

O que foi o Cinema Novo? - Considerações em perspectiva sociológica

Avance de investigación en curso

GT32- Sociología del Arte y de la Cultura

Caroline Gomes Leme
Doutoranda em Sociologia UNICAMP
Bolsista FAPESP

Resumo:

Compreender, sob uma perspectiva sociológica, o que significou o Cinema Novo envolve considerar as inter-relações entre sua constituição como movimento, grupo e referência geracional. Estão em questão aspectos estéticos e culturais, embates do meio cinematográfico e elementos da conjuntura política e social. Tomando como referencial a sociologia da cultura de Raymond Williams (1977, 2000, 2011), apresentam-se considerações que contemplam essas diferentes facetas do Cinema Novo, trazendo à discussão os discursos (auto)definidores do movimento; sua busca por ser moderno e legítimo intérprete artístico-cultural da nação; sua configuração em torno de um grupo seletivo de cineastas bem formados e bem relacionados, com agudo senso estratégico e atuação empresarial/institucional.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro. Cinema Novo. Cultura e política (1960-1970).

Introdução

Movimento, escola estética, geração, grupo... O que foi o Cinema Novo? Inscrito em lugar de honra na história do cinema brasileiro, protagonista de diversas mostras cinematográficas locais e internacionais, objeto de ensaios e pesquisas acadêmicas, o Cinema Novo brasileiro parece há muito definido. Os ícones e os principais filmes do movimento são conhecidos e há uma ideia geral do que se designa por Cinema Novo. No entanto, um olhar mais acurado para os catálogos das mostras e textos a ele dedicados revela que nem sempre se fala exatamente da mesma coisa. Nomes e filmes são incluídos ou excluídos de acordo com os critérios do curador da mostra ou autor do texto; há divergências quanto às datas de início e especialmente de término do movimento. Alguns diretores estão diretamente a ele associados, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni, enquanto outros são esporadicamente referenciados, como é o caso dos paulistas Roberto Santos, Maurice Capovilla e Luiz Sérgio Person. Tais dissonâncias decorrem por vezes de diferenças de perspectiva e abordagem dos autores. Enquanto alguns privilegiam a identidade temática e estética entre as obras, a despeito da trajetória de seus diretores, outros se preocupam mais com a constituição do Cinema Novo como grupo, considerando as redes de relações dos cineastas, as posições conquistadas por eles no “campo” cinematográfico, sua influência sobre o Estado e a política cinematográfica.

Tomando como referencial teórico-metodológico basilar a sociologia da cultura de Raymond Williams (1977, 2000, 2011), considera-se salutar superar a dicotomia entre análises “externalistas” e “internalistas” do Cinema Novo, buscando compreender o processo de formação do movimento e seu significado social e cultural ao longo dos anos 1960 e 1970. Longe de buscar uma definição precisa e estanque – o que seria indesejável, senão impossível – intenta-se colocar em questão o processo pelo qual se constituiu a ideia de Cinema Novo; como se definiram seus contornos e se estabeleceram os lugares de destaque; quais sujeitos atuaram nesse processo; como se deu o desenvolvimento das

trajetórias e a construção das filmografias; quais foram os momentos de força coletiva e de desagregação. A aproximação entre obras fílmicas afins é essencial do ponto de vista da análise estética e na constituição da história do cinema brasileiro, mas há de se considerar também as condições de produção dessas obras, a inserção dos cineastas no meio cinematográfico e os discursos em torno delas. O pertencimento ao Cinema Novo se dá não apenas pela realização de obras que atendam a certos requisitos estéticos e temáticos – nunca precisamente determinados – mas também envolve critérios extra-artísticos, por assim dizer. Desse modo, os contornos não são rígidos e mesmo o principal portavoza do movimento, Glauber Rocha, oscila ao incluir e excluir nomes, conforme os embates do momento.

Considerando que pertencer ao núcleo do Cinema Novo representava não só prestígio no meio cinematográfico nacional e internacional, mas também possibilidades de acesso a recursos para produção, talvez seja possível dizer que não só a realização de obras com características cinemanovistas facultou o pertencimento ao Cinema Novo mas também que o pertencimento ao Cinema Novo facultou a realização de obras cinemanovistas. Nesse sentido, cabe refletir sobre o que o pertencimento ao grupo do Cinema Novo significou em termos sociais, o que também implicou em consequências para as obras. Não se trata de desconsiderar a singularidade e o mérito artístico, mas de lançar luz sobre questões que extrapolam a análise estética e compreendem a inter-relação entre produção cultural e sociedade.

As considerações aqui tecidas fazem parte de uma pesquisa de doutorado em andamento cujo objeto central é o cinema paulista contemporâneo ao Cinema Novo¹. Para compreender as referências, as redes de relações e o “espaço” em que se moviam os cineastas sediados em São Paulo nos anos 1960 e 1970, um problema central se impôs no desenvolvimento da pesquisa: Como definir o Cinema Novo? Como apreender as inter-relações entre sua constituição como grupo, movimento e referência geracional? São essas questões que guiam as reflexões ora apresentadas, ainda preliminares e não conclusivas. Faz-se aqui um largo uso de citações para se apreender os discursos construídos em torno do Cinema Novo, considerando que eles, junto com os filmes e a atuação dos cineastas, contribuíram para a definição do movimento e a conformação do grupo. Não obstante, tem-se em mente o alerta de Williams (2011) quanto aos perigos de uma análise “interna e circular” que toma o objeto a partir de suas próprias definições e perspectivas, sendo, então, necessário que “encontremos formas de discutir essas formações que tanto reconheçam os termos pelos quais os membros do grupo veem a si próprios e desejariam ser representados quanto, ao mesmo tempo, nos habilitasse para uma análise desses termos e seu significado social e cultural.” (WILLIAMS, 2011, p.206-7).

