

## Brasilidade e modernidade em foco:

visões sociais do Brasil no cinema novo e no cinema paulista dos anos 1960 e 1970

Caroline Gomes Leme

**Como citar:** LEME, C. G. Brasilidade e modernidade em foco: visões sociais do Brasil no cinema novo e no cinema paulista dos anos 1960 e 1970. *In:* TOTTI, M. A.; CZAJKA, R. (org.). **Intelectuais, cultura e pensamento social no Brasil**. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2021. p. 163-192. DOI: <https://doi.org/10.36311/2021.978-65-5954-056-3.p163-192>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin derivados 4.0 (CC BY-NC-ND 4.0).

# BRASILIDADE E MODERNIDADE EM FOCO: VISÕES SOCIAIS DO BRASIL NO CINEMA NOVO E NO CINEMA PAULISTA DOS ANOS 1960 E 1970<sup>1</sup>

*Caroline Gomes Leme*<sup>2</sup>

Grande movimento estético-cultural do cinema brasileiro, o Cinema Novo foi também um grupo coeso e relativamente restrito, sediado no Rio de Janeiro, com ascendência sobre instituições estatais e

---

<sup>1</sup> As considerações aqui apresentadas fazem parte do desenvolvimento da tese de doutorado *Enquanto isso, em São Paulo... : à l'époque do Cinema Novo*, um *cinema paulista* no «entre-lugar», realizada com apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), de 01 de junho de 2011 a 31 de maio de 2012 e da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), processos n.2012/05268-9, de 01 de junho de 2012 a 31 de março de 2016, e n.2013/10883-7, de 01 de fevereiro de 2014 a 31 de janeiro de 2015, bolsa de estágio de pesquisa no exterior. A tese deu origem ao livro *Um certo cinema paulista: entre o Cinema Novo e a indústria cultural (1958-1981)*. São Paulo: Alameda, 2019.

<sup>2</sup> Professora Adjunta do Departamento de Sociologia da Universidade Regional do Cariri (URCA). Crato-CE, e-mail: carolinegomesleme@gmail.com. Graduada em Ciências Sociais pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), mestre e doutora em Sociologia pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Autora dos livros *Ditadura em imagem e som: trinta anos de produções cinematográficas sobre o regime militar brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp, 2013 e *Um certo cinema paulista: entre o Cinema Novo e a indústria cultural (1958-1981)*. São Paulo: Alameda, 2019.

prestígio intelectual para além do âmbito cinematográfico. Embora sua força enquanto movimento estético tenha se esvaziado no início dos anos 1970, os integrantes de seu núcleo (Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Gustavo Dahl e Paulo Cesar Saraceni) mantiveram em larga medida coesão de grupo ao longo daquela década, o que contribuiu para a continuidade de suas carreiras, mobilizando e ampliando redes de relações anteriormente tecidas. Com a compreensão das mudanças de significado, é possível, então, estender o epíteto Cinema Novo para os anos 1970.<sup>3</sup>

Em paralelo à ascensão do Cinema Novo, um conjunto de cineastas estabelecidos em São Paulo produziam seus filmes de maneira relativamente esparsa, sem constituírem grupo coeso e sem integrarem organicamente outros núcleos de cineastas, seja o do próprio Cinema Novo, seja o de outros cineastas estabelecidos em São Paulo, como os “universalistas”<sup>4</sup> (Rubem Biáfora, Flávio Tambellini, Walter Hugo Khouri, Alfredo Sternheim, entre outros) ou os jovens do Cinema Marginal, movimento emergente no pós-68, afinado com a contracultura. Roberto Santos, Luiz Sérgio Person, Maurice Capovilla, Sérgio Muniz, João Batista de Andrade, Francisco Ramalho Jr. e Renato Tapajós, a quem designamos “paulistas do entre-lugar”, pertenciam à “geração Cinema Novo” – ingressaram na vida adulta antes do golpe de 1964, eram oriundos dos meios universitários e com tendências políticas de esquerda –, mas, não fazendo parte do núcleo do movimento sediado no Rio de Janeiro, produziam conforme as condições disponíveis em São Paulo, o que envolvia recorrer à estrutura da Boca do Lixo paulistana, lócus de produção eminentemente comercial; realizar filmes sob encomenda ou trabalhar para a televisão e a publicidade. Transitando entre o “cinema de autor” e o “cinema comercial”, construíram trajetórias irregulares que os colocaram em posição relativamente secundária na História do Cinema Brasileiro. Sua filmografia, entretanto, abriga algumas obras fortes que por vezes são associadas aos principais movimentos da época, o Cinema Novo

<sup>3</sup> Nos anos 1980 a configuração do meio cinematográfico e as condições de produção já são totalmente outras, particularmente após o encerramento da gestão de Celso Amorim (1979-1982) na Embrafilme. Ademais, 1981 é o ano da morte de Glauber Rocha, marco simbólico do fim do Cinema Novo.

<sup>4</sup> A vertente “universalista” ou “cosmopolita” é entendida por José Mário Ortiz Ramos como aquela que não vê problemas em o cinema brasileiro “absorver, sem críticas, formas de produção e moldes artísticos estrangeiros” (RAMOS, 1983, p. 23). Além de questões estéticas, a temática existencial dos “universalistas” marca o contraponto com a problemática social levantada pela vertente “nacionalista” que está na base do Cinema Novo. Essa dicotomia na prática se apresenta mais matizada, mas o esquema é importante para compreender os polos do conflito que permeava o meio cinematográfico da época.

e o Cinema Marginal, a despeito de nenhum deles ter, efetivamente, feito parte do núcleo de um ou outro desses movimentos.

Pretendo aqui cotejar a abordagem prevalente do Cinema Novo, que ao longo de suas diferentes fases esteve inserido nos debates em torno da “questão nacional”, com a abordagem de determinada fração do cinema dos “paulistas do entre-lugar” que, menos centrada no “povo” e na “nação”, apresenta perspectiva crítica em relação à modernidade urbana capitalista. Ainda que a análise dos filmes constitua importante lastro para o texto, a exposição apresenta caráter mais horizontal de modo a possibilitar o desenvolvimento do argumento, considerando inclusive a ampla fortuna crítica existente sobre o Cinema Novo, com a qual dialogo.

## **1. O CINEMA NOVO E A QUESTÃO DA NAÇÃO**

“O Brasil é um país que não existe (ainda). Por isso mesmo, é necessário lhe inventar um cinema” (DIEGUES, 1968, p.2, tradução nossa). Fragmento de um texto significativamente publicado na revista de cinema francesa *Positif* (de tendência abertamente à esquerda), a frase de Carlos Diegues dá mostra das pretensões do Cinema Novo. Nascido na virada dos anos 1950 para os 1960, o movimento buscou, e de certa maneira conseguiu, alçar o cinema brasileiro a um estatuto de intérprete artístico-cultural da nação, assim como fora a literatura modernista, notadamente aquela do romance social dos anos 1930. Glauber Rocha fala de uma “tomada do cinema pelos intelectuais” (ROCHA apud GERBER, 1982, p. 21) e Nelson Pereira dos Santos considera que “o Cinema Novo representou a descolonização do cinema, como a que tinha acontecido antes com a literatura”. (SANTOS apud RIDENTI, 2000, p. 90). Tratava-se de “redescobrir o Brasil”<sup>5</sup> por meio do cinema que adquiria legitimidade de obra intelectual capaz de pensar os dilemas do país. A renovação temática, reivindicada desde os anos 1950 por críticos e cineastas de esquerda reunidos em torno da revista *Fundamentos* (entre os quais o veterano Nelson Pereira dos Santos), vai se coadunar com a renovação formal, no bojo do chamado “cinema moderno”<sup>6</sup>, buscando-se a elaboração de uma estética expressiva e

---

<sup>5</sup> Eis outra frase significativa de Diegues: “minha geração foi a última safra de uma série de redescobridores do Brasil [...]” (DIEGUES apud RIDENTI, 2000, p. 50).

<sup>6</sup> Cf. Xavier (2001).

original, em ruptura com a linguagem “clássica” hollywoodiana. Em 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, 2004b [1962], p. 52).

A luz “nova”, despojada, sem os artifícios de estúdio; a câmera na mão; a filmagem em exteriores; o som direto (quando possível); a montagem discursiva expressando uma interpretação crítica da realidade são todos elementos estéticos que convergem para os objetivos de reflexão político-social dos cinemanovistas. E é interessante observar nos textos de críticos e cineastas entusiastas do movimento, no Brasil e no exterior, palavras-chave intensamente recorrentes: “homem brasileiro”, “realidade social”, “autenticidade nacional”, “povo”, “Terceiro Mundo”, “revolução” (esta num amálgama do estético e do político), um vocabulário sintomático de um período histórico em que a afirmação da identidade nacional se ligava a um sentido político de esquerda no âmbito da luta anti-imperialista e anticolonial.

No Brasil, a problemática do subdesenvolvimento estava na ordem do dia e era informada de diferentes maneiras por discursos como os da CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina), do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) e do PCB (Partido Comunista Brasileiro).<sup>7</sup> Inserido nesse contexto, o Cinema Novo viu no sertão a imagem síntese dos dilemas do país, aquela que melhor expressava nossa miséria, atraso e subdesenvolvimento. Criava-se a “estética da fome”, como formulou a posteriori Glauber Rocha (2004a [1965]), uma estética que buscava expressar de maneira violenta e não melodramática a condição brasileira. Assim, do precursor documentário *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960) à célebre “trilogia” do sertão com *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos,

---

<sup>7</sup> Para uma discussão mais ampla e aprofundada sobre cultura e política no Brasil nos anos 1960 e 1970 ver Ridenti (2000, 2010).

