cidade, mostrando seu lado oculto, sombrio, desesperado e injusto.”

Com a marginalidade sempre presente em suas obras, o movimento sofreu diversas críticas quanto a origem de seus idealizadores e do público-alvo. Enfatizando o questionamento sobre a objetividade dos filmes e suas mensagens para o povo retratado nos mesmos:

A liberdade, discutida por meio da escravidão e da permanência da pobreza que caracteriza a situação dos negros no Brasil; a revolução latente no Nordeste, potencializada por fome, violência e falta de perspectivas para o homem nordestino, oprimido pelo "coronelismo" e pelo misticismo religioso; a recente história política do país e a direção dada ao seu desenvolvimento aparecem representadas nesses filmes. (CARVALHO, 2006, p. 292)

Sobre o movimento, Paulo Emílio Sales Gomes (1996, p. 81, *apud* DESBOIS, 2011, p 117):

[...] o ‘fenômeno’ possui, resumidamente, três elementos essenciais: a etiqueta jornalística Cinema Novo é uma expressão guarda-chuva, como Nouvelle Vague ou ‘cinema independente’; trata-se de um movimento da burguesia branca do Brasil, revoltada contra o meio de onde saiu (os ‘ocupantes’) e em busca de um melhor equilíbrio social com os ‘ocupados’ (descendentes de índios ou escravos negros); o público do Cinema Novo vem do mesmo meio que os dos cineastas, portanto esse cinema nunca terá um impacto sobre as populações que retrata.

Em 1971, o Cinema Novo já estava em declínio apresentando seus últimos filmes dando espaço para o movimento conhecido como Tropicália, porém ainda nesse ano Glauber Rocha publica mais um manifesto, este intitulado como Eztetyka do Sonho. Neste texto, o cineasta abandona a ideia revolucionária, expressiva e chocante de Eztetyka da Fome, partindo da ideia que era algo de um ideal de um artista de Terceiro Mundo, ele explica que apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de liberação. (ROCHA, 1971)



Dado as rebeliões ocorridas no Brasil em 68, o diretor exprime sua noção de artista sobre como a arte estava intrínseca na objetividade de que o artista deveria manter sempre sua liberdade independente de qualquer circunstância, sendo a arte revolucionária como uma forma de nortear e ordenar nos anos 60 e as décadas subsequentes.

Glauber Rocha recusava qualquer estética, sendo a “estética da fome” sua compreensão sobre a fome em 1965, agora com esse manifesto procurava mostrar que a racionalidade não era o cerne da arte revolucionária para ele, sendo o sonho sua estética, como fluida, emergindo da íntima relação com os temas de seus filmes, o sentido natural de sua vida. (CARVALHO, 2006)

O diretor ainda afirma em seu manifesto a necessidade de romper com a racionalidade dos colonizadores como último recurso, visto que a colonização impossibilitava uma ideologia expressiva e revolucionária da arte, visto que somente a arte possuía o meio de chegar até o homem através do sonho:

A não-superação estética da "fome", portanto, deveria ser respondida no domínio do "sonho", matéria-prima da arte, e a produção seguinte dos cineastas fundadores do Cinema Novo, de algum modo, confirma essa ideia de uma "estética do sonho" na busca de novos caminhos expressivos possíveis, sem um fim específico, ou talvez programático, a ser alcançado. A liberdade do artista seria o objetivo mais precioso. (CARVALHO, 2006, p. 307)

Para Glauber Rocha, a irracionalidade era reprimida, todo o âmbito místico, seja ele religioso ou político, era reprimido à bala, vendo a revolução como um grilhão do homem à realidade e racionalidade, afirmando que as revoluções fracassam quando essa possessão não é totalmente efetivada.

Ainda nesse manifesto, o cineasta afirma que as revoluções são feitas de forma imprevisível e com base na falta de razão, sendo que a repressão burguesa se nota na razão em acabar com tais revoluções, na medida em que a desrazão planeja as revoluções a razão planeja a repressão. (ROCHA, 1971)

Pelo texto possuir muita ligação com a questão do sonhar ser algo místico, o diretor explica que a pobreza tem seu ponto vital no misticismo, sendo algo capaz de transcender a compreensão racional opressora sobre a população pobre.



O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora. (ROCHA, 1971, p. 3)

Ao encerrar seu manifesto, Glauber Rocha mostra sobre as raízes dos povos da América Latina, sendo elas indígenas e negras, enfatizando que as classes dominantes apenas são retratos caricatos e decadentes dos colonizadores.

Considerações Finais

Por fim, conclui-se que, assim como em todas as outras áreas de protestos artísticos, o cinema também sofreu muita censura e repressão por parte do governo militar brasileiro, com diretores exilados, obras editadas e com cortadas, títulos alterados e uma forte crítica feita constantemente contra os idealizadores e suas obras.

Dado isso, somado à estética revolucionária do movimento em filmar de forma mais simples para impressionar e mostrar a realidade brasileira, o Cinema Novo acaba por cair em uma contradição sobre sua origem, ora apresentada como sendo em 1961, durante a Bienal de Arte moderna de São Paulo, ora em 1964, no festival de Cannes.

Os filmes do Cinema Novo devem seu sucesso aos festivais internacionais, visto que em decorrência do governo, eles mal tiveram espaço para serem apresentados, porém sem essa vitrine internacional, os cinemanovistas jamais teriam o sucesso atribuído aos mesmos hoje.

Com temas metafóricos e sem conseguirem abordar, de forma mais nítida, os temas apresentados nos filmes, a maioria dos diretores do Cinema Novo acabou por falar no vazio, com suas obras pouco difundidas e a divulgação do público através da boca a boca fraca, visto que a preferência nacional eram as comédias, radionovelas e as primeiras telenovelas.

O Cinema Novo possuía diversos aspectos os quais fizeram suas obras serem barradas pelos censores na ditadura, porém devido à falta de um sucesso estrondoso entre o público,



muitas obras conseguiam passar, de forma velada, aos olhos dos militares, porém isso acabava não sendo totalmente suficiente para que, à época, as produções conseguissem atingir um amplo público para espalharem suas mensagens revolucionárias e reais sobre o povo brasileiro.

Fontes

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção de Glauber Rocha. Bahia, Rio de Janeiro: Rio Filmes, 1964. 120 min.

Os Herdeiros. Direção de Carlos Diegues. Distribuição Condor Filmes, 1970.

DEUS e o Diabo na Terra do Sol.

Referências

BARBEDO, Mariana. Carlos Diegues, entre o CPC e o Cinema Novo: uma reflexão sobre a função do artista no início da década de 1960. *Tempos Históricos*. São Paulo, vol. 15, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Editora Companhia das Letras, 2007.

CARVALHO, Maria do Socorro. **CINEMA NOVO BRASILEIRO. Coleção Campo Imagético**, p. 289. Papyrus. 2006.

CODATO, Adriano Nervo. Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. **Revista de sociologia e política**, n. 25, p. 83-106, 2005.

DESBOIS, Laurent. *A odisseia do cinema brasileiro*. Editora Companhia das Letras, 2011.

GOVERNO FEDERAL. **Comissão Nacional da Verdade**. Disponível em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso em: 12 de setembro de 2020.

OS Herdeiros. Direção Cacá Diegues. São Paulo, 1970. 103 min.

ROCHA, Glauber. **EZTETYKA DA FOME**. 1965.

ROCHA, Glauber. **EZTETYKA DO SONHO**. 1971.