



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIA POLÍTICA – IPOL**

Giovanna Fernandes Perroni

# CINEMA NOVO: UM MOVIMENTO POLÍTICO

Brasília

2018

Giovanna Fernandes Perroni

## Cinema Novo: Um Movimento Político

Resumo: O presente trabalho procura elucidar o movimento do Cinema Novo, abordando temas de forte relevância para o assunto, como o contexto histórico, algumas vanguardas europeias no setor cinematográfico, a Embrafilme e a Estética da fome. O trabalho parte, para tal, de uma perspectiva de análise a fim de demonstrar o forte caráter político presente no movimento e nos filmes, bem como a expressão política voltada à esquerda presente em seus discursos. Serão analisados filmes de autores com forte presença no movimento, como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman.

Palavras-chave: Cinema Novo, Cinema, Glauber Rocha, Política

Abstract: The present work seeks to elucidate the Cinema Novo movement, addressing subjects of great relevance to the subject, such as the historical context, some European vanguards in the cinematographic sector, Embrafilme and Aesthetics of hunger. For this, the work starts from a perspective of analysis in order to demonstrate the strong political character present in the movement and in the films, as well as the political expression turned to the left present in its discourses. Will be analyzed movies of authors with strong presence in the movement, such as Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos and Leon Hirszman.

Keywords: Cinema Novo, Cinema, Glauber Rocha, Politics

## SUMÁRIO

Resumo	2
Introdução	3
Capítulo 1: Contexto Histórico e Pré Cinema Novo	6
Capítulo 2: Influência das Vanguardas Europeias e Estética da Fome	13
Capítulo 3: As Fases do Cinema Novo	21
Capítulo 4: A Embrasil	29
Considerações Finais	34
Bibliografia	36
Anexo I: Filmes	37

## Introdução

O presente trabalho pretende tratar do Cinema Novo, movimento cinematográfico surgido em meados da década de 60 a partir de uma nova concepção de cineastas de esquerda da época que, com influências de vanguardas europeias como o Neorrealismo Italiano e a Nouvelle Vague, criaram um movimento novo e politicamente engajado. O movimento passou por diferentes momentos em seu desenvolvimento em relação à desdobramentos da política brasileira, tendo surgido pouco antes do golpe militar de 1964.

Dessa forma, analisaremos mais propriamente o caráter político desse movimento. Uma vez que preocupado com questões de caráter político e social, o Cinema Novo transita entre os desdobramentos da história e da políticas anteriores e de seu tempo, dialogando com estes aspectos, enfrentando, se adaptando e criando, assim, interferência na realidade da qual faz parte. Para tal, serão utilizados autores que dissertam sobre assunto bem como análises de filmes desse período feitas pela própria aluna.

O desenvolvimento do trabalho será realizado com a seguinte estrutura: primeiro será feita uma breve recapitulação das produções cinematográficas e movimentos anteriores ao Cinema Novo, como as Chanchadas, e uma contextualização histórica do momento pré Cinema Novo e dos desdobramentos políticos no momento do surgimento do movimento. A seguir, lembraremos as influências que os cineastas do Cinema Novo tiveram de vanguardas europeias, como o Experimentalismo Soviético, o Neorrealismo Italiano e a Nouvelle Vague francesa e como essas influências se manifestaram em suas produções. Posteriormente, diferentes fases do Cinema Novo serão explicadas e contextualizadas de acordo com cada período político em que se deram, usando de exemplos com filmes marcantes que trazem em seu roteiro e estéticas as principais características de cada fase. Por fim, traremos o assunto da Embrafilme, os prováveis motivos de seu surgimento e o impacto da empresa no movimento do Cinema Novo e se trará uma reflexão a respeito das intenções do governo militar na Embrafilme e no Cinema Novo.

Concluiremos, então, o trabalho a partir de percepções atingidas após a análise dos conteúdos apresentados, buscando compreender os motivos do surgimento do Cinema Novo e quais as metas atingidas, bem como possíveis soluções para uma indústria cinematográfica politicamente engajada e fiel às propostas de uma cultura democrática.