1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1964) e *Os Fuzis* (Ruy Guerra, 1964), foram colocadas nas telas imagens do sol escaldante, da terra seca e craquelada do nordeste brasileiro, da população à margem da modernidade urbana capitalista.

Paralelamente ao sertão, a favela destaca-se como ambiente privilegiado para o cinema interessado em problematizar a realidade social do país, figurando, por exemplo, nos filmes pioneiros de Nelson Pereira dos Santos, *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957); na obra coletiva em cinco episódios, *Cinco vezes favela* (Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, 1962), realizada pelos jovens cinemanovistas então ligados ao CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes); e em *A grande cidade* (1965), de Cacá Diegues. Espaços onde a miséria se apresentava de modo mais manifesto, sertão e favela constituíam também a base de um repertório de cultura popular a partir do qual se poderia construir uma identidade nacional forjada para a luta, para a transformação do país e a superação da herança colonial.

Embora em território urbano, a favela por vezes aparece nesses filmes como um lugar ainda não contaminado pela degradação da cidade, um reduto dos valores tradicionais, das relações comunitárias, da solidariedade. Trata-se de uma perspectiva integrada à “estrutura de sentimento da brasilidade (romântico) revolucionária” identificada por Marcelo Ridenti (2000, 2010), para a qual interessava “resgatar um encantamento da vida, uma comunidade inspirada no *homem do povo*, cuja essência estaria no espírito do camponês e do migrante favelado a trabalhar nas cidades” (RIDENTI, 2000, p. 25, grifo do autor). Assim, mesmo que tais filmes se situem na cidade, a problematização da modernidade urbana capitalista não é o seu eixo fundamental. O que se privilegia é um retrato do “povo”, aquele que compõe “um universo uno e mítico integrado por sertão, favela, subúrbios, vilarejos do interior ou da praia, gafeira e estádios de futebol”, conforme assinala Paulo Emilio Salles Gomes (1996, p. 103).

Quando focalizam o urbano, os cinemanovistas em geral deslocam o foco do outro, o “homem do povo”, para retratar seu próprio meio social, o da burguesia, classe média e intelectualidade. Esse deslocamento é, em larga medida, decorrência do golpe civil-militar de 1964 que abortou o projeto nacional que embalava o Cinema Novo e pôs abaixo as perspectivas

de transformação político-social que estavam no horizonte no início dos anos 1960. Ante a frustração, o Cinema Novo dedica-se a analisar de maneira (auto)crítica a postura do intelectual e da classe média em relação ao “povo” e ao poder, legando obras como *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965); *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967) e *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968).<sup>8</sup>

Na virada dos anos 1960 para os 1970, após a instauração do Ato Institucional n.5 que marcou o endurecimento do regime militar no Brasil, o Cinema Novo vive um outro momento, denominado por alguns teóricos como fase “tropicalista”, com largo uso da alegoria em filmes como *Brasil ano 2000* (Walter Lima Jr., 1968), *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Glauber Rocha, 1969) e *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1969).<sup>9</sup> O rural se imbrica ao urbano numa perspectiva desiludida ante a modernização conservadora levada a cabo pelo regime ditatorial. Nesses filmes, conforme Ismail Xavier (2012, p. 434):

[...] o Brasil era uma totalidade em crise, um organismo que dava sinais de estar perdendo de vez a possibilidade de autodeterminação, quando parecia a ponto de ganhá-la. [...] O que está em pauta nesse drama é o que se assume como a vivência de um descaminho na passagem do arcaico ao moderno, embora em tese tal passagem fosse bem-vinda. Convicto desse descaminho, o nacionalismo do cinema novo foi um dilema renovado.

A maioria dos teóricos não considera mais o Cinema Novo como movimento a partir de 1973, mas seus remanescentes continuam filmando, em larga medida apoiados pela Embrafilme, empresa de capital majoritariamente estatal criada no âmbito das iniciativas do regime militar em relação à cultura. O “ciclo histórico do Cinema Novo ainda não havia terminado”, para usarmos as palavras de Randal Johnson (1984, p.3, tradução nossa). O Estado encampava à sua maneira o debate acerca do nacional-popular, formulando a Política Nacional de Cultura (PNC), e os cineastas egressos do Cinema Novo encontravam no auxílio estatal uma via para a industrialização do cinema brasileiro e o alcance da

<sup>8</sup> Para uma visão geral sobre o Cinema Novo no pós-1964 ver, entre outros, Xavier (2001, 2012); Bernardet e Galvão (1983) e Johnson e Stam (org.) (1995).

<sup>9</sup> Cf. Johnson e Stam, (1995, p. 37). Ver também Schwarz (1978).

audiência popular.<sup>10</sup> Nem todos os (ex) cinemanovistas integraram-se a esse movimento “conciliatório” – Ruy Guerra, por exemplo, é marcante exceção<sup>11</sup> – sendo diferentes os caminhos adotados por cada um deles; contudo, uma tendência que ganhou destaque nesse período foi a elegia da cultura popular brasileira com o abandono das interpretações “sociologizantes”, passando ao largo das contradições sociais e conflitos de classe. Destacam-se nessa linha os longas *O amuleto de Ogum* (Nelson Pereira dos Santos, 1974); *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976) e *Tenda dos Milagres* (Nelson Pereira dos Santos, 1977).

Em 1980, fechando esse ciclo, temos o lançamento de *Bye bye Brasil*, de Cacá Diegues, filme emblemático da trajetória do Cinema Novo. Por meio do percurso de uma caravana de artistas itinerantes pelo Brasil, o filme lida com o imbricamento entre o rural e o urbano, o sertão e a cidade, a cultura popular e os meios de comunicação de massa, o arcaico e o moderno, o nacional e o internacional e sintetiza de maneira *sui generis* os dilemas de um cinema que se propôs crítico, vislumbrou a transformação e se debateu com a realidade para ao fim, de algum modo, se resignar diante dela. A despedida que se anuncia no título, é a um Brasil que se esvai e também a um projeto de emancipação nacional que movera um segmento considerável da intelectualidade vinte anos antes. Aceita-se a condição nacional, como destino, de maneira resignada ou até mesmo apologética. A avaliação de Cacá Diegues é significativa:

Uma coisa que acho curiosa é a visão que os críticos europeus tiveram do filme em relação aos críticos americanos. Na Europa é visto como um filme muito triste, melancólico, sobre um paraíso que está sendo destruído, que se acabou. Enquanto que nos Estados Unidos é visto como um filme muito feliz, eufórico, cheio de esperança, sobre uma civilização que está começando. Prefiro a visão dos americanos. (DIEGUES apud OROZ, 1984, p. 160).

Ainda que seja necessário considerar as diferenças importantes entre os cineastas do Cinema Novo – Ruy Guerra e Leon Hirszman, por exemplo, realizam no mesmo período *A queda* (1978) e *Eles não usam black-tie* (1981), respectivamente, em caminhos bastante diferentes daquele de

<sup>10</sup> Cf. Ramos (1983) e Jorge (2002).

<sup>11</sup> Cf. Johnson (1984).

*Bye bye Brasil* – o quadro esboçado anteriormente ajuda a compreender as principais linhas de força do movimento e suas características predominantes em cada época. Quando se acompanha, por exemplo, a recepção do Cinema Novo no exterior, percebe-se que Glauber Rocha e Cacá Diegues assumiram posições condutoras do debate, com discursos pautados fortemente nas questões da brasilidade, do anticolonialismo, do anti-imperialismo e do terceiro-mundismo.<sup>12</sup> Ademais, o ensaio *Estética da fome* de Rocha (2004 [1965]) assumiu o papel de manifesto, servindo como guia para a apreensão do Cinema Novo, em contexto nacional e internacional, até os dias atuais. Com um vocabulário de teor político bastante marcado, o texto frisa os embates anticoloniais, a centralidade da fome como emblema do subdesenvolvimento – “nossa originalidade é nossa fome” – e reivindica a violência como força de transformação.

A busca de uma matriz revolucionária original é um traço forte do projeto do Cinema Novo, no qual o estético se imbuí de sentido político e se afina ao contexto das lutas de libertação nacional. As características constitutivas do Brasil – e, mais largamente, do Terceiro Mundo, sobretudo para Rocha em sua obra mais tardia – carregariam em si um potencial revolucionário singular, como defendeu Diegues que, num panorama sobre a produção cinemanovista para a *Positif*, fala da formação de uma nova “consciência popular” que estaria na base de uma:

[...] civilização tropicalista ou antropofágica ou orgiástica, qualquer nome que se dê; uma civilização que não aceita a escolha entre o subdesenvolvimento e a sociedade de consumo mas que se prepara para participar da fundação de uma nova História popular cuja ação sobre o regime social-político-econômico (necessária) é apenas um passo em direção a uma nova humanidade. (DIEGUES, 1970, p. 46, tradução nossa).

É um exemplo claro do que Ridenti (2010) caracterizou como aposta numa “brasilidade revolucionária”.

