



RELICI

## **PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NACIONAL, INTERNACIONAL E O CINEMA NOVO: REFLEXÕES SOBRE O CINEMA NO BRASIL DOS ANOS 1920 E 1960<sup>1</sup>**

*NATIONAL, INTERNATIONAL CINEMATOGRAPHIC PRODUCTION AND NEW CINEMA: REFLECTIONS ON CINEMA IN BRAZIL IN THE 1920s AND 1960s*

*Luciano Alves Silva<sup>2</sup>*

### **RESUMO**

Esse artigo discute, através de uma análise comparativa, dois recortes temporais do cinema no Brasil, especialmente do eixo entre Rio de Janeiro e São Paulo. As épocas abordadas são a década de 1920, quando muitas revistas e jornais foram publicados e críticas passaram a ser feitas ao cinema nacional; sendo o outro recorte a década de 1960, quando surge o Cinema Novo. Neste, a abordagem feita por Glauber Rocha é a que nos interessa. No primeiro recorte temos visões específicas e interpretações sobre o papel do cinema no Brasil que passam por questões relacionadas às salas de cinema, suas estruturas, os locais de seus estabelecimentos, os preços dos ingressos, o que era exibido, para quais públicos etc. Já, em 1960 a crítica de Glauber Rocha recai mais especificamente sobre a produção e os conteúdos dos filmes, uma vez que o cineasta, que também foi crítico, pensava o cinema como um instrumento político de desalienação nacional. Assim, ainda que o cinema comercial pretendesse, sobretudo, obter lucros, as distintas abordagens daqueles críticos nos provocam questionamentos sobre a função social do cinema. E suas críticas, certamente, agregam ao debate sobre o papel do cinema na sociedade brasileira.

**Palavras-chave:** cinema no Brasil, anos 1920, anos 1960, críticos de cinema.

### **ABSTRACT**

This article discusses, through a comparative analysis, two temporal clippings of cinema in Brazil, especially from the axis between Rio de Janeiro and São Paulo. The periods approached are the 1920's, when many magazines and newspapers were published and critics started to be made of the national cinema; the other period is the 1960's, when Cinema Novo appeared. In this case, the approach made by Glauber Rocha is the one that interests us. In the first cut we have specific views and interpretations about the role of cinema in Brazil that go through issues related to movie theaters, their structures, the places where they were

<sup>1</sup> Recebido em 25/04/2023. Aprovado em 06/05/2023. doi.org/10.5281/zenodo.8368625

<sup>2</sup> Universidade Presbiteriana Mackenzie. luciano.ibec@gmail.com



RELICI

established, ticket prices, what was shown, for which audiences, etc. In 1960, Glauber Rocha's criticism falls more specifically on the production and the contents of the films, since the filmmaker, who was also a critic, thought of cinema as a political instrument of national de-alienation. Thus, even though commercial cinema aimed, above all, to obtain profits, the distinct approaches of those critics provoke us to question about the social function of cinema. And their criticism certainly adds to the debate about the role of cinema in Brazilian society.

**Keywords:** cinema in Brazil, 1920s, 1960s, film critics.

## INTRODUÇÃO

O cinema se constitui como uma das inovações mais importantes do entretenimento moderno. Ainda com o nome de cinematógrafo<sup>3</sup> foi criado pelos irmãos Auguste e Louis Lumière em Paris, cuja primeira exibição pública se deu em 28 de dezembro de 1895. Em 1900, os irmãos Lumière promoveram a apresentação de um cinematógrafo, onde 15 filmes foram apresentados e 15 fotografias em cores, numa tela de 21 metros de altura por 18 metros de largura, instalada no Champs-de-Mars, num programa de 25 minutos de duração; foram 326 sessões de 15 de maio a 12 de novembro, vistas por 1,5 milhão de pessoas (COSTA, 2005, p. 23).

Entre 1894 e 1906 ficou conhecido como Cinema dos primeiros tempos (*cinéma des premiers temps*), cuja produção se dava de modo artesanal e diversificado, para um público heterogêneo, tendo suas formas de representação em constante transformação.

Aqui trazemos um breve arrazoado historiográfico do cinema, pesquisando alguns críticos dos anos 1920 e, dos anos 1960, especialmente a fala de Glauber Rocha que, a partir de seus contextos, nos ajudarão a ter uma visão distinta do que representou o cinema para suas épocas. Sendo tais autores de temporalidades

---

<sup>3</sup> A palavra *cinematógrafo* tem raízes nos termos gregos *kynema* (movimentos) e *grapheis* (registro), que em sua junção evoca a ideia de criar a ilusão ótica que transformar imagens estáticas, quadro a quadro, em imagens em movimento. Disponível em <<http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/28-tecnica/145-principioscine>>; acessado em 10/02/2023.



RELICI

diferentes trazem visões também distintas da arte cinematográfica exibida e produzida no Brasil. No entendimento de Gabus Mendes, o cinema tratava-se de entretenimento que precisava ser sempre refinado para um público “mais qualificado”; Adhemar Gonzaga via que o cinema brasileiro deveria imitar o cinema dos Estados Unidos; Glauber Rocha, por sua vez, entendia que o cinema deveria manter-se nacional, com toda sua originalidade artística, ideológica, plural, servindo como instrumento político para a desconstrução de um modelo imposto de sociedade, oriunda do imperialismo europeu e estadunidense.

### **ARRAZOADO HISTORIOGRÁFICO DE CINEMA DO PERÍODO**

A historiografia do cinema brasileiro mostra que as primeiras críticas nascem a partir de textos de revistas e jornais. Uma das primeiras observações sobre o cinema foi emitida por Olavo Bilac (1865-1918) que, na revista *Kosmos*, diz:

O livro está morrendo, já pouca gente pode consagrar o dia todo, ou ainda uma hora toda a leitura de cem páginas impressas sobre um mesmo assunto. Talvez o jornal do futuro para atender a pressa (...) seja fallado e illustrado, com projeções animatográficas (BILAC, 1904, p.7).