## Capítulo 1

### Contexto Histórico e pré-cinema novo

Até as décadas de 50 e 60 a produção cinematográfica brasileira era, essencialmente, pautada nas temáticas e estilo de produção norte americanos, além de o mercado cinematográfico brasileiro ser dominado pelas produções de Hollywood. O que se via de realizações do cinema nacional eram puramente tentativas de imitação desses filmes.

As chamadas chanchadas eram um gênero muito popular e muito produzido, de caráter burlesco com roteiros simples e modestos, mas que atingiam o grande público. A companhia Atlântida, fundada na década de 40 foi a precursora desse gênero, que marcou o cinema brasileiro até meados da década de 60 além de trazer grandes nomes da atuação como Grande Otelo (JUNIOR, Nelson Silva; 2013, p 1 e 2).



As chanchadas eram tentativas de imitar e parodiar filmes e estéticas estrangeiras de maior sucesso, como os filmes europeus antes do neorealismo e da nouvelle vague e principalmente as produções norte-americanas. Os cinemanovistas eram majoritariamente

críticos assíduos da chanchada, alegando serem formas romantizadas de retratar a realidade brasileira, além de toda a produção dentro de estúdios usando de formas rebuscadas de elaboração (SIMONARD, Pedro, disponível em [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm) ). Percebemos, então, que o Cinema Novo era inimigo das chanchadas entendendo que estas eram grotescas e sem conteúdo, apelativas fantasiosas mas, principalmente, porque julgavam que eram sem conteúdo.

Outras opiniões, como a de Rosângela de Oliveira (Dias, 1993,p 33), afirmam que as chanchadas eram uma forma irônica de mostrar as contradições, preconceitos e elitismos das sociedades metropolitanas brasileiras, principalmente do Rio de Janeiro, uma vez que a maioria das chanchadas era carioca. Mostravam também a precariedade da nossa realidade àquela época.

Os próprios cineastas do Cinema Novo se colocarão, mais tarde, a corrigir suas condenações em relação aos filmes de chanchada, reconhecendo sua importância e até utilizando de elementos da chanchada em alguns filmes na terceira geração do Cinema Novo (SIMONARD, Pedro, disponível em [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm) ).



CENA DE "A BARONESA TRANSVIADA"

Posteriormente, com a criação da Vera Cruz, se percebe mais uma tentativa de criar um espaço comercial para o cinema brasileiro. A Vera Cruz buscava caminhar no sentido oposto ao da Atlântida, tentando trazer algo mais pretencioso e refinado (JUNIOR, Nelson Silva; 2013, p 1 e 2). As produções da Vera Cruz eram excessivamente caras e seguiam um padrão bem estadunidense em relação à forma de produção, apesar de seus profissionais

acreditarem muito na qualidade do neorrealismo europeu, de forma que essa estética de vanguarda europeia acabou por não influenciar a Vera Cruz de forma muito definitiva. A maioria dos seus profissionais eram europeus, incluindo um brasileiro com uma prestigiada carreira na Europa, Alberto Cavalcanti (SIMONARD, Pedro, disponível em [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm) ).

Mas já se percebe aí uma ideia de que os padrões hollywoodianos de cinema eram puramente comerciais, não possuindo refinamento ou intelectualidade apurados, e da influência que as vanguardas europeias irão trazer. Por não existir mercado para o cinema nacional nem espaço para competitividade com as produções importadas e pelos altos custos das produções, o estúdio da Vera Cruz acabou falindo (SIMONARD, Pedro, disponível em [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm) ).

Vale lembrar, também, de uma companhia cinematográfica pequena que não chegou a durar muito, mas que tinha em suas propostas algo diferente das companhias maiores citadas anteriormente, a Maristela Filmes. Importante, principalmente, porque buscava fazer filmes com baixos custos e mais focados na realidade brasileira, estética essa incorporada do neorrealismo italiano. Foi da Maristela Filmes que surgiu Nelson Pereira dos Santos, um dos precursores do Cinema Novo (JUNIOR, Nelson Silva; 2013, p 3) e que produzirá em 1955 o filme que, para alguns, será o primeiro do gênero.