---

<sup>12</sup> Trabalhamos diretamente com textos e entrevistas sobre o Cinema Novo publicados em revistas como as francesas *Positif*, *Cahiers du Cinéma* e *Image et son*. Cf. Leme (2015). Para uma visão geral sobre a recepção do Cinema Novo pela crítica francesa ver o trabalho de Alexandre Figueirôa (2004).

## **2. RIO X SÃO PAULO: “CAPITALIDADE” X COSMOPOLITISMO E A PROBLEMÁTICA DA MODERNIDADE**

Carlos Pinto (2013), em sua tese sobre a representação da cidade do Rio de Janeiro pelo Cinema Novo, defende que, ao lado da representação do sertão, uma das faces mais marcantes do movimento é sua vinculação com a vivência urbana carioca. O Rio de Janeiro, conforme diferentes pesquisas já analisaram, foi o berço e a principal sede do Cinema Novo, o lugar onde se constituiu como grupo e também o lugar a partir do qual o grupo estabelecido exerceu influência sobre o Estado por meio de suas redes de relações.<sup>13</sup> Na perspectiva de Pinto (2013), o fato de vários dos cinemanovistas serem oriundos de outros estados do país atesta o poder de atração que o Rio exercia. Para além das condições de produção cinematográfica da época, de que trataremos mais adiante, o argumento do autor vai no sentido de que a escolha por filmar no Rio, e, sobretudo, filmar *o* Rio, se explica por motivações intelectuais e estéticas. Mesmo após deixar de ser, em 1960, a capital federal, a cidade continuou abrigando instituições nacionais importantes e permaneceu por longo tempo a exercer sua “capitalidade”. No imaginário social, o Rio de Janeiro era sinédoque do Brasil, sintetizando as características contraditórias do país e contendo em si os principais elementos do que se entendia como identidade nacional: “Por um lado, a favela surgia como índice de uma nacionalidade positiva e desejada, por outro, os ícones urbanos eram transmutados em indícios de uma brasilidade difusa, ao mesmo tempo selvagem e moderna [...]”. (PINTO, 2013, p.237).

Características geográficas e condições históricas diferenciam largamente a cidade de São Paulo da cidade do Rio de Janeiro. Principal lócus da industrialização brasileira, polo de atração de imigrantes estrangeiros ou de outras regiões do Brasil, São Paulo se estabeleceu desde cedo como nosso ícone da modernidade<sup>14</sup>, signo da metrópole cosmopolita, imagem intensificada após o surto da indústria automobilística e a entrada de empresas multinacionais promovidos pelo governo Juscelino Kubitschek. Enquanto o Rio figura no imaginário social como a “cidade maravilhosa”, vitrine do Brasil, paraíso tropical emoldurado pelas paisagens deslumbrantes

<sup>13</sup> Cf. Yuta (2004), Simonard (2006) e Fernandes (2008).

<sup>14</sup> Ver, por exemplo, o filme *São Paulo, sinfonia da metrópole* (Rodolfo Lustig e Adalberto Kemeny, 1929), congêneres de *Berlim, sinfonia da metrópole* (Walter Ruttmann, 1927);

e embalado pela cadência alegre do samba, São Paulo é a cidade cinza, de concreto e fumaça, capital do trabalho, do dinheiro e do progresso, não raro comparada a Nova York em suas características cosmopolitas.<sup>15</sup> Abastecidas inclusive pelo cinema, essas visões perduram historicamente.

Para Glauber Rocha: “São Paulo, no Brasil, é um país estranho como cultura. Está além de nossa estrutura geral no que se refere a progresso e muito diferente do resto do Brasil na formação de sua gente. Sua cultura é mais importada e mais desligada de nossa realidade” (ROCHA, 1959 apud YUTA, 2004, p.102). A partir desse “diagnóstico”, a figura maior do Cinema Novo condenou o cinema paulista ao fracasso:

O cinema paulista foi um cinema sem possibilidades: erro de raízes, origens culturais, conhecimento do Brasil e seus problemas. Os cineastas paulistas erram, e errarão sempre, pelo sentido de grandiosidade que marca esta própria civilização. [...] Neste meio difuso, metropolitano e descaracterizado – aberto a todas as correntes culturais do mundo que são importadas mas pessimamente digeridas – é possível a deformação de talentos. *Gimba, presidente dos valentes*, de Flávio Rangel, é um lamentável exemplo disso. (ROCHA, 2003 [1963], p. 116-117).

Para além das características históricas e culturais de São Paulo, a malograda experiência paulista da Companhia Cinematográfica Vera Cruz na década de 1950 era referência a ser superada: cinema de estúdio, empreendido pela burguesia paulistana com pretensões industriais, técnicos estrangeiros, moldes artísticos importados, temáticas “universalistas” ou retratos “inautênticos”, caricaturais e folclóricos do povo brasileiro. O Cinema Novo pretendia caminhar em via diametralmente oposta. E a cidade de São Paulo, onde ainda tinham força críticos e cineastas identificados com as propostas veracruzianas (B.J. Duarte, Rubem Biáfora, José Júlio Spiewak, Alfredo Sternheim, Walter Hugo Khouri), foi considerada “túmulo do cinema”, como a

---

<sup>15</sup> É interessante, por exemplo, acompanhar a descrição do crítico francês Louis Marcorelles em seu texto de introdução à entrevista conjunta com o carioca Cacá Diegues e o paulista Sérgio Muniz. Enquanto o Rio é “o Brasil para turistas, o Brasil do carnaval, da bossa nova, das mais belas garotas do mundo, uma loucura aceita como o pão de cada dia numa aparente despreocupação”, São Paulo é a “metrópole das metrópoles”, “cidade à americana onde a miséria mais gritante está ao lado dos signos extravagantes da modernidade”; que “imita em pequena medida Nova York com sua gama de comunidades italiana, portuguesa, japonesa, libanesa etc”. (MARCORELLES, 1968, p. 50, tradução nossa).

designou Nelson Pereira dos Santos, paulistano de geração anterior à dos jovens cinemanovistas, que se radicou no Rio de Janeiro e foi incorporado ao movimento do Cinema Novo:

Fui ficando no Rio e também não podia voltar para São Paulo, que não só era o túmulo do samba, como também o túmulo do cinema. Com o fracasso da Vera Cruz e aquelas outras empresas de produção – Maristela, Multifilmes e tal –, a idéia de fazer cinema em São Paulo era coisa ultrapassada. (SANTOS apud D'ÁVILA, 2002, p. 28).

No Rio de Janeiro, Nelson Pereira dos Santos encontrou condições de produção cinematográfica mais favoráveis – especialmente após a criação da CAIC (Comissão de Apoio à Indústria Cinematográfica) em 1963, vinculada ao Estado da Guanabara – e ao mesmo tempo encontrou o cenário que lhe parecia ideal para tratar das questões nacionais. Sobre a escolha da cidade para realizar seus primeiros filmes, *Rio, 40 graus* (1955) e *Rio Zona Norte* (1957) – além do não realizado *Rio Zona Sul*, que completaria a trilogia –, afirma: “Eu sabia, e isso continua hoje, que no Rio encontra-se uma imagem do Brasil inteiro”. (SANTOS apud DE CÁRDENAS; TESSIER, 1972, p. 63, tradução nossa).

Em análise dos já referidos filmes *Rio, 40 graus*; *Rio Zona Norte*; *Cinco vezes favela* e *A grande cidade*, Pinto (2013) nota a mobilização da “capitalidade” do Rio pelo Cinema Novo, em construções fílmicas que salientam os contrastes entre “morro” e “asfalto”, numa dualidade entre a “autenticidade” da favela e a modernidade da cidade. Já no outro conjunto de filmes analisados – *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1959), *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1964), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967) e *Todas as mulheres do mundo*<sup>16</sup> (Domingos de Oliveira, 1967) – o autor observa enfoque maior do meio urbano que é captado numa abordagem mais intimista que parte das vivências privadas dos personagens, próximos ao universo dos cineastas, isto é, da classe média que habita ou circula pela Zona Sul. Roberto Noritomi (1997), ao analisar o *corpus* de quatro filmes – *Os cafajestes* (Ruy

---

<sup>16</sup> Conforme reconhece Pinto (2013), o filme de Domingos de Oliveira não pertence ao Cinema Novo mas pode ser considerado como “orbitando à volta do movimento” (PINTO, 2013, p. 17).

Guerra, 1959), *São Paulo, Sociedade Anônima* (Luiz Sérgio Person, 1964)<sup>17</sup>, *Porto das Caixas* (Paulo César Saraceni, 1963) e *A falecida* (Leon Hirszman, 1965) – que considera constituir “uma alternativa urbana dentro do Cinema Novo”, igualmente observa uma abordagem construída a partir da esfera privada, distanciada do “calor político-ideológico do populismo” (que, nas palavras dele, marcaria os demais filmes da primeira fase do Cinema Novo), dando espaço a questões como a liberação sexual feminina, as relações de gênero e as crises existenciais.