A fala de Bilac contempla a popularidade que o cinema alcançaria não muito tempo depois de sua crítica à revista. Pedro Lima (1902-1987), importante voz do cinema, no ano de 1924 inaugura uma coluna numa revista especializada em filmes estrangeiros, *Revista Selecta*, coluna intitulada *O Cinema no Brasil*. Nesta o autor elabora a primeira tentativa ordenada de se compreender as dificuldades econômicas e o atraso técnico da produção cinematográfica brasileira. Numa entrevista cedida à *Revista Éptic*, ele se coloca numa condição de responsável por muito do que aconteceu em relação ao cinema no Brasil quando afirma:

Toda a legislação de cinema no Brasil se deve a uma única pessoa, e deixando a modéstia de lado, a legislação criada se deve a mim. Porque graças a uma série de artigos que eu fiz no *Diário da Noite*, uma série de



RELICI

entrevistas, houve o Primeiro Congresso Internacional de Cinema no Brasil (SIMIS, 2016, p. 36).

Lima não era a única voz daquele o universo crítico que contemplava o cinema. Temos como exemplo, Jonathas Serrano e Francisco Venâncio que, em 1931, publicaram um texto com o título Cinema e educação (SERRANO; VENÂNCIO FILHO, 1931). Destacando a importância do cinema como elemento pedagógico, onde criticavam o fato de o cinema ter se tornado muito comercial. O texto desses autores, que se torna livro, é fruto da Exposição do Cinema Educativo, organizada no ano de 1929 por Jonathas Serrano e por Cecília Meirelles.

Muitas revistas são elencadas por Rosana Catelli, nos ajudando a perceber a amplitude das publicações à época:

A Revista Cinearte editada dos anos 1926 a 1942, cujo responsável foi Adhemar Gonzaga (1901-1978), fazia parte de um grupo de outros editores de revistas sobre cinema à época. Pois que, além da própria *Revista Cinearte*, outras foram publicadas nas décadas de 1910 e 1920, como *A Fita* (1913), *Revista dos Cinemas* (1917), *Palcos e Telas* (1918), *Cine Revista* (1919), *Paratodos* (1919), *A Tela e Artes e Artistas* (1920), *Telas e Ribaltas e Scena Muda* (1921) e *Foto-Film* (1922); revistas que desempenharam um papel importante na difusão das ideias sobre cinema, no contato entre técnicos e produtores, na divulgação dos filmes para o público e nas ações em geral de estímulo à produção cinematográfica nacional (CATELLI, 2012, p.23-24).

A revista Cinearte<sup>4</sup> foi editada durante 16 anos (1926-1942) e teve como editores principais Adhemar Gonzaga e Mario Berhing; contemplando seções dedicadas especificamente ao cinema brasileiro, onde muitas matérias exploravam temas variados sobre a produção nacional, entrevistas com técnicos, diretores, atrizes, atores, artigos sobre a política estatal para o cinema brasileiro etc.

---

<sup>4</sup> Os arquivos dos números da revista podem ser encontrados na Hemeroteca do Rio de Janeiro, acessível pelo site: <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/cinearte/162531>> acesso em 10/02/2023.



RELICI

Já em 1941 surge a revista *Clima*, elaborada por estudantes de filosofia da USP, dentre estes, Antonio Cândido, Décio de Almeida Prado, Lourival Gomes e Paulo Emilio Sales Gomes. Grupo herdeiro do movimento modernista de Mario de Andrade que, inclusive, escreve a apresentação na primeira edição. A revista teve 16 números e era voltada a crítica da cultura nacional, o que incluía o cinema (FERNANDES, 2019).

Alguns autores farão suas críticas em jornais. O próprio Paulo Emilio Sales Gomes disse que recebeu com grande interesse o fato de que Vinicius de Moraes escreveria sobre cinema no jornal *A Manhã*. Outro autor, Antônio Moniz Viana, escreverá suas críticas no *Correio da Manhã* durante mais de 28 anos, conquistando o título de intelectual de cinema, este foi também diretor da Cinemateca do MAM – Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Sobre os congressos citados anteriormente por Lima, temos que o primeiro deles ocorreu em São Paulo, em 1952, sob o nome de 1º Congresso de Cinema Nacional, ano em que também ocorreu o 1º Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, onde se colocou em pauta a própria definição de filme brasileiro. Em 1953 deu-se sequência ao encontro com a realização do 2º Congresso Nacional do Cinema Brasileiro<sup>5</sup>. E, Francisco Silva Nobre, em 1955, lança a *Pequena História do Cinema Brasileiro*, livro que se trata de uma espécie de resumo da história do cinema nacional que recebe muitas críticas. O próprio Paulo Emilio dirá que “que promete mais do que cumpre”.

Adhemar Gonzaga que na década de 1920 já escrevia nas revistas *Paratodos* e *Cinearte*, publicou em 1956 no *Jornal de Cinema*, os dois primeiros capítulos da sua *História do Cinema Brasileiro*, que não teve continuidade. Mesmo ano em que Walter

---

<sup>5</sup>Enciclopédia do cinema brasileiro, 3ª edição. São Paulo, 2000, pp. 151-153. RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.)



RELICI

da Silveira funda o *Clube de Cinema*, ele que já era crítico em *A Tarde* e no *Diário da Bahia*.

Glauber Rocha, posteriormente, vai publicar no *Jornal do Brasil* uma série de artigos sobre o nascimento de um “novo cinema”. A sua fala está diretamente relacionada aos filmes *Aruanda*, de Linduarte Noronha, de 1959; e *Arraial do Cabo* de Paulo Cesar Saraceni, 1960. Neste mesmo ano, em São Paulo, acontece a Primeira Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica. Evento este que possibilita o encontro de críticos e interessados de muitas regiões do Brasil. E ainda, depois de Rocha, outros tantos escreverão *papers*, artigos, trabalhos, dissertações, teses, livros e outros documentos sobre a arte cinematográfica brasileira.