2. Movimento abrangente?

Em seu célebre “Estética da fome” (1965), espécie de manifesto tardio do movimento cinemanovista que já tinha se lançado ao mundo com sua contundente tríade sertaneja – “Vidas secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963); “Deus e diabo na terra do sol” (Glauber Rocha, 1964); “Os fuzis” (Ruy Guerra, 1964) – Glauber Rocha afirma:

[...] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da

¹“Os paulistas do entre-lugar: cinema em São Paulo entre o Cinema Novo e a Boca do Lixo”, pesquisa realizada com apoio inicial da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e atualmente da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo). Sua hipótese central é a de que ao longo das décadas de 1960 e 1970 um conjunto de cineastas “paulistas” – leia-se estabelecidos em São Paulo – esteve situado numa espécie de “entre-lugar”, tendo, de um lado, o Cinema Novo que se configurava como principal referência estético-cultural e grupo dominante da época e, de outro, as condições de produção cinematográfica em São Paulo, as quais passavam em larga medida pela chamada Boca do Lixo paulistana, lócus de produção eminentemente comercial.

censura, aí haverá um germe vivo do *cinema novo*. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do *cinema novo*. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do *cinema novo*. A definição é esta e por esta definição o *cinema novo* se marginaliza da indústria porque o compromisso do *cinema industrial* é com a mentira e com a exploração. (ROCHA, 2004 [1965], p.67, destaques no original).

David Neves, também membro ativo e divulgador do movimento, enfatiza, em seu livro “Cinema novo no Brasil”, lançado em 1966, a ausência de dogmatismo e a pluralidade de estilos, defendendo que o “cinema novo” – também grafado em minúsculas – é, “antes de mais nada”, “um estado de espírito, um estado revolucionário de espírito, relativamente às coisas de nossa cinematografia.” (NEVES, 1966, p.11).

O teórico Paulo Emílio Salles Gomes igualmente apresenta o Cinema Novo de maneira larga: “movimento notadamente carioca, que engloba de forma pouco discriminada tudo o que se fez de melhor – em matéria de ficção ou documentário – no moderno cinema brasileiro” (GOMES, 1996, p.81). E Raquel Gerber o entende não só como um movimento cinematográfico, mas como “um movimento cultural que, tendo surgido na segunda metade da década de 50 no Brasil, estende até hoje sua significação e influência à cultura brasileira” (GERBER, 1982, p.14). Randal Johnson (1984) é outro teórico que faz questão de ressaltar a amplitude de significado do Cinema Novo:

Cinema Novo como um 'movimento' é muito mais largo e mais diverso do que muitas vezes se pensa. [...] Estudos que se concentram somente naqueles elementos que tendem a unificar o Cinema Novo muitas vezes resultam em definições empobrecidas e limitadas do movimento. Cinema Novo é muito mais do que 'bandidos cangaceiros', 'místicos fanáticos' e 'o sofrimento camponês onipresente', como alguns o tomaram. É, antes, o espírito da moderna realização no Brasil, uma disposição para criar um forte cinema nacional, um processo de descoberta e criatividade cinematográfica. Assim, não há contradição em dizer que, embora o Cinema Novo possa não mais existir como um movimento unificado, o ciclo histórico do Cinema Novo ainda não terminou. (JOHNSON, 1984, p.xi e xii, tradução nossa).

Para Cacá Diegues, membro do núcleo central do movimento:

O Cinema Novo não tem data de nascimento. Não tem manifesto histórico e nenhuma semana de comemoração. Ele não foi criado por uma pessoa em particular e não é uma idealização de nenhum grupo. Ele não tem teóricos oficiais, papas ou ídolos, mestres ou luzes guias [...] O Cinema Novo é apenas parte de um longo processo de transformação da sociedade brasileira, alcançando, finalmente, o cinema. (DIEGUES, (1995 [1962]), p. 65, tradução nossa).

O próprio texto de Cacá, publicado originalmente em 1962, traz elementos para nuançar suas afirmações na medida em que se constitui de certa forma como um manifesto que estabelece referências, como Humberto Mauro; opositores, como o cinema “alienado” da Vera Cruz; situa um momento de emergência com nomes e filmes de destaque e apresenta alguns princípios basilares do movimento, como o baixo orçamento, o comprometimento sócio-político e a busca do “Brasil e seu povo”. Entretanto, a ênfase na liberdade de criação e na ausência de dogmas e mesmo de diretrizes estéticas explícitas marca o caráter singular do texto e do movimento:

Porque o Cinema Novo não é uma escola, ele não tem estilo estabelecido. Ao contrário, um estilo unânime marca um movimento retrógrado, burguês, frívolo [...] a forma é unicamente um dos termos de uma totalidade de instrumentos simultâneos dirigidos à comunicação de uma verdade. (DIEGUES, (1995 [1962]), p. 66, tradução nossa).

Em texto escrito na mesma época, Glauber Rocha corrobora essas proposições de Diegues: “A técnica é *haute couture*, é frescura para a burguesia se divertir. No Brasil o *cinema novo* é uma questão

de verdade e não de fotografismo". (ROCHA "O cinema novo" [1962], 2004, p.52, destaques no original).

As palavras-chave intensamente recorrentes em textos de críticos e cineastas entusiastas do Cinema Novo, notadamente nos momentos de emergência do movimento, são: "verdade", "autenticidade", "realidade social", "homem brasileiro" e "povo". São palavras, conceitos ou categorias amplas que não dizem respeito estritamente ao âmbito do cinema, mas que se remetem ao "longo processo de transformação da sociedade brasileira" a que se referiu Diegues.