Com esse panorama somado ao exposto no tópico anterior, verifica-se que nas principais linhas de força do Cinema Novo ao longo dos anos 1960 e 1970 não há preocupação central em problematizar as contradições da modernidade urbana capitalista. Embora toda generalização seja questionável por negligenciar singularidades fundamentais<sup>18</sup>, meu argumento vai no sentido de que o Cinema Novo guarda uma relação ambígua com a modernidade, oscilando entre uma crítica romântica (a cidade como lugar da dissolução dos valores em contraste com a “pureza” e “autenticidade” das favelas e do campo, etc) e uma visão positiva em que o moderno é o ideal a alcançar, num horizonte de superação do “atraso” e do subdesenvolvimento. No pós-67, sob influxo do tropicalismo, conforme assinala Ismail Xavier (1984, 2001, 2012), o dualismo entre arcaico e moderno se dilui numa imbricação mútua e por vezes ambivalente. E, nessa linha, há críticas e sátiras em relação à modernização conservadora promovida pelo regime militar em filmes como os já mencionados *Brasil ano 2000*; *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* e *Macunaíma*. A questão nacional, entretanto, continua sendo o cerne da discussão nas produções dos principais egressos do Cinema Novo ao longo dos anos 1970 e as contradições próprias da modernidade permanecem em segundo plano. A meu ver, o movimento, em suas faces prevalentes, bem representa uma corrente de pensamento à esquerda, para a qual, conforme observou argutamente Roberto Schwarz, “[...] o problema não estava na marcha do

---

<sup>17</sup> Tratarei de *São Paulo, Sociedade Anônima* no tópico 4. Não o considero filme do Cinema Novo pois seu realizador, Luiz Sérgio Person, nunca fez parte do grupo sediado no Rio, tendo realizado este e seus outros filmes por caminhos bastante diferenciados, além de ter rejeitado explicitamente em entrevistas aproximações com o movimento. O pertencimento de Ruy Guerra, por exemplo, ao grupo é conturbado, com rejeições recíprocas, porém, houve uma proximidade efetiva no início dos anos 1960.

<sup>18</sup> Penso que notadamente *Os cafajestes* (Ruy Guerra, 1959) e *A falecida* (Leon Hirszman, 1965) – de novo Guerra e Hirszman como exceções – merecem um olhar cuidadoso sob este aspecto.

mundo, mas apenas em nossa posição relativa dentro dela.” (SCHWARZ, 1999, p. 161).

Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira* (1988), desenvolve o argumento de que no Brasil, assim como em outros países subdesenvolvidos, o moderno assumiu em si uma conotação positiva para uma extensa corrente de pensamento que tendeu a associar o projeto nacional a uma “vontade de modernidade” que surge numa estrutura social que ainda não completara o processo de modernização. O autor defende que essa concepção, presente em tendências ideologicamente diversas, teve um papel historicamente progressista quando se contrapôs às forças sociais oligárquicas e conservadoras, assim como ao imperialismo internacional, mas, teve também um resultado negativo: “o de termos mergulhado numa visão acrítica do mundo moderno”. (ORTIZ, 1988, p. 36). Assim, as críticas à modernidade tenderam a vir de intelectuais conservadores, como Gilberto Freyre, que valorizavam o polo tradicional, ao passo que o pensamento progressista se preocupava eminentemente com a superação do “atraso”. Essa tendência geral do pensamento social brasileiro à acriticidade em relação ao mundo moderno seria um dos fatores explicativos para o “relativo silêncio” sobre a “cultura de massa” no Brasil, sendo os primeiros artigos sobre o tema publicados somente no final dos anos 1960 e, mesmo assim sem que a discussão sobre ele adquirisse centralidade, uma vez que o “[...] eixo do debate permanece ainda a questão nacional.” (ORTIZ, 1988, p. 15). Conforme sugere o autor, é possível que a vigência do regime autoritário tenha sido um fator motivador desse silêncio, ao canalizar os debates para as problemáticas políticas nacionais, sendo sintomático que nos anos 1970 o referencial gramsciano tenha ganhado destaque nas análises de cultura no Brasil em detrimento do referencial frankfurtiano.

As considerações de Ortiz (1988) se coadunam com a argumentação aqui esboçada em relação à ênfase predominante na “questão nacional” que atravessa as diferentes fases do Cinema Novo. Essa característica do movimento fica ainda mais realçada quando a contrastamos com a abordagem de determinada fração do cinema paulista na qual está menos em questão a problemática do “povo”, da “nação” e do subdesenvolvimento do que as contradições da própria modernidade, incluindo um olhar agudo sobre o universo da indústria cultural. Antes de passarmos a esses filmes, cabem alguns esclarecimentos

quanto às condições de produção cinematográfica da época e o “lugar” dos cineastas paulistas naquele quadro.

### **3. CONDIÇÕES DE PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA E OS “PAULISTAS DO ENTRE-LUGAR”**

O malogro da experiência da Vera Cruz e de outras produtoras paulistas que surgiram na esteira dela deixou para São Paulo não só um estigma “cultural”, por assim dizer, mas acarretou também consequências econômicas, como a dificuldade de se obter financiamentos junto aos bancos. Relata o cineasta João Batista de Andrade:

[...] aqui em São Paulo a gente lutou muitas vezes para tentar que o Banco do Estado financiasse. Nós tentamos inclusive o Banco Nacional aqui também, mas era muito fechado, e o Banco do Estado não queria nem saber porque ainda tinha dívidas da Vera Cruz. Então havia esse lado econômico negativo. (ANDRADE apud SOUZA; SAVIETO, 1980, p. 37).

Reclamação semelhante faz Maurice Capovilla à reportagem de José de Moura (1966): “só está faltando uma coisa para o cinema paulista: financiamento”. (CAPOVILLA apud MOURA, 1966). A comparação com a conjuntura carioca é inevitável. Ambos os cineastas fazem referência ao apoio da CAIC, vinculada ao Banco do Estado da Guanabara, ao Cinema Novo, que teve ainda o Banco Nacional de Minas Gerais como relevante apoiador. De acordo com Luciano Fernandes (2008) e Júlia Carvalho (2008), as redes de relações dos cinemanovistas abriram caminhos para o acesso a esses financiamentos, contribuindo substancialmente para a viabilidade do movimento<sup>19</sup>

Arelação de filmes citados por Carvalho (2008) mostra que o apoio da CAIC beneficiou os principais nomes do Cinema Novo por toda

---

<sup>19</sup> Segundo Fernandes (2008), no trânsito junto à CAIC teria contribuído o relacionamento do produtor Luiz Carlos Barreto com o vice-governador Rafael de Almeida Magalhães, a amizade de Glauber Rocha com Luís Carlos Mendes, filho do deputado baiano João Mendes que era amigo do governador Carlos Lacerda, bem como o parentesco de Joaquim Pedro de Andrade com Almeida Braga, presidente do Banco do Estado da Guanabara. E o Banco Nacional de Minas Gerais era presidido por Magalhães Lins, casado com uma prima de Joaquim Pedro. Carvalho (2008) assinala a influência direta de Glauber Rocha na escolha de um dos secretários executivos da CAIC, Fernando Ferreira, que atuou de 1966 a 1969.

a década de 1960, sendo que a atuação da comissão se dava não apenas no financiamento aos projetos, mas também na concessão de premiações em dinheiro aos filmes considerados de qualidade, além de colaborar para a realização de eventos como o Festival Internacional do Filme. Desse modo, avalia o cineasta Walter Lima Jr.:

Mais do que financiar, a CAIC fomentou a criação de um pólo de produção cinematográfica no Rio. E eu acho que boa parte do Cinema Novo de então foi produzido pela CAIC. Se não produzido, recebeu de alguma forma os efeitos de sua existência”. (LIMA JÚNIOR, 2005 apud CARVALHO, 2008, p. 9).

Paulo César Saraceni vai na mesma direção ao afirmar: “Com a CAIC e o Banco Nacional estávamos feitos. Foi, de longe, a melhor ajuda governamental que o cinema brasileiro teve em toda a sua trajetória.” (SARACENI, 1993, p. 162).

Em 1966, ainda sob vigência da CAIC, é criado o INC (Instituto Nacional de Cinema) sob hegemonia do grupo “universalista” que até então se organizava em torno do GEICINE (Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica), criado em 1961. Capitaneado por Flávio Tambellini, que se tornou o primeiro presidente do INC, este grupo foi alvo de forte oposição de cinemanovistas, como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos que protestaram publicamente contra a criação do Instituto que, de fato, nos primeiros anos de seu funcionamento, privilegiou o grupo “universalista”, embora tenha destinado recursos a alguns filmes ligados ao Cinema Novo.<sup>20</sup>

Em 1969 é criada a Embrafilme, Empresa Brasileira de Filmes S.A., de capital majoritariamente estatal. Atuando a princípio em complementaridade com o INC, a empresa foi ganhando força e em 1975 absorveu oficialmente as funções daquele instituto, que foi extinto. A nova fase, na qual a Embrafilme teve o orçamento aumentado e assumiu as atividades de coprodução, coincide com a gestão do cineasta Roberto Farias, cuja nomeação para diretoria da empresa, em 1974, passou por influência direta do grupo do Cinema Novo<sup>21</sup>. O setor de distribuição da

<sup>20</sup> Cf. Ramos (1983) e Johnson (1987, appendix B, p. 202-204).

<sup>21</sup> Segundo Fernandes (2008), o pai de Cacá Diegues, Manuel Diegues Jr., dirigente do Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura, teria indicado, diretamente ao amigo ministro Ney

empresa foi impulsionado e a direção desta área ficou a cargo do egresso do Cinema Novo, Gustavo Dahl. Diversos autores, como José Mário Ortiz Ramos (1983), Randal Johnson (1987), Tunico Amâncio (2000) e Marina Soler Jorge (2002) indicam que particularmente durante o período 1974-1979, a Embrafilme favoreceu em seus aportes produções cariocas, notadamente ligadas a cineastas oriundos do Cinema Novo.