Nessa breve exposição historiográfica sobre o cinema no Brasil daqueles períodos podemos perceber que o assunto cinema era bastante discutido, tanto por parte de populares quanto por especialistas. Ressalve-se que a primeira transmissão de rádio aconteceu em 1922 no Brasil e a TV que, segundo Assis Chateaubriand, seria “o mais subversivo de todos os veículos de comunicação do século”<sup>6</sup>, seria inaugurada no Brasil em 1950 (TV Tupi). Com exceção aos jornais oficiais autorizados desde a época da Coroa (1808, a *Gazeta do Rio de Janeiro* e *Correio Braziliense*<sup>7</sup>), essas outras mídias acontecem tardiamente, mas desde o início do século XX, o cinema itinerante se tratava de uma das principais atrações do entretenimento e rendia muitos assuntos e a imprensa escrita se favorecia dessa característica. E, se durante um período era itinerante, não muito tempo depois as salas fixas de cinema exporiam seus cartazes anunciando suas atrações. Fruto dessa influência inicial, a produção de textos sobre o cinema foi bastante ampliada. Muitas revistas foram criadas, colunas

---

<sup>6</sup> FRANCFORT, Elmo. *A história da televisão brasileira para quem tem pressa*. Rio de Janeiro: Editora Valentina, 2022, p. 7.

<sup>7</sup>SILVA, Maria Beatriz Nizza da. *A Gazeta do Rio de Janeiro (1808-1822): cultura e sociedade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2007.



RELICI

em jornais dedicadas exclusivamente ao cinema, crônicas, livros, congressos e outros suportes amparavam a temática, dada a sua popularidade e importância.

Nicolau Sevcenko, citando um cronista da década de 1920, mostra que o autor entendia “o *cinematógrafo* como extremamente influente nos costumes e nas ideias das vidas de rapazes e moças, comparado em grau de influência, somente com o futebol” (1992, p.92). Segundo o cronista Roberto Pompeu de Toledo, antes de 1907 não havia local fixo para a projeção dos filmetes mudos, nem regularidade nas exposições e, “um dos lugares em que virou moda se apresentarem filmes foram as confeitarias”, e citando as crônicas de Afonso Schmidt, lembra de um local chamado “*Paulicéia fantástica*, que ‘todas as tardes’, reunia ‘muita gente’ para ver os seus filmes”, num ambiente bastante barulhento onde, “antes de começar a exibição vinha um homem com um canudo e esguichava a água no pano, de repente a tela se iluminava e apareciam figuras trêmulas e saltitantes (...)” (TOLEDO, 2015, p. 85).

### **A CRÍTICA SOBRE O CINEMA DOS ANOS 1920**

A década de 1920 contempla mudanças muito sensíveis em variados sentidos, como diz Marcel Mendes, da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pois que “(...) traz no seu bojo o advento da tecnologia onipresente que se materializa nas residências, instala-se nas indústrias, ingressa nos cinemas e desfila nas ruas” (MENDES, s/data, p. 1).

Embora as críticas sobre os filmes fossem variadas, as estruturas das salas era assunto recorrente. Muitas dessas críticas apontavam que, nas salas de apresentação ao menos parte dos populares que assistia aos filmes, ficava amedrontada ao frequentar tais salas, pois que eram escuras e facilitavam furtos e roubos; posteriormente, o ambiente escuro também possibilitaria a perversão sexual (SOUZA, 2004, p. 241). Ainda, as críticas recaíam sobre a higiene e a segurança,



RELICI

sendo o cinema taxado entre os anos 1890 e 1910, como antro de perversão e de decadência (MORAES, 2014, p. 267).

E se antes, o cinema era mero instrumento de entretenimento, ocupando galpões de velhas fábricas, que reuniam trabalhadores, depois, para atender a públicos mais distintos e exigentes, sofreu várias inovações em suas estruturas e em seus conteúdos. As próprias mudanças de conteúdo do que era apresentado e a sua forma, fizeram com que o cinema deixasse de ser entendido como mero instrumento de divertimento. Logo, acrescentou-se a este o valor da arte, ainda que seu caráter popular tenha sido preservado.

Sobre as salas de exibição, à época, Bernardet vai dizer que:

Desde 1907 quando começam a se estruturar no Rio de Janeiro e em São Paulo circuitos de exibição com salas fixas e programação regular, até 1910, por maior que fosse a avalanche de filmes importados, os historiadores notam, principalmente no Rio, certo volume de produção (nacional). Alguns desses filmes obtêm grande sucesso de público. (BERNARDET, 2009).

Em harmonia com este excerto, a primeira sala de exibições fílmicas em São Paulo era um velho galpão localizado na Rua São João (que mais tarde se tornaria Av. São João), adaptado por Francisco Serrador e Antonio Gadotti. Intitulado de Cinema Bijou Teatre, comportava 400 pessoas assentadas, possuía 15 ventiladores e um pequeno bar em seu interior. Foi inaugurado em 16 de novembro de 1907, o primeiro cinema a ter endereço fixo na cidade (SOUZA, 2017, p. 83)<sup>8</sup>, uma vez que já eram exibidos filmes itinerantes.

A escassez de salas de projeção vai sendo superada pela atuação importante de Francisco Serrador (SIMÕES, 1990), imigrante espanhol erradicado no Brasil que se tornou empresário do entretenimento. Com poucos recursos iniciou a vida em

---

<sup>8</sup> Em sua dissertação de mestrado Diógenes Souza investiga a Cia Antártica e sua conexão com a urbanização da cidade, que contempla o estabelecimento da primeira sala de cinema localizada na Avenida São João no centro da capital, em 1907; disponível em: <<https://repositorio.sis.puc-campinas.edu.br/handle/123456789/16435?show=full>>, acesso em 08/11/2022.