Desde a morte de Getúlio Vargas até o golpe militar de 1964, o país passou por um processo de industrialização e urbanização muito rápido, sem tempo suficiente para adaptação de uma sociedade tradicionalmente agrário-exportadora para uma nova configuração social. A solução encontrada pelos intelectuais da época estava no desenvolvimento econômico através do desenvolvimento industrial, de forma que proporcionasse uma situação autônoma ao país, uma vez que, segundo Pedro Simonard:

“Dentro desse contexto, os intelectuais aderiram a uma mesma leitura da realidade brasileira, que, grosso modo, caracterizava o país como subdesenvolvido, culturalmente colonizado, onde as “classes fundamentais” - a burguesia e o proletariado - eram incipientes, pouco desenvolvidas” (SIMONARD, Pedro, disponível em [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm) ).



O Brasil já passava então por um processo de modernização desde a Era Vargas e, como mostra Wolney Malafaia, esses processos costumam ser mais difíceis para países subdesenvolvidos, uma vez que ele ocorre de forma abrupta e tardia. Com a intensa industrialização do governo JK, os segmentos culturais adquiriram uma maior importância e passaram a influenciar a opinião pública, o que convergia com o momento de forte nacionalismo desenvolvimentista. Foi neste contexto de muita industrialização em uma sociedade que a pouco tempo era agrária, intelectualização por parte dos artistas e um ativismo social e político fortes é que nasceu o movimento Cinema Novo (MALAFAIA, Wolney Vianna, 2012, p 16).

A euforia dos planos políticos se mostrou presente também nas artes, dialogando com a aspiração de criar algo genuinamente brasileiro. A intenção no, final das contas, era criar algo novo, não importado, oriundo de manifestações culturais como a Bossa Nova e o Cinema Novo (PINTO, Leonor E. Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. P 157).

Nesse contexto complexo de rápida modernização e industrialização massiva os problemas sociais se mostraram mais evidentes e surge no cinema uma ânsia em retratar a realidade da pobreza e precariedade brasileiras e buscar respostas a esses problemas. Nas palavras de Glauber Rocha:

“Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a por seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do CINEMA NOVO” (Revista Civilização Brasileira, ano 1, nº 3, 1965: 170).

A crítica sobre a produção cinematográfica brasileira começou a surgir ainda na década de 50, desenvolvendo uma conscientização a respeito da necessidade de libertar a estética e o conteúdo da produção nacional em relação às produções hollywoodianas, preocupação essa que não existia nas chanchadas, gênero mais produzido e vendido até então, totalmente baseado no estilo americanizado de cinema. Além disso, se questionou a não existência de espaço para o cinema nacional, sendo que o protagonismo era norte americano (SIMONARD, Pedro, disponível em [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm) ).

Mas, principalmente, a crítica se dava a respeito do conteúdo: qual a realidade retratada, já que as produções de Hollywood não tinham nada em comum com a realidade brasileira. Dessa forma era necessário criar filmes mais próximos das vivências sociais, políticas e econômicas do povo brasileiro, aproximando o brasileiro das telas através de suas próprias vidas, através dele mesmo. Ao mesmo tempo, não existiam definições claras sobre o que era essa cultura popular, sobre a qual seria constituída as características desse povo, abrindo, assim, a necessidade de se estabelecerem esses conceitos de forma dissociada da massiva influência externa sobre nossa cultura. (SIMONARD, Pedro, disponível em [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm) ). Por esse motivo é que podemos dizer que o Cinema Novo foi, antes de um movimento cinematográfico e artístico, um movimento político, uma vez que toda a estrutura sócio-política brasileira foi questionada pelo movimento desses cineastas.