Percebe-se, assim, que o período em que o grupo do Cinema Novo esteve relativamente “desamparado” do apoio de órgãos estatais foi entre 1969 e 1974, período que coincide com o recrudescimento da repressão ditatorial. Em 1969, o então secretário-executivo da CAIC, Fernando Ferreira, apoiador dos cinemanovistas, foi substituído por um militar<sup>22</sup> e o INC estava sob hegemonia do grupo “universalista”. Não obstante, mesmo nessa época, verifica-se que a produção dos cinemanovistas não foi interrompida. Alguns filmes receberam recursos do INC e a primeira carteira de financiamentos da Embrafilme, antes da gestão Roberto Farias, também destinou recursos a filmes do grupo<sup>23</sup>. Além disso, os cinemanovistas acionaram suas redes de contato no exterior no momento de maior repressão política no Brasil, o que lhes permitiu realizar vários filmes em produção ou coprodução estrangeira<sup>24</sup>.

Diante do exposto, ainda que não se possa creditar o êxito artístico e o prestígio do Cinema Novo às redes de relações ou à influência de seus integrantes, deve-se considerar a importância significativa ou mesmo decisiva desses fatores na continuidade da sua produção, permitindo aos seus principais membros realizarem em média um longa-metragem a cada dois anos, mesmo nos períodos mais difíceis. Isso esteve longe de ocorrer com outros cineastas brasileiros, sejam aqueles expoentes do chamado “cinema independente” dos anos 1950 que em grande parte deixaram de filmar ao longo dos anos 1960 e 1970, como César Mêmolo Jr., Galileu Garcia,

---

Braga, o nome de Roberto Farias para a direção da Embrafilme.

<sup>22</sup> Cf. Carvalho (2008, p. 8).

<sup>23</sup> Cf. Jorge (2002, p.177).

<sup>24</sup> Glauber filma *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969) com apoio das televisões francesa e alemã realiza na sequência quatro filmes no exterior: *O Leão de Sete Cabeças* (Congo, Itália, França, 1970); *Cabeças Cortadas* (Espanha, 1970); *História do Brasil* (Cuba, Itália, 1972-1974, codireção de Marcos Medeiros) e *Claro* (Itália, 1975), além de montar em Cuba *Câncer* (1968-1974), que fora filmado no Brasil. *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1971) conta com coprodução francesa, além de recursos do INC; *Quem é beta* (Nelson Pereira dos Santos, 1972) é também uma coprodução francesa e *Os Inconfidentes* (Joaquim Pedro de Andrade, 1972) e *Uirá – um índio em busca de Deus* (Gustavo Dahl, 1973) são realizados em coprodução com a TV italiana.

Rodolfo Nanni e Alex Viany; sejam os “universalistas” que gozaram de um breve período de hegemonia, mas perderam força e tiveram dificuldades para continuar produzindo; sejam os jovens do Cinema Marginal que por vezes filmaram um único longa-metragem ou seguiram carreira aproximando-se do cinema erótico; sejam ainda os “paulistas do entre-lugar” que se dedicaram a atividades alheias à direção cinematográfica, tal como a publicidade e a televisão, construindo trajetórias significativamente irregulares, com afastamento do cinema notadamente no período entre 1971 e 1976.

Nesse sentido, é possível argumentar que, embora a consolidação da indústria cultural no Brasil<sup>25</sup> fosse um fator que estava colocado para os artistas e intelectuais brasileiros em geral, os cineastas egressos do Cinema Novo e os “paulistas do entre-lugar” tiveram que lidar com a questão de maneira diferenciada. Enquanto os cinemanovistas se inseriram no “mercado” a partir da relação com a estatal Embrafilme que lhes facultou em larga medida a preservação da dimensão autoral e a continuidade de suas filmografias, mesmo dentro de certos limites tácitos envolvidos, por exemplo, no objetivo comum de alcançar o grande público, os “paulistas do entre-lugar”, com severas dificuldades em levantar recursos para seus projetos autorais, lidaram muito mais de perto com os constrangimentos da indústria cultural, tendo que realizar seus projetos dentro de limites mais estreitos e sendo eles mesmos mão de obra dessa indústria.

Pode-se supor que a visão de dentro, tanto do meio publicitário como televisivo, trouxe a esses “paulistas do entre-lugar” elementos mais concretos para a crítica da indústria cultural, numa perspectiva que não meramente condena a televisão como instrumento de alienação, como num discurso raso de esquerda, mas aponta os mecanismos de reificação que perpassam essas instâncias-chave do capitalismo avançado, como se vê, por exemplo, no episódio de Roberto Santos para *As cariocas* (1966), em *Bebel, a garota-propaganda* (Maurice Capovilla, 1967) e *Os amantes da chuva* (Roberto Santos, 1979).

No ensaio *Operário, personagem emergente*, Jean-Claude Bernardet (1980) esboça a hipótese de que o desenvolvimento do capitalismo no

---

<sup>25</sup> Segundo Ortiz (1988), ainda que nas décadas de 1940 e 1950 se observe uma expansão de empreendimentos relacionados à chamada “cultura de massa”, é somente nas décadas de 1960 e 1970, no contexto de modernização promovida pelo regime militar, que se consolida no Brasil um “mercado de bens culturais” integrado a uma “sociedade de consumo” e pautado por uma racionalidade empresarial.

Brasil e seu avanço sobre a área cultural, incluindo o cinema, foram fatores determinantes para que o personagem operário surgisse com centralidade nos filmes brasileiros dos anos 1970.<sup>26</sup> Os cineastas proletarizados – “cada dia mais despossuídos de sua aura de prestígio cultural e cada vez mais assalariados” (BERNARDET, 1980, p. 33) – tornar-se-iam mais aptos a “considerar a sociedade brasileira sob o ângulo da evolução do capitalismo” (BERNARDET, 1980, p. 34), o que os levaria a colocar em tela o operário.

Ainda que seja necessário considerar outras mediações, essa hipótese nos parece sugestiva como ponto de partida para pensar o caso de nossos “paulistas”. No contexto de consolidação da indústria cultural no Brasil, nos anos 1960 e 1970, esses cineastas estiveram no meio do processo. E não só como cineastas – aqui se insere a dicotomia cinema comercial/cinema de autor e é possível supor que os cinemanovistas, mesmo em sua relação com a Embrafilme, se viam como artistas-autores e não como trabalhadores da indústria cultural – mas sobretudo por trabalharem nos âmbitos de menor prestígio cultural dessa indústria: a publicidade e a televisão. Estas eram constituídas não somente por garotas-propaganda e vedetes (figuras recorrentes no cinema paulista, como veremos adiante) mas também por intelectuais, como o jornalista que se converte em publicitário em *Anuska, manequim e mulher* (Francisco Ramalho Júnior, 1968) para aumentar seus ganhos e atender aos desejos de consumo da amada manequim; ou o dramaturgo que complementa seu salário de professor escrevendo, em ritmo industrial, trabalhos medíocres para a televisão em *À flor da pele* (Francisco Ramalho Jr., 1976). Ademais, a cidade de São Paulo parece ser lugar privilegiado para apreender as questões que circundam a modernidade urbana capitalista. Sede do capitalismo industrial brasileiro, São Paulo foi também berço das primeiras grandes produtoras de filmes publicitários que surgiram em 1957, absorvendo mão de obra da falida Companhia Cinematográfica Vera Cruz, e se proliferaram nas décadas seguintes, atingindo, segundo Ramos (2004, p. 64), cerca de 70 a 80% das 150 empresas do ramo nos anos 1980.

---

<sup>26</sup> Remanescentes do Cinema Novo também retrataram o operário no final dos anos 1970, como Ruy Guerra, em *A queda* (1978); Leon Hirszman em *ABC da greve* (1979/1991) e *Eles não usam black-tie* (1981) e Arnaldo Jabor em *Tudo bem* (1978).

#### **4. A MODERNIDADE URBANA CAPITALISTA PELAS LENTES DOS “PAULISTAS DO ENTRE-LUGAR”**

Há duas vertentes paralelas na produção dos “paulistas do entre-lugar”, perceptíveis quando suas obras são tomadas em conjunto ou mesmo na trajetória individual de cada cineasta. De um lado, há filmes, não só do início dos anos 1960 mas também dos anos 1970, que colocam em tela o Brasil “profundo”, rural e tradicional, como, por exemplo, *A hora e a vez de Augusto Matraga* (1966) e *Um anjo mau* (1971) de Roberto Santos; *Terra dos Brasis* (1971), *O último dia de Lampião* (1975) e *O boi misterioso e o vaqueiro menino* (1979) de Maurice Capovilla; *Vila da barca* (1964) de Renato Tapajós e a grande maioria dos filmes de Sérgio Muniz, entre os quais, *Roda é outras histórias* (1965); *O povo do Velho Pedro, anotações* (1967) e *De raízes e rezas, entre outros* (1972). De outro lado, há um conjunto de obras que apresentam distanciamento da tônica da “questão nacional” e da problemática do subdesenvolvimento em benefício de um deslindamento das contradições da modernidade urbana capitalista, abordando temáticas como o trabalho alienado, a indústria cultural e a reificação das relações sociais. De maneira consideravelmente distinta das linhas de força do Cinema Novo, essa segunda vertente constitui uma linha singular a perpassar com certa continuidade e coerência a filmografia dos diferentes “paulistas do entre lugar” ao longo dos anos e é ela que nos interessa investigar mais de perto, considerando estar aí a contribuição diferencial desse cinema paulista.