RELICI

Curitiba vendendo peixe e frutos do mar. Depois de anos de trabalho se tornou empresário do entretenimento, proprietário de muitas salas de cinema, cassinos, teatros e hotéis, em São Paulo bem como no Rio de Janeiro.

Em viagem a Nova Iorque conheceu a Times Square e inspirado pela experiência transformou a Praça Floriano Peixoto em *Cinelândia*, no Rio de Janeiro. A denominação *Cinelândia* se deve exatamente pelo fato da praça, a partir dos anos 1930, abrigar em seu entorno grande concentração de cinemas, teatros, boates, bares, restaurantes. Serrador também será responsável por melhoria sensível no entretenimento cinematográfico. Pois que, ao contrário dos empresários italianos que traziam o cinema italiano e francês para o Brasil, tidos como cinema decadente, Serrador melhora as salas e a própria programação, evitando filmes europeus de baixa qualidade e reprises.

A partir de 1916, a legislação obrigou que as edificações para fins cinematográficos se enquadrassem nas medidas de segurança estabelecidas: isolamento para que se evitassem incêndios, construção em alvenaria, número fixo de cadeiras evitando-se superlotações, assentos fixos, estabelecimento de bares na sala de espera e não na sala de projeção, retro-projeção, instalação de lâmpadas de aviso das saídas de emergência (CARVALHO, 2016, p. 252).

Em São Paulo, no silencioso período do Cinema Mudo<sup>9</sup>, as salas eram estabelecidas, especialmente, onde circulava maior público, tanto na região central da cidade bem como em bairros mais populosos. E nas salas de bairros como Brás, Vila

---

<sup>9</sup> A passagem do cinema mudo para o falado no final da década de 1920 costuma estar associada a um evento singular e supostamente decisivo, a saber, a estreia do filme de Alan Crosland, *The Jazz Singer*, em 6 de outubro de 1927, em Nova York. Este filme é descrito em numerosos tratados acadêmicos sobre a transição do cinema mudo para o sonoro como um fator decisivo que, de repente e definitivamente, ajudou o filme sonoro a alcançar seu avanço através de seu enorme sucesso econômico. Além disso, esse sucesso teria salvado a produtora Warner Bros., que supostamente estava à beira da falência na época. Excerto extraído do site da Universidade de Trier, disponível em <https://ubt.opus.hbz-nrw.de/frontdoor/index/index/year/2011/docId/439>, acessado em 06/11/2022.



RELICI

Mariana, Paraíso, Mooca, Bom Retiro, as apresentações fílmicas disputavam espaço com outros espetáculos, como números musicais ou de comédias (SCHVARZMAN, 2005, p.163). À época outras salas vão sendo inauguradas: Phoenix, Roma, República, Santana, Avenida, Paraíso, Central, São Pedro. O número de cinemas na cidade é impreciso, entre 30 a 40 salas naqueles anos 1920; nesta conta, um cinema para cada 20 mil pessoas.

Gonzaga, editor da *Revista Cinearte*, defendia que os filmes brasileiros deveriam perseguir a qualidade dos filmes norte-americanos, certamente pela própria influência sofrida por sua participação em cursos em Hollywood. Influência tal que, em 1930, fundou a *Cinédia*, a primeira tentativa brasileira de industrializar a produção cinematográfica.

Sobre as produções, Bernardet diz que:

À medida, porém, que o comércio cinematográfico vai se estruturando e se fortalecendo, a ocupação do mercado interno torna-se cada vez mais violenta. E diminuem as possibilidades da produção brasileira. Até a guerra de 1914-18, o domínio fica com a França, Itália, Alemanha, Suécia, Dinamarca. Após a guerra, com o enfraquecimento das cinematografias europeias, é a vez dos Estados Unidos, que se instalam e que até hoje continuam instalados (BERNARDET, 2009, p. 22).

Otávio Gabus Mendes, que será genitor de uma importante estirpe de artistas brasileiros, já era crítico de cinema e afirma que em 1925 havia 27 salas de cinema na cidade de São Paulo: 08 no centro; 03 no Brás; 02 no Bom Retiro; Cambuci, Mooca e Vila Mariana, 01 sala em cada; em bairros classe média: Paraíso, Santa Cecília e Bela Vista, 01 sala em cada; assim, a se notar pela localização, percebe-se que as salas eram voltadas ao público operário. Algumas salas serão reformadas, mas o número se manterá até 1927. E, a partir de 1926, na Rua Formosa, será inaugurado o Cine “Meia-noite”, para o público exclusivamente masculino.

Este crítico fazia coro ao bordão da *Cinearte* que destacava: “o progresso de um país se mede pelo número das salas de cinema”; isto, segundo entendia, por ser



RELICI

expressão artística muito elevada, própria para o consumo das elites cultas assim, deveria ser bem frequentados e suas salas estabelecidas nos locais mais adequados da cidade. Essas ênfases faziam do cinema um acontecimento social tão nobre quanto um bom teatro e uma boa ópera (SCHVARZMAN, 2005, p. 158).

Ao chegarem mais imigrantes (e mesmo, migrantes), aumenta-se o número de salas, também porque não se tinha interesse em abandonar o público mais pobre, mas em elevar o interesse pelo público mais abastado e os bons cinemas para atender a este público se concentravam no Centro ou nas franjas de bairros residenciais como Higienópolis, Consolação, Santa Cecília, Barra Funda. Em 1920, a população imigrante em São Paulo era cerca de 35,7% (206.657), segundo IBGE (SIMÕES, 1990, p. 24).