Uma leitura superficial dessas declarações sobre a abrangência e pluralidade do movimento pode deixar a falsa impressão de que o Cinema Novo não teve programa estético nem contornos definidos e esteve aberto às mais diversas tendências cinematográficas bastando que estas apresentassem conexão com a realidade social brasileira. A frase proferida por Gustavo Dahl quando da premiação de um dos filmes seminiais do movimento, "Arraial do cabo" (Paulo César Saraceni e Mário Carneiro, 1960), no festival de Santa Margherita Ligure: "nós não queremos saber de cinema. Queremos ouvir a voz do homem" – a que, significativamente, tanto Glauber Rocha (2004 [1962], p.52) como Cacá Diegues (1995 [1962], p.66) fazem referência – fortaleceria essa impressão de que faltaria ao Cinema Novo um caráter cinematográfico específico. No entanto, ao se seguir acompanhando os textos e a trajetória do movimento nota-se em suas proposições uma íntima conexão entre renovação temática e renovação formal. Já no referido texto de 1962, Glauber Rocha afirma:

Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. [...] Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] *Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto.* (ROCHA, 2004 [1962], p.52).

A luz "nova", despojada, sem os artifícios de estúdio; a câmera na mão; as filmagens nas ruas, no sertão e nas favelas; o som direto (quando possível), a montagem discursiva expressando uma interpretação crítica da realidade são todos elementos estéticos que se coadunam com os objetivos de intervenção político-social dos cinemanovistas.

A defesa da "autoria" e do "cinema moderno" é um elemento importante na demarcação dos contornos do Cinema Novo. Se, nos momentos de emergência do movimento, cineastas como Roberto Pires, de "A grande feira" (1961), e Roberto Farias, de "Assalto ao trem pagador" (1962), eram citados lado a lado com os cinemanovistas², com a consolidação do grupo e a consagração de seus primeiros filmes, aqueles cineastas mais identificados com a linguagem cinematográfica tradicional passam a ser vistos com distanciamento. O livro "Revisão crítica do cinema brasileiro", de Glauber Rocha, lançado em 1963, vem justamente demarcar terreno, estabelecendo mais clara e incisivamente os princípios e nomes-chave do movimento ao mesmo tempo em que se gestava a obra-marco "Deus e diabo na terra do sol" (Glauber Rocha, 1964). Nesse livro, Glauber Rocha evidencia um senso estratégico ao declarar que no contexto de surgimento do Cinema Novo:

Enquanto a crítica pedia matéria para digressões, combinamos que nossa grande luta era contra a chanchada³; e como o *cinema novo* merecia crédito, tudo que não era chanchada passava a ser *cinema novo* para derrubar a chanchada. Dito e feito. A chanchada foi liquidada pelas raízes e o *cinema novo* ficou ligeiramente abalado: filmes de vários tipos vestiram a manchete. A primeira tática, derrubar a chanchada, foi a política do *cinema novo* 1962. De agora em diante é combater o cinema dramático evasivo, comercial e acadêmico. Mas é outra luta a ser enfrentada. (ROCHA, 2003 [1963], p.131-132, destaques no original).

² Cf., por exemplo, DIEGUES, 1995 [1962], p.66.

³ As chanchadas foram comédias musicais populares que, em geral, parodiavam o cinema estrangeiro. Tiveram grande apelo de público ao longo das décadas de 1940 e 1950, sendo sua principal produtora a empresa carioca Atlântida.

Assim, no início, cineastas como Roberto Pires e Roberto Farias, com seus filmes que colocavam o “povo” e a realidade social em tela, eram aliados do Cinema Novo, mas pouco depois passaram a ser vistos com ressalvas devido ao seu comprometimento com a linguagem “acadêmica” e “industrial”. Na mesma linha pautaram-se as polêmicas entre o Cinema Novo e o CPC (Centro Popular de Cultura), entidade ligada à União Nacional dos Estudantes (UNE). Enquanto os cepecistas preconizavam a conscientização do povo por meio de produções culturais didáticas e comunicativas, os cinemanovistas se opunham à instrumentalização da arte à política e defendiam a revolução também na forma. De outro lado, Walter Hugo Khouri, cineasta “autoral” com quem Glauber Rocha teve relações amistosas em 1959 quando da exibição de seu curta experimental *Pátio* (Glauber Rocha, 1959)⁴, foi também rechaçado pelo Cinema Novo por representar uma tendência de “cinema formalista e universalizante (sic), inevitavelmente metafísico” (ROCHA, 2003 [1963], p.101).

Percebe-se então que o Cinema Novo se delinea a partir de duas balizas: a temática “nacional-popular” e a linguagem moderna. Ainda que comportando diferentes matizes, conforme o estilo de cada diretor, e passando por transformações ao longo de suas diferentes “fases”⁵, foi no entrecruzamento entre esses dois elementos que se constituiu a identidade do Cinema Novo pela qual ele é reconhecido até hoje.

3. Moderno e "nacional-popular"

Na definição de Glauber Rocha: “o cinema moderno é a ruptura com a narrativa imposta pela indústria aos cineastas e ao público. Esta ruptura é paralela à tomada do cinema pelos intelectuais”. (ROCHA apud GERBER, 1982, p.21).

Percebe-se, desde o vocabulário, que Glauber confere um sentido eminentemente político à batalha da linguagem. Sua concepção de autoria no cinema radicaliza o sentido inspirado na *Nouvelle vague* francesa e pressupõe a atuação social do cineasta, como intelectual. Conforme assinala Ismail Xavier: “No projeto do *cinema novo*, autoria significava não só antiindústria (no Brasil, Vera Cruz⁶ e seu colapso) mas também postura crítica, engajamento político, contra a inautenticidade e o universalismo tecnicista”. (XAVIER, 2003, p.18, destaque no original).

Há na gênese do Cinema Novo uma confluência entre cultura cinematográfica privilegiada e contexto histórico-social efervescente.

No que tange à cultura cinematográfica, os cineastas brasileiros em formação no final dos anos 1950 e início dos anos 1960 tiveram a seu favor o acesso às principais produções da cinematografia internacional. Entre 1958 e 1963 vultosos festivais promovidos pela Cinemateca Brasileira em São

⁴ Cf. Rocha, 1997, p.106; 109-112.