Abre essa vertente *O grande momento* (1958), de Roberto Santos, veterano que está para os “paulistas” assim como Nelson Pereira dos Santos esteve para os cinemanovistas. Assinalado por Bernardet (1967) como um “marco na filmografia brasileira” por focalizar o ambiente urbano e ter o dinheiro como “motor do enredo” numa época em que o nascente cinema de preocupação social voltava-se para a favela ou para o sertão, o filme, de nítida influência neorrealista, gira em torno das dificuldades de um jovem trabalhador para custear as despesas de seu casamento, o “grande momento”. Embora o dinheiro seja o mediador das relações entre os personagens, que se comportam de maneira bastante individualista, são notáveis no filme resquícios de um ethos comunitário e de personalidade nas relações, ainda não pautadas exclusivamente pelo cálculo racional, o que já não se perceberá em *São Paulo, Sociedade Anônima*, no qual os personagens,

atomizados, não fazem parte de um universo compartilhado e estabelecem relações motivadas pelo interesse em detrimento do sentimento.

Esteticamente, o filme de *Person* também se diferencia daquele de Santos. Enquanto *O grande momento* apresenta uma singela narrativa linear, com montagem clássica e tomadas externas entremeadas a cenas filmadas em cenários reconstruídos em estúdio, *São Paulo S.A.* adota características do cinema moderno com narrativa não-linear, fragmentada, marcada por movimentos e enquadramentos de câmera arrojados e pelo corpo-a-corpo com as ruas, inserindo câmera e personagens no fluxo “real” da cidade. Diferentemente de *O desafio*, lançado na mesma época e por vezes objeto de análises aproximativas, o filme de *Person*, embora inclua uma crítica ao capital estrangeiro e à industrialização dependente, centra-se menos na “questão nacional” e mais numa problemática geral concernente à modernidade capitalista. A vida do protagonista Carlos, homem de classe média que trabalha para a indústria automobilística, é uma vida administrada, de relações reificadas e na qual o trabalho não traz realização humana. Ele é mais um na São Paulo caracterizada como “cidade-máquina”, nos termos de Ismail Xavier (2006).

É interessante notar que embora o drama de *São Paulo S.A.* esteja longe de ser privado – desde o título já se remete à moderna configuração econômica em correspondência com a moderna configuração social sob o capitalismo – a recepção europeia do filme o apreendeu como um filme “intimista”, de moldes antonionianos, expressando reservas que contrastam com a recepção entusiasmada ao Cinema Novo, notadamente do ciclo sertanejo.<sup>27</sup> O caráter social do filme de *Person* – a meu ver muito mais marcado do que os da “trilogia da incomunicabilidade” de Antonioni com os quais é comparado – é em larga medida negligenciado pela crítica estrangeira, ávida por uma “brasilidade” original e revolucionária.

Outro aspecto relevante de *São Paulo S.A.* e que marca o cinema paulista é a abordagem do universo da indústria cultural e de seu “elixir da vida”<sup>28</sup>, a publicidade. O filme de *Person* é talvez o primeiro filme brasileiro a trazer como personagem a modelo publicitária, deslindando por meio da personagem Ana um universo de objetificação do corpo e

<sup>27</sup> Cf, por exemplo, as observações do crítico Jean Delmas (1967) e do crítico anônimo (assinado “R.P”) em “NOVO...” (1967), assim como as avaliações italianas recolhidas por Moraes (2010, p. 88-91).

<sup>28</sup> A expressão é de Adorno e Horkheimer (1985, p. 151).

de relações instrumentais, problemática que será objeto central do longa *Bebel, garota propaganda* (Maurice Capovilla, 1967, baseado no romance *Bebel que a cidade comeu*, de Ignácio de Loyola Brandão). Nesse filme de Capovilla – cineasta que já abordara de maneira crítica os bastidores do espetáculo em *Subterrâneos do futebol* (1964)<sup>29</sup> – é bastante evidenciado o processo de reificação por que passa a personagem título. Como garota-propaganda, Bebel vende não apenas a força de trabalho, mas os próprios atributos físicos que conferem valor à mercadoria anunciada e separam-se da sua constituição enquanto sujeito, tornando-a mero objeto a se confundir com a mercadoria: exibida, desejada e consumida. Processo análogo ocorre quando para se tornar “estrelinha” da televisão ela é coagida a manter relações sexuais com o produtor do programa. Ao final do filme, após efêmero sucesso, a personagem volta para o subúrbio da cidade e, sem vislumbrar alternativas, aceita a proposta de ser “rifada” a frequentadores de uma casa noturna, explicitando-se, assim, de maneira exacerbada sua condição objetificada.

É significativa no cinema paulista a recorrência da personagem da modelo publicitária e/ou manequim em papéis relativamente secundários, como Ana de *São Paulo S.A* ou centrais, como a referida Bebel, ou Marlene do episódio de Roberto Santos para o longa *As cariocas* (1966) e Anuska de *Anuska, manequim e mulher*, de Francisco Ramalho Jr. (1968). *O filho da televisão*, de João Batista de Andrade (1969) traz um garoto-propaganda e *Vozes do medo* (1970), longa coletivo coordenado por Roberto Santos, contém um episódio denominado *Produto*, igualmente problematizador da coisificação da mulher pela indústria cultural. Em *Joãozinho*, episódio de Ramalho Jr. para o longa *Sabendo usar não vai faltar* (1976), a garota-propaganda é objeto de fetiche erótico para o personagem-título, *office-boy* numa agência de publicidade, e em *Os amantes da chuva* (1979), de Roberto Santos, a exploração midiática e publicitária traz consequências deletérias para um casal de trabalhadores a cujos encontros são atribuídas as chuvas

---

<sup>29</sup> O enfoque do documentário notabiliza a exploração do trabalho de jovens atletas, “operários de vida curta”, como afirma a narração, cujos corpos, convertidos em mercadorias, rendem lucros aos empresários dessa indústria e oferecem espetáculos que funcionam como “válvula de escape” para outros tantos trabalhadores – o que poderíamos facilmente “traduzir”, em palavras frankfurtianas, como diversão “procurada por quem quer escapar ao processo de trabalho mecanizado, para se pôr de novo em condições de enfrentá-lo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.128).

na cidade.<sup>30</sup> *Você também pode dar um presunto legal* (1971), de Sérgio Muniz, é também um caso interessante, pois embora tenha como questão central a problematização política da tortura, coaduna essa discussão com uma crítica da cultura de consumo: “Compre, olhe/Vire e mexa/Não custa nada/ só lhe custa a vida”, canta Gal Costa na canção *Mini-mistério* (Gilberto Gil, 1970) que acompanha imagens de vitrines e *outdoors* na metrópole paulistana. Capovilla ainda volta a essa problemática em dois especiais para a TV Globo, *A indústria da moda e Revolução do consumo*, de 1971/1972, que segundo ele “[...] traziam *insights* dos bastidores do capitalismo florescente”, porém, “não eram filmes críticos do ponto de vista político, mas apenas crônicas atentas à realidade.” (CAPOVILLA apud MATTOS, 2006, p. 169) – ao contrário de seu *Bebel*, cuja perspectiva crítica é bastante clara.

Outro exemplo significativo é o projeto *Os sete pecados capitalistas*. Articulado em 1971 sob coordenação de Person, o projeto previa sete episódios filmados individualmente por Person, Capovilla, Roberto Santos, Anselmo Duarte, John Herbert, Guga (Carlos Augusto de Oliveira, irmão do diretor da TV Globo, Boni) e Olivier Perroy. Em tom de sátira crítica, evidenciado nos roteiros dos episódios “A livre iniciativa”, de Person, e “A publicidade”, de Lauro César Muniz<sup>31</sup>, o projeto, não concretizado, seria realizado no âmbito da Blimp Filmes, empresa de Guga que produzia comerciais e audiovisuais para televisão, fato que em si revela um pouco a posição desses cineastas que, embora críticos à indústria cultural, nela

<sup>30</sup> *As amorosas* (1968), do também paulista Walter Hugo Khouri, traz igualmente uma personagem desse universo da indústria cultural, a vedete de televisão Marta. A abordagem do “universalista” Khouri, porém, nos parece diferente daquela dos “paulistas do entre lugar”, pois é antes moral do que social. Ao comparar as personagens Marta e *Bebel*, por exemplo, percebe-se que a personagem do filme de Capovilla tenta a todo momento se preservar – incomoda-se com a presença de homens alheios à equipe na gravação do comercial de sabonete, reluta em tirar fotos nua etc – mas as condições a tornam cada vez mais concretamente objeto dos homens. Já Marta é caracterizada como uma mulher exibicionista e promíscua, traída pela própria vaidade. Seu problema é ser “burra, vulgar e vaidosa”, conforme a adjetivação que lhe faz o protagonista Marcelo. Essa caracterização atinge o ápice na cena em que a moça está prestes a sofrer um estupro coletivo e se mostra lisonjeada quando solicitada a falar de sua performance na televisão.