Para além das salas de entretenimento e diversão, o cinema tratava-se de uma importante ferramenta de comunicação, podendo influenciar opiniões e formar ideologias. Essa ênfase era também destacada por Glauber Rocha:

Não há quem neste mundo de hoje, dominado pela técnica, não tenha sido influenciado pelo cinema. Mesmo quem nunca tenha ido ao cinema em toda a vida. O homem recebe influências do cinema: as culturas mais nacionais não resistiram a uma certa forma de comportamento, a uma certa noção de beleza, a um certo moralismo e, sobretudo, ao estímulo fantástico que o cinema faz à imaginação (ROCHA, 1981, p. 95).

De acordo com Schvarzman, a própria melhoria nas salas de exibição se deve também ao propósito de melhorar os públicos frequentadores. E, como consequência, a crítica se baseava na construção de um discurso através do cinema, mostrando um Brasil que flertava com a modernidade, evitando imagens populares de negros, índios, paisagens naturais, antes se pretendia notabilizar a ideia do urbano e da modernidade (2005, p.164-165).

Gabus Mendes trabalhava suas críticas e artigos nesse viés, em São Paulo incidindo sobre o trabalhador e o imigrante e, no Rio de Janeiro, sobre os negros. Uma



RELICI

vez que associava o cinema a um elemento que exprime o que de melhor há na civilização de um povo, faz sua crítica enfatizando a formação do público frequentador e das salas em bairros condizentes com o que considera digno do verdadeiro cinema. Diferentemente do que acontecia nos EUA, onde o cinema se tratava de uma importante atividade econômica e cultural, possibilitando a inclusão de pobres e imigrantes, no Brasil isso não era visto com bons olhos por esse crítico.

Portanto, a proposta cinematográfica à época no Brasil era veicular, como destaca Schvarzman “modernização, urbanização, juventude e riqueza, evitando o típico, o exótico e, sobretudo, a pobreza e a presença de negros”. As salas de cinema deveriam ser extensões desse mesmo projeto: atestariam o grau de desenvolvimento e civilidade de suas populações. Nesse sentido, o cinema brasileiro era avesso ao caráter popular, incentivava aspectos artísticos das composições filmicas, o conforto, a opulência das salas, diferentemente dos americanos que massificavam a atividade para torná-la cada vez mais rentável e viável. O que ficava evidente dentro daquela realidade, nos idos anos 1920, frequentar o cinema no Brasil era uma atividade artística de distinção social (2005, p. 154).

Passados quarenta anos, novas críticas se farão sobre o cinema e sua importância para a sociedade brasileira. Dentro desse contexto surge, o que para muitos, se configurou como o divisor de águas na arte cinematográfica brasileira, ou na arte em geral, o Cinema Novo.

## **O CINEMA NOVO E A VISÃO DE GLAUBER ROCHA**

A formação propriamente dita do que se configurou como Cinema Novo foi a ruptura com aquele tipo de cinema que vinha sendo produzido no Brasil.



RELICI

Especialmente às críticas sobre a Cia Cinematográfica Vera Cruz<sup>10</sup>, da qual Nelson Pereira dos Santos se posiciona contra a produção dispendiosa de cinema de estúdio e realiza o filme *Rio, 40 graus*. Com este filme afirmava que os cineastas deveriam voltar-se para uma compreensão sociológica e política do Brasil, levando o cinema ao grande público. E é neste filme que está o germe do Cinema Novo, segundo Bernardet (2009, p. 233). Também porque produtoras cinematográficas paulistas vinham falindo e houve um interesse especial por parte de cineastas baianos e cariocas por produções independentes<sup>11</sup>.

Arthur Autran nos ajuda a compreender esse ambiente de industrialização do cinema quando comenta que o desenvolvimentismo, que era a ideia econômica dos anos 1950, diferia do neoliberalismo que defendia o livre mercado, sendo contrária a ação do Estado em prol da industrialização. Por sua vez, os comunistas defendiam a industrialização e a intervenção estatal, entendendo essa etapa como necessária para que houvesse um fortalecimento desse capitalismo nacional, que deveria ser superado posteriormente pelo comunismo (AUTRAN, 2013, p. 178). Tanto que, antes do Golpe Militar de 1964, os *cinemanovistas* mantêm um discurso anti-industrialista, após o Golpe, se torna uma voz ativa a favor de uma indústria cinematográfica nacional. No contexto da ditadura militar, a Embrafilme criada em 1969, a princípio, como uma distribuidora, passou a financiar e a produzir filmes brasileiros.

Diferentemente das críticas dos anos 1920, as críticas de Glauber Rocha se concentram nos conteúdos dos filmes. Ainda que Rocha fale sobre estrutura, questões

---

<sup>10</sup> A Cia Cinematográfica Vera Cruz foi um importante estúdio brasileiro que produziu e distribuiu filmes de 1949 a 1954, estabelecida em São Bernardo do Campo pelos sócios Franco Zampari e Francisco Matarazzo, num espaço de mais de 10.000 m<sup>2</sup>, onde antes funcionou uma granja da família Matarazzo. A companhia foi responsável pela produção de mais de 20 filmes brasileiros durante seu período de funcionamento. Disponível em: <<http://veracruz.itgo.com/historia.htm>>, acessado em 10/11/2022.

<sup>11</sup> GOMES, Helton Santos. *Os intelectuais e o Cinema Novo: suas vinculações e suas propostas*. Disponível em <<https://www.historia.uff.br/estadoepoder/7snep/docs/054.pdf>>, acessado em 20/11/2022.



RELICI

técnicas e outras coisas pertinentes ao cinema, sua ênfase sempre recai sobre o poder que o filme tem de transformar a sociedade através da conscientização. Não mecanicamente como se a audiência fossem meras engrenagens, antes através do despertar das consciências, desafiando o pensamento e provocando mudanças.