⁵ O Cinema Novo geralmente é dividido pelos estudiosos em três fases. A primeira, de 1960 a 1964, é marcada pela temática rural e pela expressão da miséria e do subdesenvolvimento, com um horizonte revolucionário – “Vidas Secas” (Nelson Pereira dos Santos, 1963), “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (Glauber Rocha, 1964) e “Os Fuzis” (Ruy Guerra, 1964) marcam esta fase. A segunda fase, iniciada com a frustração imposta pelo golpe-civil militar de 1964 vai até 1968 e é caracterizada por filmes urbanos que enfocam a classe média e a intelectualidade sob um ponto de vista (auto)crítico, destacando-se “O Desafio” (Paulo César Saraceni, 1965), “Terra em Transe” (Glauber Rocha, 1967) e “O Bravo Guerreiro” (Gustavo Dahl, 1968). De 1968 a 1972 identifica-se uma fase “allegórico-tropicalista” expressada em filmes como “Brasil ano 2000” (Walter Lima Jr, 1968), “Macunaíma” (Joaquim Pedro de Andrade, 1969) e “O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro” (Glauber Rocha, 1969). Para a maioria dos teóricos, a partir de 1973 não é mais possível falar de Cinema Novo enquanto movimento, embora seus remanescentes continuem filmando, em larga medida apoiados pela Embrafilme, empresa de capital majoritariamente estatal criada no bojo das iniciativas do regime militar em relação à produção cultural.

⁶ Nos anos 1950 a burguesia paulistana fundou companhias cinematográficas de pretensões industriais. A principal delas foi a Vera Cruz, fundada em 1949 com a proposta de produzir cinema em moldes internacionais, com vultosos aportes de capitais, grandes estúdios, *star system* e qualidade técnica, distanciando-se do modelo das chanchadas da Atlântida. Na esteira da Vera Cruz, foram criadas outras companhias como a Maristela e a Multifilmes. Todas essas empresas malograram ainda na década de 1950.

Paulo e pela Cinemateca do Museu de Arte Moderna (MAM) no Rio de Janeiro trouxeram ao país centenas de obras clássicas e contemporâneas do cinema italiano, francês, americano, alemão e soviético. Em depoimento a Pedro Simonard, o cineasta Maurice Capovilla afirma “nós fomos a única geração absolutamente informada em relação ao cinema mundial”. (CAPOVILLA apud SIMONARD, 2006, p.101). Segundo ele, em outro depoimento:

Nossa geração viu quase setenta anos de cinema nos festivais da Cinemateca. Foi uma loucura, mudou a cabeça das pessoas e consolidou em muitos a vontade de fazer cinema. Em quatro ou cinco anos vimos quinhentos filmes, de maneira didática, seguindo a evolução da história do cinema. (CAPOVILLA apud VIANY, 1999, p. 350).

Essas exposições geralmente eram acompanhadas de debates e se somavam à intensa atividade cineclubística e à circulação de ideias e teorias sobre cinema em livros e artigos estrangeiros e nacionais – notadamente de Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Viany⁷, destacados nomes na ainda incipiente produção teórica sobre cinema no Brasil. Assim, um pouco autodidatas⁸, foram se formando os jovens cinéfilos que comporiam o Cinema Novo. Oriundos dos meios universitários⁹, já detinham significativa formação cultural prévia, que foi sendo canalizada para o cinema num contexto de grande efervescência da cultura cinematográfica: “Nós éramos pessoas formadas pelo cinema, como as outras gerações foram formadas pela literatura”, declarou Paulo César Saraceni a Simonard (2006, p.83). Beneficiados por sua origem de classe média e classe média-alta e pela conjuntura favorável do país¹⁰, os cinemanovistas logo passaram da teoria à prática cinematográfica na realização de filmes amadores de curta-metragem. Esse fator, conforme assinala Yuta (2004, p.56), é um importante diferencial entre o grupo do Cinema Novo e os cineastas de gerações precedentes, que, via de regra, iniciaram-se no cinema a partir da assistência de direção a um cineasta veterano. Pode-se presumir que esse livre aprendizado, informado pelos referenciais teóricos e fílmicos do cinema mundial, constituiu um salutar exercício de experimentação na busca por uma linguagem original para o cinema brasileiro.

O Cinema Novo buscou, e de certa maneira conseguiu, alçar o cinema brasileiro a um estatuto de intérprete artístico-cultural da nação¹¹, assim como fora a literatura modernista, notadamente aquela do romance social dos anos 1930. Na perspectiva de Cacá Diegues: “o Cinema Novo é a fundação do cinema modernista no Brasil, era moderno e modernista. Um modernismo tardio que chega ao cinema.” (DIEGUES apud BUENO, 2000, p.46).

Esse caráter moderno, expressado na renovação e ruptura da linguagem, conferiu ao Cinema Novo reconhecimento artístico e esteve, como mencionamos, intrinsecamente relacionado a um direcionamento político. Para Nelson Pereira dos Santos, “o Cinema Novo representou a descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura”. (SANTOS apud

⁷ Contrariando a citada afirmação de Cacá Diegues de que o movimento não teria papas ou mestres, Glauber Rocha declara: “Descobrimos na luta que Alex Viany era o pai do Rio e Paulo Emílio o pai de São Paulo”. (ROCHA, 2004 [1962], p.51).

⁸ Embora haja um grau de aprendizado e experimentação autodidata, foram muito importantes na formação do Cinema Novo o curso ministrado pelo cineasta Arne Sucksdorff no Brasil em 1962, introduzindo equipamentos e técnicas como a do som direto, assim como os estúdios no exterior por que passaram Gustavo Dahl, Paulo César Saraceni e Joaquim Pedro de Andrade entre 1960 e 1962.