<sup>31</sup> Encontra-se na Cinemateca Brasileira o argumento/roteiro, de três episódios: “A publicidade”, de Lauro César Muniz; “A herança”, de Sérgio Porto e “A livre iniciativa” de Person. “A publicidade” focaliza uma agência publicitária ironicamente denominada P.C.B. – Publicidade Comercial Brasileira –, que recebe encomenda para realizar de última hora uma campanha que retrate operários otimistas. Os diretores da agência são todos estrangeiros e só falam em inglês, sendo que o processo criativo na verdade vêm de um simples assistente. Já “A livre iniciativa” previa uma espécie de continuação de *São Paulo S.A.*, com o empresário Arturo, arauto do nacional-desenvolvimentismo, em crise e incitado a vender sua fábrica a uma multinacional. Depois de muito relutar, coagido pelas despesas de sua amante Ana, vende a fábrica e o filme se encerra com os dois dançando alegremente ao som do “iê iê iê”.

estavam fortemente inseridos. A heterogeneidade do grupo de sete diretores é outro elemento que caracteriza a ambiguidade do projeto – entre a crítica e a adesão – sendo significativo que o episódio de John Herbert, que foi concluído, tenha posteriormente integrado a pornochanchada de três episódios, *Cada um dá o que tem* (Adriano Stuart, John Herbert, Sílvio de Abreu, 1975)<sup>32</sup>.

Todos os nossos “paulistas do entre-lugar” tiveram passagens longas ou breves pela publicidade (Roberto Santos, Luiz Sérgio Person, Sérgio Muniz, Francisco Ramalho Jr. e Renato Tapajós) e/ou pela televisão (Roberto Santos, Luiz Sérgio Person, Sérgio Muniz, Renato Tapajós, João Batista de Andrade e Maurice Capovilla) e valeram-se de seus contatos no *show business* para a realização de filmes críticos a esse universo (O episódio de Roberto Santos para *As cariocas* foi filmado num estúdio da então nascente TV Globo; Bebel é inserida nas filmagens reais de uma campanha publicitária da Lynx Film etc). Trata-se, portanto, de uma crítica feita de dentro, por aqueles que a um só tempo condenavam e colaboravam para edificar a indústria cultural no Brasil, lançando luz à lógica perversa de um sistema do qual dependiam para trabalhar. Permeados por essas contradições, os filmes dos “paulistas do entre lugar” nem sempre são esteticamente vigorosos ou “revolucionários” como são os mais notáveis do Cinema Novo, mas, é interessante observar que, ainda que seja em nível apenas temático, eles estão em sintonia com alguns filmes europeus da época, notadamente da produção de Godard dos anos 1960, no que tange à abordagem do universo da indústria cultural, da publicidade, da sociedade de consumo e da reificação das relações sociais<sup>33</sup>.

Elemento também significativo que aparece nessa filmografia paulista é a figura do operário e/ou a problemática do trabalho. É fato que a presença dos trabalhadores urbanos é bastante escassa nas telas brasileiras ao menos até os anos 1970, como bem notou Bernardet (1980) que assinala, por exemplo, a ausência de tematização cinematográfica das grandes greves e mobilizações operárias dos anos 1950 e início dos 1960. Entretanto, é curioso encontrar na filmografia paulista, por exemplo, o registro da realização de *União* (Capovilla, 1962 – inconcluso), único

<sup>32</sup> O episódio de Herbert chamou a atenção do produtor da Boca do Lixo Aníbal Massaini por seu conteúdo erótico. Trata-se da história de um engenheiro da Transamazônica que, em seu retorno à “civilização”, encontra-se com uma prostituta que recebe por cartão de crédito. Sobre *Os sete pecados capitalistas*, ver Herbert ([197-]) e Moraes (2010).

<sup>33</sup> Sobre a produção de Godard nos anos 1960, ver Annie Goldmann (1974) e Esquenazi (2004).

filme do núcleo paulista do CPC. Assim como o filme inacabado do CPC carioca, *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1962-1964/1981-1984), *União* foi filmado com os trabalhadores encenando os próprios papéis. Com concepções semelhantes acerca da função político-pedagógica do cinema, esses filmes se diferenciam por o primeiro se voltar às lutas camponesas no nordeste e o segundo aos operários ligados ao sindicato da construção civil em São Paulo.<sup>34</sup> Outro filme importante é o documentário *Viramundo* (Geraldo Sarno, 1964)<sup>35</sup> que, em moldes “sociológicos”<sup>36</sup> trata das condições de vida dos migrantes nordestinos que chegam à São Paulo em busca de trabalho. No referido *São Paulo S.A* o operário não é figura central – apenas uma cena focaliza operários quando estes estão humilhantemente escondidos no banheiro sob ordens do gerente Carlos, que buscava evitar que fiscais trabalhistas descobrissem os funcionários sem registro – porém o filme aborda com centralidade o trabalho, que desempenha papel fundamental nos dilemas do protagonista.<sup>37</sup> O também mencionado *Vozes do medo* tem entre seus díspares episódios alguns que tangenciam a temática do trabalho, como *Caminhos*, documentário sobre jovens retratados nas filas por emprego, no juizado de menores, em programas de auditório, trabalhando no comércio, vendendo jornais, limpando para-brisas nos faróis, etc; e *Aquele dia 10*, narrativa ficcional sobre operários da construção civil em dia de pagamento. E, de fato, é nos anos 1970 que proliferam filmes

<sup>34</sup> Sobre *União* ver depoimento de Capovilla em Mattos (2006, p.46-48).

<sup>35</sup> *Viramundo* integra ao lado do já citado *Subterrâneos do futebol* de Capovilla, *Memória do canção* (Paulo Gil Soares) e *Nossa escola de samba* (Manuel Horácio Gimenez) o primeiro ciclo de filmes produzidos pelo produtor paulista Thomas Farkas. Os quatro médias-metragens formam o longa *Brasil Verdade* lançado em 1968. Embora Geraldo Sarno não componha o nosso conjunto de “paulistas do entre lugar” – o cineasta baiano fixou-se posteriormente no Rio – citamos aqui *Viramundo* como um exemplo da filmografia paulista pelo fato do filme ter sido realizado em São Paulo com participação direta dos “paulistas do entre-lugar” (Sérgio Muniz fez a produção, Capovilla participou do som direto e Batista e Ramalho Jr. foram assistentes nesses primeiros filmes produzidos por Farkas).

<sup>36</sup> Cf. “O modelo sociológico ou a voz do dono (*Viramundo*)”, Bernardet (2003, p. 14-39).

<sup>37</sup> É emblemática a cena do monólogo interior de Carlos, transitando a pé e apressadamente pelo Viaduto do Chá: “Recomeçar, trabalhar, mil vezes tentar ser um homem. Trabalhar com Arturo, esquecer Ana, apagar Luciana. Não lembrar-se senão do trabalho, das cinquenta obrigações diárias. Lembrar-se somente das mil chateações diárias do trabalho. Lembrar-se de uma engrenagem, e mais outra, e mais outra, e mais outra! De uma engrenagem e depois de um eixo que devem ser entregues dentro do prazo estabelecido. Mil vezes recomeçar. Recomeçar de novo. Recomeçar sempre. Esquecer Ana, apagar Luciana. Lembrar-se das cinquenta obrigações diárias do trabalho. Recomeçar. Recomeçar. Aceitar. Aceitar. Aceitar! Recomeçar, recomeçar... Aceitar! Aceitar!!” – sua voz ecoa pela cena num encadeamento maquínico, em ritmo duro e entrecortado, enquanto a montagem do filme alterna as imagens do personagem caminhando rapidamente entre outros passantes apressados com as imagens das engrenagens fabris em funcionamento, associando-se a situação de Carlos à lógica estrutural do capitalismo industrial.

com essa temática – o que não é exclusividade do cinema paulista, como mencionamos, mas nele se destaca. No documentário *Fim de semana* (Renato Tapajós, 1976) há uma problematização de embasamento marxista na abordagem da condição dos trabalhadores que, em seus dias de folga, não descansam para trabalhar na (auto)construção de suas casas. *Pedreira* (1973); *Bóias Frias* (1975) e *Vidreiros* (1975), documentários curtos de João Batista de Andrade para a televisão, abordam as categorias de trabalhadores explicitadas nos títulos e o longa de ficção *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1977) coloca em tela trabalhadores ferroviários. No final da década, os dois cineastas aproximam-se das mobilizações operárias, dando origem a uma série de filmes, como os documentários de média-metragem *Greve!* (1979) e *Trabalhadores, presente!* (1979) de Batista e os curtas e médias-metragens de Tapajós em parceria com o Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema: *Acidente de Trabalho* (1977); *Trabalhadoras metalúrgicas* (codirigido com Olga Futemma, 1978); *Teatro Operário* (1979); *Greve de março* (1979) que se somam ao longa documentário *Linha de montagem* (Tapajós, 1981), com reflexões a posteriori sobre as greves metalúrgicas da virada da década de 1970 para 1980. Tapajós pretendia realizar ainda o longa de ficção *O silêncio das máquinas* que trataria do movimento operário do final dos anos 1970, relacionando-o com a greve de Osasco de 1968, mas não obteve viabilização financeira para seu roteiro, ao contrário de Batista que conseguiu apoio da estatal Embrafilme para o financiamento de *O homem que virou suco*, filme que também se relaciona com o contexto das mobilizações operárias<sup>38</sup>.