Assim, dentre as muitas considerações feitas, podemos destacar duas ênfases, ligadas ao populismo, desse aspecto do cinema criticado por Glauber Rocha. A primeira questão trata-se do cinema brasileiro ter a necessidade de imitar o cinema estrangeiro. Diferentemente de Adhemar Gonzaga e Gabus Mendes, o cineasta baiano rejeitava o “cinema de imitação”, antes, entendia que o Cinema Novo exigia uma nova linguagem, mas que esta nova linguagem não deveria flertar com o populismo comum brasileiro, como se o cineasta se sentisse o “pai do povo”, tendo a necessidade de “falar coisas simples para que povo entendesse”. O cinema não deveria ser mero entretenimento, mas instrumento conscientizador. Em sua compreensão, expor o povo àquele cinema tratava-se de um desrespeito, pois que, um povo doente, faminto e analfabeto não se trata de um povo simples e sim complexo. Aquele tipo de cinema, aclamado pelos críticos a partir dos anos 1920 vai comunicar as próprias alienações do povo, seu analfabetismo, sua vulgaridade nascida da miséria, que passa a encarar a vida com desprezo. Assim, o populismo do cinema e da música se vale da desgraça nacional para criar sua música e seu filme, e a sua criação é lançada sobre o povo, “que consome esse tipo de manifestação artística sem nenhuma interpretação, que acha genial sua própria desgraça e morre de rir”. Isso, segundo Glauber Rocha, explicaria “o sucesso das chanchadas<sup>12</sup>”

---

<sup>12</sup> A dissertação de Ana Dourado esclarece com detalhes o gênero *chanchada*, tão criticado em seu surgimento e tão ovacionado no decorrer das décadas 1940-1960, especialmente com as produções da Atlântida Cinematográfica, que nasce no Rio de Janeiro em 1941. Disponível em <[https://www.teses.usp.br/teses/originais/8/8138/tde-31032014-120055/2013\\_AnaKariciaMachadoDourado\\_VOrig.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/originais/8/8138/tde-31032014-120055/2013_AnaKariciaMachadoDourado_VOrig.pdf)>; acessado em 20/02/2023.



RELICI

(ROCHA, 1981, p. 100), que eram comédias musicais, geralmente, tendo como pano de fundo o futebol e o carnaval, produzidas largamente entre as décadas de 1930 e 1950.

A outra questão destacada por Glauber trata-se da comunicação como elemento de desalienação. Naquela perspectiva dos críticos dos anos 1920, as formas de comunicar produzem alienação por parte da cultura colonizadora. Uma preocupação subjacente do Cinema Novo trata-se da questão da criação. Pois que, dentro dessa comunicação, o populismo comunica os valores culturais do subdesenvolvimento. Na realidade, para Rocha, tais valores culturais não têm valor, pois “são frutos da própria incapacidade artesanal, da preguiça, do analfabetismo, da impotência política, do imobilismo social”. Diferentemente, o Cinema Novo recomeça a cada filme, do zero, como fizeram os irmãos Lumière. Falar do zero é falar de um cinema com outro tipo de enredo, com outro tipo de interpretação, outro tipo de imagem, outro ritmo, outra poesia, lançando-se na perigosa aventura revolucionária de aprender enquanto faz, colocando a teoria paralela à prática. Ele destaca que:

(...) o público que sabe VER outro tipo de cinema, se vê acossado na sala de projeção, obrigado a VER um tipo de cinema: tecnicamente imperfeito, dramaticamente dissonante, poeticamente revoltado, sociologicamente impreciso como a própria sociedade brasileira oficial, politicamente insegura, como as próprias vanguardas políticas brasileiras, violento e triste, muito mais triste que violento, como muito mais triste que alegre é o carnaval (ROCHA, 1981, p.101).

A fala de Glauber Rocha evidencia que o cinema brasileiro deveria explorar suas peculiaridades e realidades, construindo algo inédito, consoante com o hibridismo próprio da nação brasileira. E, ainda, em alguma medida, é harmônica com o livro *Macunaíma* (1928) de Mario de Andrade. Neste livro que revela, através de uma metáfora, que o Brasil nasce de um hibridismo, com característica de composição única, onde muitos elementos formam sua estrutura, seu caráter, seus modos de funcionar.



RELICI

Como hipótese, entendemos que a ferramenta que tenta interpretar esse Brasil híbrido de Macunaíma é o Cinema Novo, que com suas multiplicidades de experiências de trauma e sucesso, expectativas de glórias e do amargor de fracassos, nas tentativas frustradas de ser igual ao europeu e ao norte-americano, o cansaço nas correrias por essas buscas e suas frustrações e o que, ao final se compõe é a amálgama das experiências que transcendem ao mero interesse comercial, à imitação de outras gêneses, ao glamour, às glórias que não se sustentam, pois que a natureza do Brasil é distinta e aponta noutra direção, do que ainda há de ser descoberto e experimentado enquanto nação.

### **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Depois desta breve abordagem sobre o cinema e seus primeiros movimentos no Brasil, dos críticos dos anos 1920 e das aproximações críticas de Glauber Rocha e suas propostas pelo viés do Cinema Novo, temos a considerar que, inicialmente o cinema foi tratado exclusivamente como entretenimento lucrativo, cuja ênfase inicial recaí sobre o público que frequentava suas salas e, pelo fato de ser ambiente escuro, havia por parte de alguns, receio em ir ao cinema. Sobretudo, nas sessões noturnas, pois que não era muito recomendável pela possibilidade de furtos e assaltos, também, pelo bolinar de espectadores mal intencionados. Ainda, a crítica sobre algumas salas de exibição em determinados bairros mais distantes do centro, recaí sobre a forte presença de imigrantes vendedores ambulantes que ofereciam suas guloseimas como forma de granjear algum sustento. Ao que parece, Gabus Mendes faz críticas sobre os sotaques estrangeiros recorrentes nas salas de cinema, observando que não estava disposto a “ouvir as inconveniências”, referindo-se, possivelmente, aos *desclassificados e inconvenientes proletários*, como observa Schwarzman (2005, p. 170).