⁹ Todos os principais membros do Cinema Novo têm curso superior completo ou incompleto: Nelson Pereira dos Santos, Faculdade de Direito do Largo São Francisco – USP (Universidade de São Paulo); Cacá Diegues e David Neves, direito pela PUC-RJ (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro); Glauber Rocha, direito pela UFBA (Universidade Federal da Bahia); Paulo César Saraceni, direito pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro); Gustavo Dahl, direito pela Universidade Mackenzie; Joaquim Pedro de Andrade, física pela FNFfi (Faculdade Nacional de Filosofia); Leon Hirszman, engenharia pela UB (Universidade do Brasil). Cf. Fernandes, 2008, p.187.

¹⁰ Cf. Yuta (2004) e Fernandes (2008).

¹¹ Conforme assinala David Neves: “O cinema passou a ser coisa séria, importante, coisa que, absolutamente, não era antes, no Brasil” (NEVES, 1966, p.12). Alex Viany corrobora a afirmação: “Até aparecer o Cinema Novo, mesmo os poucos cineastas excepcionais, de real talento, eram marginais; o Cinema Novo é realmente a primeira corrente intelectualizada e conscientizada que o cinema brasileiro tem.” (VIANY, 1965, p. 239).

RIDENTI, 2000, p.90).

Desde os anos 1950 a questão do “nacional-popular” assume papel central nas discussões sobre cultura no Brasil, dando o tom, por exemplo, das proposições de críticos e cineastas de esquerda reunidos em torno da revista Fundamentos, entre os quais o veterano Nelson Pereira dos Santos, precursor e referência para os cinemanovistas.¹² Numa perspectiva anti-imperialista, propugnava-se a autonomia econômica, política e cultural do Brasil, visando à superação da “situação colonial”¹³. E o cinema, como parte desse processo, tentava expressar a realidade do país e buscar na cultura popular a matéria-prima para seus filmes, devolvendo ao povo brasileiro, como público, imagens de si e de sua condição. Essa preocupação, a princípio fundamentalmente temática, passa a ser para a nova geração de cineastas surgida no início dos anos 1960 uma preocupação também estética na busca por uma linguagem expressiva e original, em direção ao cinema moderno, como vimos.

4. Configuração de grupo e atuação empresarial/institucional

Em carta a Raquel Gerber, Glauber Rocha declara: “O cinema novo é um movimento cultural estruturado por vínculos de amizade ao cinema, tribalista, patriarcalista [...] O cinema novo é uma tribo masculina sem competição fálica. Daí o 'um por todos, todos por um' que é nossa força.” (ROCHA, 1997 [1974], p. 494).

Este é outro aspecto fundamental para se compreender o Cinema Novo: sua configuração como grupo. Glauber Rocha (1997) fala de “tribo”, David Neves (1966) refere-se ao Cinema Novo como “uma fraternidade” (p.13) ou mesmo um “clube” (p.29). Críticos contrários ao movimento à época também sublinham esse aspecto, de maneira pejorativa. Antonio Moniz Vianna, respondendo a questionário sobre o Cinema Novo na revista Filme Cultura, assim o define: “Nem escola, nem exatamente um movimento – porque, antes de mais nada as características são de curriola.” (VIANNA In “A crítica e o cinema novo”, 1966, p.26-7). Alfredo Sternheim na sequência da mesma enquete especial considera que o Cinema Novo:

Nasceu tendo em vista uma necessidade de brilho que seria difícil de ser obtido individualmente, mas fácil num agrupamento como o que surgiu, e que entre 1960 e 1964, principalmente, encontrou vasto apadrinhamento em entidades oficiais (o Itamarati, a Cinemateca Brasileira), em detrimento das reais necessidades do cinema brasileiro. (STERNHEIM In: “A crítica e o cinema novo II”, 1967, p.53).

E prossegue julgando a relação entre a crítica e os cinemanovistas improdutiva por ser marcada na maioria das vezes por um “nocivo espírito gregário” e “cumpinchagem” (STERNHEIM, *op.cit.*).

Os trabalhos de Yuta (2004), Simonard (2006) e Fernandes (2008) detêm-se particularmente sobre o processo de formação do Cinema Novo, sua constituição como grupo, espaços de sociabilidade e redes de relações. As considerações desses autores somadas a fontes primárias como as cartas de Glauber Rocha (1997) e o relato autobiográfico de Saraceni (1993) mostram que, embora alguns de seus membros fossem provenientes de outros estados do país, foi no Rio de Janeiro que o grupo do Cinema Novo se constituiu na virada dos anos 1950 para 1960, reunindo-se em espaços como cineclubes, a cinemateca do MAM e bares, como o “bar da Líder” e o Alcazar. O CPC carioca, a despeito das referidas divergências, também se configurou como uma importante referência de

¹² Nelson Pereira dos Santos dirigiu *Rio, 40 graus* (1955), filme-chave na deflagração do Cinema Novo. Cf., por exemplo, Rocha, 2003, p.106.

¹³ Em 1960, Paulo Emílio Salles Gomes expõe na I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica a comunicação *Uma situação colonial?*, a seguir publicada no *Suplemento Literário* do jornal *Estado de São Paulo*, obtendo importante repercussão entre os cinemanovistas. A análise do cinema brasileiro guiada pela consideração do subdesenvolvimento nacional tem desdobramentos no clássico ensaio de Paulo Emílio, *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* publicado em 1973. Cf. Gomes (1996).

sociabilidade para o grupo, notadamente para Leon Hirszman e Cacá Diegues que dirigiram episódios para o filme produzido pela entidade, “Cinco vezes favela” (1962).¹⁴