Pode-se considerar que *O homem que virou suco* encerra um ciclo dessa fração do cinema paulista, assim como seu contemporâneo *Bye bye Brasil* de certa forma fechou o ciclo do Cinema Novo<sup>39</sup>. No filme de João Batista também estão em questão o encontro do sertão

<sup>38</sup> No final dos anos 1970, vários paulistas conseguiram obter recursos da Embrafilme após se organizarem em torno da APACI (Associação Paulista de Cineastas), fundada em 1975, e pressionarem publicamente a estatal. Alguns filmes, como *O homem que virou suco*, contaram com recursos do Polo Cinematográfico Paulista que previa a conjunção de aportes da Embrafilme e do governo de São Paulo.

<sup>39</sup> Embora autores como Ramos (1983, p.147-158) e Johnson (1984, p.83-90) apontem *Bye bye Brasil* como uma espécie de ponto de chegada do Cinema Novo, como um filme que assinala o percurso do próprio movimento, sabemos que essa afirmação é um tanto arriscada se pensarmos que caminhos diferentes foram apresentados, por exemplo por Glauber Rocha e Leon Hirszman que chegam ao fim da década com dois filmes bastante significativos: *A idade da terra* e *Eles não usam black-tie*, respectivamente, que merecem uma análise mais detida para a qual não há espaço aqui.

e da cidade, da cultura popular e dos meios de comunicação de massa, do arcaico e do moderno, do nacional e do internacional, porém essa abordagem é realizada por vias bastante distintas. Tal como no filme de Cacá, o protagonista é o artista popular, no caso um poeta nordestino igualmente em confronto com a cidade moderna que rejeita sua cultura. No entanto, neste filme, mais do que a dinâmica da cultura popular desafiada pela cultura importada e pelos meios de comunicação de massa, ganha centralidade a questão do trabalho e da reificação na metrópole capitalista, assinalando uma linha de continuidade com a filmografia que viemos analisando.

No filme de Batista, Deraldo, poeta popular que vive da venda de seus folhetos de cordel e é criticado por ‘não trabalhar’, é confundido com Severino, “operário-símbolo” que assassinara o patrão. Obrigado a fugir e vender sua força de trabalho, como carregador de sacas de batata, operário da construção civil, empregado doméstico e operário na construção do metrô, rebela-se em cada um desses empregos. No mote central da confusão de identidades está a reificação dos migrantes, cuja mão de obra é indistintamente explorada, negando-lhes a individualidade e as características culturais, num processo que visa torná-los uma massa trabalhadora indiferenciada. No contraponto entre Deraldo e Severino estão duas concepções de trabalho: para o primeiro, o sentido de realização humana que ele alcança produzindo seus livrinhos de cordel; para o segundo, uma tentativa de se integrar à sociedade capitalista industrial, esforçando-se para aprender um novo ofício, produzindo o quanto pode, sendo subserviente à chefia e agindo contra as reivindicações dos colegas, o que não impede que ele seja despedido, motivando-o a assassinar o patrão. Investigando a trajetória de Severino e ouvindo os relatos dos colegas do metalúrgico, Deraldo amplia sua consciência sobre as formas de organização coletiva e, quando volta a vender os livrinhos de cordel em praça pública, não é apenas a história de Severino que ele conta em verso, mas a de todos os trabalhadores espremidos até virar suco nas engrenagens da mesma “cidade-máquina” outrora retratada por Person.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- AMÂNCIO, Tunico. *Artes e manhas da Embrafilme*: cinema estatal brasileiro em sua época de ouro(1977-1981). Niterói: EDUFF, 2000.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BERNARDET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, Jean-Claude. Operário, personagem emergente. In: AVELLAR, José Carlos; BERNARDET, Jean-Claude; MONTEIRO, Ronald. *Anos 70: cinema*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. p. 28-47.
- BERNARDET, Jean Claude; GALVÃO, Maria Rita Eliezer. *Cinema, repercussões em caixa de eco ideológica*: as ideias de ‘nacional’ e ‘popular’ no pensamento cinematográfico brasileiro. São Paulo; Rio de Janeiro: Brasiliense; Embrafilme, 1983.
- CARVALHO, Júlia M. *A presença do Estado no Cinema o caso da CAIC*. [Relatório de Pesquisa]. Departamento de Comunicação Social. PUC-Rio, Rio de Janeiro, ago. 2008. Disponível em: [http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio\\_resumo2008/relatorios/ccs/com/com\\_julia\\_machado\\_de\\_carvalho.pdf](http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2008/relatorios/ccs/com/com_julia_machado_de_carvalho.pdf). Acesso em: 5 set. 2014.
- D’ÁVILA, Roberto (org.). *Os cineastas: conversas com Roberto D’Avila*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.
- DE CÁRDENAS, Federico; TESSIER, Max. Entretien avec Nelson Pereira dos Santos. *Études cinématographiques*, Paris, n. 93-96, p. 61-74, 1972.
- DELMAS, Jean. Trois brésiliens dans le cinéma novo. *Jeune cinéma*, Paris, n. 22, p. 7-16, avril 1967.
- DIEGUES, Carlos. Brésil: 39 degrés. *Positif*, Paris, n. 116, p. 43-52, maio 1970.
- DIEGUES, Carlos. Géographie et cinéma d’um pays américain. *Positif*, Paris, n. 92, p. 1-4, février 1968.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *Godard et la société française des années 1960*. Paris: A. Colin, 2004 .
- FERNANDES, Luciano Miranda Silva de Moraes. *O Estado aos cinemanovistas*: inserções em redes sociais e multiposicionalidade. 2008. 474 f. Tese (Doutorado em Ciência Política) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- FIGUEIRÔA, Alexandre. *Cinema novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas: Papiurus, 2004.

- GERBER, Raquel. *O cinema brasileiro e o processo político e cultural (de 1950 a 1978)*. Rio de Janeiro: EMBRAFILME/ DAC, 1982.
- GOLDMANN, Annie. *Cinéma et société moderne: le cinéma de 1958 à 1968: Godard, Antonioni, Resnais, Robbe-Grillet*. Paris: Denoël, Gonthier, 1974.
- GOMES, Paulo Emilio Salles. *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- HERBERT, John. [Entrevista ao] programa Luzes, Câmerada TV Cultura. [S.l.]: [Acervo Cinemateca Brasileira], [197-].
- JOHNSON, Randal. *The film industry in Brazil: culture and the state*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1987.
- JOHNSON, Randal. *Cinema novo x 5: masters of contemporary Brazilian film*. Austin: University of Texas, 1984.
- JOHNSON, Randal; STAM, Robert. (org.). *Brazilian cinema: expanded edition*. New York: Columbia University Press, 1995.
- JORGE, Marina Soler. *Cinema Novo e Embrafilme: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira*. 2002. 185 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
- LEME, Caroline Gomes. *Um certo cinema paulista: entre o Cinema Novo e a indústria cultural (1958-1981)*. São Paulo: Alameda, 2019.
- LEME, Caroline Gomes. A recepção do cinema brasileiro dos anos 1960 na França: brasilidade e modernidade em pauta. In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DE SOCIOLOGIA ALAS, 30., 2015, San José, Costa Rica. *Anais [...]*. San José, Costa Rica, 2015.
- MARCORELLES, Louis. Anatomie d'une interview. *Image et son*, Paris, n. 218, p. 49-51, juillet 1968.
- MATTOS, Carlos Alberto de. *Maurice Capovilla: a imagem crítica*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- MORAES, Ninho. *Radiografia de um filme: "São Paulo Sociedade Anônima"*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010. (Coleção Aplauso. Série Perfil).
- MOURA, José. O cinema novo em São Paulo. *Diário de São Paulo*, São Paulo, 14 ago. 1966.
- NORITOMI, Roberto Tadeu. *Uma alternativa urbana dentro do Cinema Novo*. 1997. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- NOVO chez Vigo. *Cinéma* 67, n. 116, p. 13-16, maio 1967.

- OROZ, Silvia. *Carlos Diegues: os filmes que não filmei*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PINTO, Carlos Eduardo Pinto de. *Imaginar a cidade real: o Cinema Novo e a representação da modernidade urbana carioca (1955-1970)*. 2013. 344 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- ROCHA, Glauber. Estética da fome (1965). In: ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004a. p. 63-67.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.
- SCHWARZ, Roberto. Fim de século. In: SCHWARZ, Roberto. *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 155-162.
- SIMONARD, Pedro. *A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.
- SOUZA, Carlos Roberto de; SAVIETTO, Tânia. (org.). *30 anos de cinema paulista (1950-1980)*. São Paulo: Fundação Cinemateca Brasileira, 1980. (Cadernos da Cinemateca, v. 4).
- XAVIER, Ismail. Alegoria, modernidade, nacionalismo. In: XAVIER, Ismail. *Doze questões sobre cultura e arte: seminários*. Rio de Janeiro: Funarte/MEC, 1984. p. 3-27.
- XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago. *Revista Sinopse*, São Paulo, v. 8, n. 11, p. 18-25, set. 2006.

YUTA, Edmar Tetsuo. *Glauber Rocha e a formação do cinema novo*. 2004. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.