RELICI

Esses elementos se observados atentamente revelam uma sociedade que não cumpria seu papel de inclusão à época. Pois que, é certo que muitos imigrantes que chegavam a São Paulo, sobretudo italianos, não tinham emprego garantido como era a promessa feita ainda na Itália; tornavam-se, então, moradores de cortiços nas regiões centrais e em bairros próximos tendo, muitos daqueles homens e mulheres, filhos para sustentar. Sua presença em locais de concentração e fluxo de pessoas se tornava necessária, como única oportunidade de trabalho. Assim, não era incomum dentro daqueles contextos de imigração das primeiras décadas do século XX, a presença desses imigrantes em feiras livres, próximos a circos, igrejas, cinemas e outros locais de concentração popular.

Aquela sociedade foi marcada pelo contexto de importantes rupturas e inovações tecnológicas como a energia elétrica que alimentava o bonde, a iluminação pública, o próprio cinema, bem como a chegada do rádio (1922); época em que ocorre a Semana da Arte Moderna (1922) e tantas outras manifestações importantes que revelam avanços sensíveis, especialmente, na cidade de São Paulo, mas que, em alguma medida, segue com a mentalidade provinciana e preconceituosa. Sendo assim, como suscitar respostas a uma condição social que se vale do entretenimento, até para aliviar minimamente as dores de uma sobrevivida?

O contraponto é exatamente a crítica feita por Glauber Rocha que não nega que era necessário a criação de uma indústria brasileira de entretenimento. Citando o importante cineasta brasileiro dos anos 1960, Roberto Farias (irmão do ator Reginaldo Farias), dirá que: “o cinema é uma indústria e que o Brasil precisa de indústria cinematográfica para mais tarde permitir um cinema nacional original e preocupado com os nossos problemas” (ROCHA, 1981), destacando o teor revolucionário do nacionalismo.



RELICI

Podemos considerar que a diferença nas observações do cinema presente no Brasil, e no cinema produzido na América do Norte e na Europa, e mesmo os filmes produzidos por brasileiros, em contraposição ao cinema produzido por Glauber Rocha nos anos 1960, está no fato de que aqueles, segundo uma elite bacharelesca nacional, funcionavam para obtenção de lucro, entretenimento e distinção social, pensando sobre a geografia e os grupos qualificados e distintos para aquele tipo de entretenimento.

Enquanto as salas de cinema mais distantes, menos interessantes, mais populares para os mais marginalizados, enquanto que as salas de projeção mais centrais, mais modernas e suntuosas deveriam ser exclusivas para a elite daquela sociedade. Sobre a produção nacional, que não mostrasse as mazelas, antes que fosse destacada a evolução tecnológica, a gente branca que compõe o povo, que se excluísse o exotismo, as florestas, os indígenas, os negros, a pobreza. Isto revela aquilo que discerne Antonio Risério quando diz que o Brasil, desde a época colonial, é baseado nas aparências (RISÉRIO, 2021, pp. 25-26).

E é contra essa atitude que se levanta a voz de Glauber Rocha que, ao contrário da proposta ventilada quarenta anos antes por Gabus Mendes, Adhemar Gonzaga e outros críticos, o cinema deveria ser compreendido para além das suas estruturas físicas, antes deveria ser um instrumento de desalienação, que revelasse quem era o Brasil com todas as suas complexidades:

Indianista/ufanista, romântico/abolicionista, simbolista/naturalista, realista/parnasiano, republicano/positivista, anarco/antropofágico, nacional popular/reformista, concretista/subdesenvolvido, revolucionário/conformista, tropical/estruturalista etc... etc... (...) Porque o público não quer saber de nada disso ele vai ao cinema para se divertir, mas encontra na tela um filme nacional que exige dele um esforço anormal para estabelecer um diálogo com um cineasta que faz, de sua parte, um esforço anormal para falar com o público... em outra linguagem (ROCHA, 1981, p.99).



RELICI

Assim, temos uma diferença sensível no tempo e no modo como os críticos de cinema se aproximam deste objeto. Pois que, se nos anos 1920 os articulistas e cronistas de determinadas revistas entendiam que o cinema era arte nobre, portanto não deveria ser desperdiçada com os marginalizados da sociedade; o que não imaginavam tais críticos, é que, no cinema que surgirá quarenta anos depois, ao contrário de se omitir a realidade brasileira, necessariamente esta será exposta e os próprios modos de se produzir cinema serão sensivelmente repensados.

Glauber Rocha sairá dos estúdios, usará populares para compor figurações, criará set de filmagens a céu aberto, revelando um Brasil desconhecido, inclusive aos próprios brasileiros e ao mundo, através de suas exposições internacionais. Em seu primeiro longa-metragem, *Barravento*, vai atacar diretamente aquilo que Gabus Mendes exaltava: as elites<sup>13</sup>. Em Glauber Rocha, o filme deixa de ser mero entretenimento e passa a ser um instrumento político de desalienação, cuja finalidade é a de possibilitar mudanças a partir de reflexões mais fundas, trazendo para o centro dos debates o que outros pretendiam manter à margem das discussões.