Da amizade iniciada nos cineclubes e sessões da Cinemateca do MAM e alimentada nas animadas reuniões nos bares cariocas, logo nasceu um forte espírito de equipe direcionado aos objetivos comuns de fazer e transformar o cinema brasileiro. Os projetos, em geral, passavam por discussão coletiva e a observação das fichas técnicas dos filmes e das cartas trocadas entre os cinemanovistas¹⁵ deixa claro que houve entre eles importantes vínculos de colaboração nos projetos uns dos outros, incluindo intercâmbio nas funções de direção, produção, fotografia e montagem. Além dos principais diretores – Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves e Gustavo Dahl¹⁶ – cabe destacar outras figuras importantes, como o fotógrafo Mário Carneiro; o montador Eduardo Escorel e os produtores Luiz Carlos Barreto e Zelito Viana. Gustavo Dahl e David Neves também tiveram papel diferenciado, pois, assim como Glauber Rocha e, em menor medida, Cacá Diegues, contribuíram para a divulgação e legitimação teórica do Cinema Novo por meio de textos publicados no Brasil e no exterior. Ambos exerceram ainda funções administrativas fundamentais para a viabilização prática dos filmes do grupo: David Neves integrou o Setor de Cinema da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty, órgão que coproduziu documentários do grupo no início dos anos 1960 e Gustavo Dahl foi assessor de Roberto Farias na direção da empresa estatal Embrafilme em 1974, tornando-se diretor do setor de distribuição da empresa a partir de 1975.

Na análise de Fernandes (2008) – de inspiração bourdieusiana¹⁷ e com foco nas relações entre elites intelectuais e Estado – foram aspectos fundamentais para o êxito das carreiras dos cinemanovistas: a elevada posse de capital cultural, a retaguarda material de suas famílias e a “multiposicionalidade” em redes sociais no Brasil e no exterior, que lhes permitiu mobilizar recursos materiais e simbólicos em prol do grupo e conquistar ascendência sobre o Estado notabilizada particularmente no impulso inicial às suas carreiras dado pelo SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e pelo Itamaraty¹⁸ – para o que lhes valeu o fato do pai de Joaquim

¹⁴ O episódio de Joaquim Pedro de Andrade “Couro de gato” foi produzido de maneira independente dos demais, sendo anexado a posteriori. Miguel Borges e Marcos Farias, autores dos outros dois episódios de “Cinco vezes favela” estiveram vinculados ao início do Cinema Novo mas não ficaram organicamente vinculados ao cerne do grupo.

¹⁵ Cf. Rocha (1997).

¹⁶ Fernandes (2008) indica nove cineastas na composição do que chamou de “núcleo-duro” do Cinema Novo: Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Gustavo Dahl, David Neves, Glauber Rocha, Carlos Diegues e Roberto Farias. Reconhece que essa definição tem algo de arbitrário e que especialmente a inclusão de Roberto Farias é questionável. Ressalta, porém, que mais do que as afinidades estéticas – ele não inclui, por exemplo, Ruy Guerra – ele busca delinear o núcleo de indivíduos cujas relações estiveram no cerne da constituição e viabilidade do grupo.

¹⁷ Bourdieu (1996, 1998, entre outros). Não obstante a centralidade de conceitos bourdieusianos em sua tese, Fernandes (2008) considera que o termo “campo” só pode ser utilizado entre aspas para se referir ao cinema brasileiro uma vez que a “relativa autonomia” a que se refere o conceito original é nesse caso questionada pela condição periférica do Brasil, pelo domínio de companhias cinematográficas estrangeiras, pela dependência do Estado e pela influência de instâncias e critérios externos para a consagração de seus agentes.

¹⁸ Em 1962, a UNESCO em parceria com a Divisão de Difusão Cultural do Ministério das Relações Exteriores trouxe ao Rio de Janeiro o cineasta sueco Arne Sucksdorff que, conforme mencionamos na nota n.8, ministrou um curso sobre técnicas de filmagem e apresentou aos jovens cineastas equipamentos de última geração. Alguns desses equipamentos foram adquiridos pelo Itamaraty e pelo SPHAN, sendo utilizados pelos cinemanovistas em filmes subsequentes. De acordo com Fernandes (2008), o pai de Joaquim Pedro, Rodrigo de Mello Franco, criou, com financiamento da Fundação Rockefeller, o Setor de Filmes Documentários (SFD) no SPHAN e teria sido responsável pela indicação de David Neves para integrar o Setor de Cinema da Divisão de Difusão Cultural do Itamaraty. Por meio da parceria entre o SPHAN e o Itamaraty foram produzidos filmes como “Integração racial” (Paulo César Saraceni, 1963); “O circo” (Arnaldo Jabor, 1965) e “Memória do cangaço” (Paulo Gil Soares, 1965). A formação cultural e a “multiposicionalidade” em redes de relações propiciaram ainda a Joaquim Pedro de Andrade, Gustavo Dahl e Paulo César Saraceni o recebimento de bolsas de estudo para estudar cinema no exterior patrocinadas por instituições estrangeiras e complementadas por ajuda de custo concedida pelo Itamaraty.

Pedro, Rodrigo Mello Franco de Andrade, ser dirigente do SPHAN e a proximidade com vários diplomatas, entre os quais Paulo Carneiro e Lauro Escorel – e quando, já consagrados, lograram influência sobre a Embrafilme, contando com a colaboração do pai de Cacá Diegues, Manuel Diegues Jr., dirigente do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, que teria indicado, em 1974, diretamente ao ministro Ney Braga, de quem era amigo, o nome de Roberto Farias para a direção da Embrafilme, o qual, por sua vez, convidou como assessores Zelito Viana e Gustavo Dahl.¹⁹

Para Fernandes (2008), a amizade e a união entre os integrantes do “núcleo duro” do Cinema Novo, a despeito das diferenças e eventuais divergências, garantiram que os privilégios e ascendências individuais fossem generalizados para o grupo como um todo, ou seja, a coesão permitiu que mesmo os membros menos abastados ou com menor proeminência em redes de relações fossem beneficiados pelas posições privilegiadas dos outros e que todos pudessem usufruir, ainda que não em mesmo grau, das redes cada vez mais diversificadas e ampliadas nas quais o grupo estava inserido. Assim, “recursos pessoais foram passíveis de transferências em benefício do coletivo e vice-versa” (FERNANDES, 2008, p.68).

Um dos traços definidores do Cinema Novo é seu caráter peculiar que ultrapassa a concepção de um movimento artístico diletante e demonstra um agudo sentido estratégico pautado numa clara consciência dos embates de política e economia cinematográfica. Em ensaio de 1968, Glauber Rocha assevera: “Um dado, pois, irrefutável: uma linguagem artística não se consolida no abstrato, sem poder econômico não se tem poder cultural” (ROCHA, 2004 [1968], p.136). Glauber refere-se a seguir à importante iniciativa empresarial do grupo, a Difilm, distribuidora e coprodutora fundada em 1965 e desfeita parcialmente em 1969. Cacá Diegues refere-se da seguinte maneira ao empreendimento:

[...] é a hora em que a nossa turma vira sociedade. Não é mais uma coisa afetiva que nos une, é uma coisa concreta mesmo, uma idéia comum [...] A Difilm é um momento capital na história da gente, porque é o momento em que enfrentamos o concreto da economia cinematográfica [...]. (DIEGUES apud BUENO, 2000, p.61).

A Difilm consolidou a estrutura empresarial do Cinema Novo, facilitando o acesso e a administração de recursos de financiamentos e/ou empréstimos provenientes da CAIC (Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica), criada em 1963, vinculada ao Banco do Estado da Guanabara; do Banco Nacional de Minas Gerais²⁰ e, em menor escala, do INC (Instituto Nacional de Cinema); bem como permitiu um maior controle da renda obtida pelos seus filmes. Na composição da empresa, formada por onze sócios²¹, destaca-se o nome do veterano cineasta Roberto Farias, ao lado de seu irmão, o produtor Rivanides Farias.

Roberto Farias, iniciado no cinema pela via da chanchada, antes do surgimento do Cinema

¹⁹ Trabalhos como os de Ramos (1983), Johnson (1987), Amâncio (2000) e Jorge (2002) demonstram que houve durante a gestão Roberto Farias (1974-1979) na Embrafilme um favorecimento de produções cariocas, notadamente ligadas a cineastas oriundos do Cinema Novo, no aporte de recursos da empresa, assinalando uma relação de influência daqueles cineastas sobre o Estado, estabelecida a partir de redes de relações pessoais e articulada a partir de interesses comuns em relação ao fortalecimento do cinema brasileiro e ao alcance da audiência, levando a uma conciliação com o Estado que naquele momento encampava, à sua maneira, o debate acerca da cultura nacional-popular.

²⁰ Segundo Fernandes (2008), a aproximação com a CAIC foi facilitada pelo relacionamento do produtor Luiz Carlos Barreto com o vice-governador Rafael de Almeida Magalhães, pela amizade de Glauber Rocha com Luís Carlos Mendes, filho do deputado baiano João Mendes que era amigo do governador Carlos Lacerda, bem como pelo parentesco de Joaquim Pedro de Andrade com Almeida Braga, presidente do Banco do Estado da Guanabara. Já o Banco Nacional de Minas Gerais era presidido por Magalhães Lins, casado com uma prima de Joaquim Pedro.

²¹ As fontes divergem um pouco quanto ao quadro societário da Difilm. Bueno (2000, p.61), informa os seguintes nomes: Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos, Paulo César Saraceni, Glauber Rocha, Leon Hirszman, Luís Carlos Barreto, Roberto Farias, Rivanides Faria, Roberto Santos e Rex Endsleigh. Já Fernandes (2000, p.239) inclui entre os onze Marcos Faria, Walter Lima Júnior e Zelito Viana e exclui Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos, e Rex Endsleigh.

Novo²², nunca chegou a ser incorporado plenamente ao grupo cinemanovista mesmo com seus filmes de cunho social, “Assalto ao trem pagador” (1962) e “Selva trágica” (1963). Não obstante, sua presença é central na composição da Difilm, devido à sua experiência no cinema e por sua visão empresarial direcionada à rentabilidade. Conforme ele declara a Fernandes (2008, p.237), os responsáveis pelas funções gerenciais e administrativas da Difilm, aqueles que “assinavam cheques”, eram ele e seu irmão Riva, ao lado do produtor Luiz Carlos Barreto. Enquanto sócio da Difilm, Roberto Farias realizou dois filmes radicalmente distantes do perfil estético e temático do Cinema Novo: “Toda donzela tem um pai que é uma fera” (1966), comédia de temática sexual considerada precursora da “pornochanchada”, gênero que proliferaria no Brasil nos anos 1970 e “Roberto Carlos em ritmo de aventura” (1968), protagonizado pelo astro da popular “jovem guarda”. O vultoso sucesso comercial, em especial deste último filme, fez com que Roberto Farias e seu irmão resolvessem sair da Difilm, considerando que a renda de seus filmes sustentava praticamente sozinha a empresa.²³ Entretanto, a partir de 1974, Roberto Farias voltaria a ser figura-chave na viabilização dos filmes de cineastas oriundos do Cinema Novo quando, conforme mencionamos, assumiu a direção geral da Embrafilme.

A Embrafilme, criada em 1969 para atuar em complementariedade com o INC, fundado em 1966, adquire força a partir de 1975, quando absorve oficialmente as funções daquele instituto, que é extinto. Com o orçamento aumentado, ela assume as atividades de coprodução de filmes e amplia sua envergadura como distribuidora. A gestão Roberto Farias (1974-1979) é marcada então por um alavancamento da “indústria” cinematográfica brasileira, sob notória hegemonia dos egressos do Cinema Novo já não mais coeso enquanto movimento. Zelito Viana, em carta de 1975 a Glauber Rocha, assinala a continuidade entre esse período e a experiência anterior da Difilm:

A política cinematográfica ferve a 1500 graus. Nunca nos reunimos tanto. Os homens entregaram esta loucura que é o cinema brasileiro praticamente em nossas mãos. Grande resposta junto com uma grande perspectiva. Uma nova safra se anuncia, saída desta nova Difilm revista, madura e ampliada que está se tornando a Embrafilme. É incrível como as pessoas que trabalham e funcionam são exatamente as mesmas. [...]. (VIANA, 1975 In: ROCHA, 1997, p. 520).