Por outro lado, o cinema não deixa de ser entretenimento, uma vez que nasceu com essa natureza. Diante dessas tensões, entendemos que a fala do cinemanovista Cacá Diegues seja muito pertinente, pois que, perante o radicalismo dos CPC – Centros Populares de Cultura, Diegues se posiciona afirmando que: “o filme se destina com prazer ou dor, à consciência do espectador e não à sua mobilização mecânica” (DIEGUES, 2014, p. 120). Ou seja, prazer ou dor: esta é a natureza do cinema. É provocar tanto a alegria como a tristeza, tanto a paixão como

---

<sup>13</sup> No filme *Barravento* (1962), os senhores proprietários de uma rede de pesca, ficavam com mais de 80% de tudo o que se arrecadava. Ali também há críticas a alienação promovida pela religião – neste caso, o candomblé. Essa ordem simbólica de domínio, tanto do poder econômico quanto do religioso, é subvertida a partir da chegada de alguém que já foi dali – o personagem Firmino, mas que agora, sabe que tudo pode ser diferente.



RELICI

a repulsa, tanto a ternura quanto o ódio. O filme, por natureza, traz em si o que os humanos trazem em si: a dicotomia e a unidade. Não opera milagres. Não pula etapas. Não arromba a porta, antes, paulatina e gradativamente, vai lançando sua semente e convencendo as pessoas do que ele quiser. Mas, as mudanças, a conscientização, as transformações é o tempo que traz. O cinema é um elemento que exige tempo para convencer seus espectadores, seja do que é excelente, ou do que é ruim.

Numa tentativa de chegar a alguma consideração básica, saindo do radicalismo glauberiano e dos *estreitismos* dos críticos dos anos 1920, não poderia o cinema ter uma função social dupla: tanto para o entretenimento e que deve ser para conscientização e posicionamentos; ou, para conscientização e posicionamento e, que também, deve ser para o entretenimento?

Por fim, o que percebemos é que o cinema em si é arte revolucionária desde a sua gênese, promovida (quem sabe, inocentemente) pelos irmãos Lumière, mas desse experimento deflagrou-se um sem fim de elementos. Uma vez que esse entretenimento se transformou em ação dinâmica no tempo, possibilitando muitas outras coisas já alcançadas, e outras tantas que ainda estão por se alcançar, especialmente no Brasil de todos os tempos.

## REFERÊNCIAS

AUTRAN, Arthur. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. São Paulo, Hucitec, 2013.

BENTES, Ivana (Org.). *Ecos do Cinema*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

BILAC, Olavo. Chronica. *Kósmos: revista artística, científica e litteraria*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 7-9, janeiro, 1904. Disponível em <[http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420\\_1904\\_00001.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/146420/per146420_1904_00001.pdf)>, acesso em 24/01/2023.



RELICI

CATELLI, Rosana Elisa. A revista Cineart e o projeto de modernização cultural pelo cinema. *Revista Alceu*, Rio de Janeiro, vol. 13, n. 25, p. 23-34, jul/dez 2012. Disponível <[http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/artigo10\\_25.pdf](http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/media/artigo10_25.pdf)>, acesso 20/02/2023.

COSTA, Flávia Cesarino. *O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DIEGUES, Cacá. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

DOURADO, Ana Karícia Machado. *Chanchada: performance do insólito e paradoxo do comediante*. 213. f. 103. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

Enciclopédia do cinema brasileiro, 3ª edição. São Paulo, 2000, pp. 151-153. RAMOS, Fernão Pessoa; MIRANDA, Luiz Felipe (ORGs).

FERNANDES, Guilherme Rabelo. Formação de uma geração de críticos: *Revista Clima (1941-44)*. Blog da BBM. São Paulo, 27/05/2019. Disponível em: <<https://blog.bbm.usp.br/2019/formacao-de-uma-geracao-de-criticos-revista-clima-1941-44/>>. Acesso, 10/02/2023.

MENDES, Marcel. *São Paulo dos anos 20: a exuberância do novo*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, s/data.

MORAES, Julio Lucchesi (2014). *Sociedades culturais, sociedades anônimas: distinção e massificação na economia da cultura brasileira (Rio de Janeiro e São Paulo, 1890 – 1922)*. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em História Econômica da Universidade de São Paulo. Tese de doutorado.

MUSSER, Charles (1990). *The emergence of cinema: the American screen to 1907*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.

RISÉRIO, Antonio. *As sinhás pretas da Bahia: suas escravas, suas joias*. Rio de Janeiro: TopBooks Editora, 2021.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.



RELICI

SCHVARZMAN, Sheila. *Ir ao cinema em São Paulo nos anos 1920*. Revista Brasileira de História, Campinas (SP), v. 25, n. 49, p. 153-174, 2005. Disponível em <<https://www.scielo.br/j/rbh/a/nZW4BxfYhDngf473RQQgm9p/?format=pdf&lang=pt>>, acesso 14/01/2023.

SERRANO, Jonathas; VENÂNCIO FILHO. Francisco. *Cinema e educação*. São Paulo/Rio de Janeiro: Caieiras/Melhoramentos, 1931.

SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

SIMIS, Anita. Entrevista Pedro lima: o crítico e a indústria cinematográfica. Revista Eptics. São Cristóvão (SE), Vol. 18, n. 2, p. 34-46, maio de 2016. Disponível em <<https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:Gm91snHGDFUJ:https://seer.ufs.br/index.php/eptic/article/download/5214/pdf/&cd=2&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=avast-a-1>>, acesso em 20/02/2023.

SIMIS, Anita. *Estado e cinema no Brasil*. São Paulo: AnnaBlume: 1996.

SIMÕES, Inimá. *Salas de Cinema em São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo / Secretaria de Estado de Cultura, 1990.

SOUZA, Diógenes. *Cidade e cerveja: Companhia Antarctica Paulista e urbanização em São Paulo*. 2017. f.142. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-Graduação Arquitetura e Urbanismo no Centro de Ciências Exatas, Pontifícia Universidade Católica, Campinas (SP), 2017.

\_\_\_\_\_. *Salas de cinema e história urbana de São Paulo (1895-1930): o cinema dos engenheiros*, São Paulo: Editora Senac, 2016.

SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Editora Senac, 2004.

TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.