A aliança com a estatal marca um capítulo à parte na história do Cinema Novo que, nesse período, passa a ser, nas palavras de Ismail Xavier, “antes uma sigla para identificar um grupo de pressão, aliás hegemônico junto à Embrafilme, do que uma estética” (XAVIER, 2001, p.88).

Ao longo desse percurso, passamos de definições abrangentes, abertas à pluralidade e sem dogmatismo, a uma configuração significativamente mais fechada de um grupo que luta pela sua viabilidade econômica nos meandros da política cinematográfica. Essas duas facetas, combinadas, caracterizam o Cinema Novo. Se por um lado ele se apresenta como um movimento ou, mais do que isso, como um “momento histórico que se impõe para uma geração”, como o entende Maurice Capovilla (apud SACRAMENTO, 2008, p.43), de outro lado, ele é, também, um grupo restrito, sediado no Rio de Janeiro, que conquistou posição dominante no “campo” cinematográfico brasileiro em formação, marginalizando cineastas não integrados ao seu núcleo, notadamente aqueles estabelecidos em São Paulo²⁴. Para compreendê-lo não basta se ater a critérios estéticos, norteadores da análise dos

²² Depois da assistência de direção a diretores de chanchada como Watson Macedo e José Carlos Burle ao longo dos anos 1950, Roberto Farias estreia na direção em 1957 com a chanchada “Rico ri à toa” seguida de “No mundo da lua” (1958).

²³ Os outros dois filmes da “trilogia” protagonizada por Roberto Carlos sob a direção de Roberto Farias, “Roberto Carlos e o diamante cor-de-rosa” (1970) e “Roberto Carlos a 300 km por hora” (1971), são já distribuídos pela Ipanema Filmes, fundada pelo cineasta em parceria com o irmão Riva Farias após a saída da Difilm.

²⁴ A exemplo, declara Renato Tapajós: “[...] embora a gente estivesse aqui em São Paulo sob o total impacto do Cinema Novo – e todo mundo via o Cinema Novo como a redenção do cinema brasileiro –, na verdade São Paulo nunca esteve envolvida no Cinema Novo, quer dizer, depois comentava-se que o Cinema Novo era composto por aqueles que Glauber achava que faziam parte do Cinema Novo. E como ele nunca achou que os paulistas fizessem parte do Cinema Novo, a gente corria um pouco à margem disso daí, embora fizesse todas as discussões e tentasse acompanhar todas as propostas”.

filmes, ou lançar mão do repertório bourdieusiano para deslindar as lutas no “campo”, ou ainda realizar um estudo da cultura política e contexto histórico a partir dos quais ele emergiu. Todos esses fatores são importantes e precisam ser integrados quando se busca uma compreensão mais plena daquilo que o Cinema Novo significou.

Referências bibliográficas

- A CRÍTICA e o cinema novo. (1966). *Filme cultura*. Rio de Janeiro, INC, n.2, p.26-29.
- A CRÍTICA e o cinema novo (II). (1967) *Filme cultura*. Rio de Janeiro, INC, n. 3, p.52-55.
- AMÂNCIO, T. (2000). *Artes e Manhas da Embrafilme: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*. Niterói: EDUFF.
- BOURDIEU, P. (1996) *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras.
- _____. (1998). *A economia das trocas simbólicas*. 5 ed. São Paulo: Perspectiva.
- BUENO, Z. (2000) *Bye bye Brasil: a trajetória cinematográfica de Carlos Diegues (1960-1979)*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- DIEGUES, C. [1962] “Cinema Novo”. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (Orgs.). *Brazilian Cinema*. Expanded edition. New York: Columbia University Press, 1995. (p.64-67).
- FERNANDES, L.M.S.M. (2008). *O Estado aos cinemanovistas: inserções em redes sociais e multiposicionalidade*. 2008. 475 p. Tese (Doutorado em Ciência Política), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- GERBER, R. (1982). *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/ DAC.
- GOMES, P. E. (1996). *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- JOHNSON, R. (1984). *Cinema novo x 5: masters of contemporary Brazilian film*. Austin: University of Texas.
- _____. (1987). *The Film Industry in Brazil: Culture and the State*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- JOHNSON, R.; STAM, R. (Orgs.). (1995). *Brazilian Cinema*. Expanded edition. New York: Columbia University Press.
- JORGE, M. (2002). *Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 185 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

- NEVES, D. (1966) *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis: Vozes.
- RAMOS, J. M.O. (1983). *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- RIDENTI, M. (2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record.
- _____. (2010). *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP.
- ROCHA, G. (1997). *Cartas ao mundo*. Organizado por Ivana Bentes. São Paulo, Companhia das Letras.
- _____. (2003). *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify.
- _____. (2004). *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify.
- SACRAMENTO, I. P. (2008). *Depois da revolução, a televisão: cineastas de esquerda no jornalismo televisivo dos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- SARACENI, P. C. (1993). *Por dentro do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SIMONARD, P. (2006). *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema* Rio de Janeiro: Mauad.
- VIANY, A. (Org.). (1999) *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- VIANY, A.; DAHL, G.; DIEGUES, C.; NEVES, D.; SARACENI, P. C. (1965). “Vitória do Cinema Novo”, *Revista Civilização Brasileira*, ano 1, n. 2.
- WILLIAMS, R. (1977). *Marxism and literature*. New York: Oxford University Press, 1977.
- _____. (2000). *Cultura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- _____. (2011). *Cultura e materialismo*. São Paulo: Ed.Unesp.
- XAVIER, I. (1993) *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense.
- _____. (2001). *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. (2003). Prefácio. In: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify. (p.7-31).
- _____. (2007). *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify.
- YUTA, E.T. (2004). *Glauber Rocha e a formação do cinema novo*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.