A percepção da existência de uma subordinação cultural abriu caminho para uma ânsia por liberdade, que constitui a base para um pensamento anti-imperialista:

“O Brasil era visto como um país colonizado culturalmente e esta característica era muito marcante com relação ao cinema. A idéia de uma cultura colonizada está intimamente subordinada às idéias desenvolvimentistas, então em voga. Em nome do desenvolvimento brasileiro, era preciso mudar uma atitude resignada para com a realidade do país. Esta conjuntura não poderia ser transformada enquanto não se alterasse a atitude das pessoas frente ao american way of life, que moldaria o imaginário da burguesia e das camadas médias da população brasileira e tinha no cinema americano um de seus mais importantes instrumentos de difusão. No caso do Brasil e do cinema brasileiro, era preciso que o filme nacional ocupasse o lugar do produto estrangeiro. O cinema brasileiro seria estrangeiro no próprio país porque estava destinado a ocupar as migalhas do mercado, deixadas cair da mesa farta do cinema de Hollywood (SIMONARD, Pedro, disponível em [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm) )”.

É exatamente essa atitude anti-imperialista que aproxima o Cinema Novo do contexto desenvolvimentista muito vigente nessa época, evidente no governo Juscelino Kubitschek torna-se clara nos posteriores governos militares, com as propagandas do “Brasil Grande”. Conseguimos perceber, então, essa aproximação forte entre o Movimento do Cinema Novo e as lutas revolucionárias que tinham como objetivo constituir um país livre econômica e culturalmente.

Esse fato é muito importante porque coloca em evidência que o país passava por uma colonização tanto no que diz respeito ao que se consumia culturalmente quanto nas próprias formas de pensar e perceber as questões sociais inclusive a forma de pensar o cinema (GALVÃO E BERNARDET, 1983, p 166-7).

Nesse contexto, a parcela mais significativa da esquerda acreditava que a supremacia cultural dos países imperialistas não apenas eram superficiais, irrealistas e inaplicáveis no cotidiano brasileiro, como também considerava ser essa interferência a grande inimiga do desenvolvimento do país em geral, principalmente no que diz respeito à sua concepção de cultura e percepção de povo. Muitas vertentes esquerdistas da intelectualidade seguiam essa concepção, como eram os casos do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) e do Partido Comunista Brasileiro (PCB) (JOSÉ, Marina Soler, 2002, p 20).

A convergência do Cinema Novo ao desenvolvimentismo se dá na clara percepção dos cineastas de que aproximar o cinema das classes mais populares dependia de recursos, situação que gera um paradoxo entre o ideário de tirar o cinema nacional da situação de produto capitalista e a necessidade de recursos financeiros. Mas os intelectuais do Cinema Novo entenderam que desde que o cinema brasileiro fosse sustentado por recursos nacionais, não haveria problema. Por isso, acreditavam que uma industrialização capaz de enriquecer o país o salvaria (e os salvaria) da dependência do capital externo. (JOSÉ, Marina Soler, 2002, p 19). Nas palavras de Glauber Rocha “Fazer filme revolucionário não quer dizer fazer filme pobre, temos de competir com o imperialismo americano dentro das condições tecnológicas dele. (Glauber Rocha in Veja, 18 de janeiro de 1978: 88).

Porém, é necessário perceber que esse posicionamento desenvolvimentista não estava explícito nas produções, mas se mostrava frequente em opiniões e comportamentos, bem como constituía uma visão recorrente na esquerda brasileira da época, grupo do qual faziam parte os cineastas do Cinema Novo:

“Não é tão fácil encontrar defesas explícitas da indústria nacional nos filmes dos cinemanovistas quanto em seus ditos e escritos. Como se sabe, nos anos 60 havia uma predileção pelos temas rurais, que Bernardet (1979) vê como um sinal do pacto implícito entre os cineastas de esquerda e a burguesia industrial, segmento da classe que em tese ajudaria a esquerda a promover a emancipação nacional. E nos anos 70, enquanto a indústria cinematográfica vai se consolidando, o tema da indústria e da industrialização continua em segundo plano, talvez justamente pelo fato de uma indústria de cinema já se encontrar em desenvolvimento” (JOSÉ, Marina Soler, 2002, p 33)

Também é importante perceber que, uma vez que o que se consumia era o cinema estrangeiro, com exceção de poucos filmes nacionais mas com temáticas e estilos voltados para as produções estrangeiras, era necessário, antes de tudo, criar espaço para o cinema nacional, falar sobre problemáticas pautadas na realidade brasileira, perceber o cinema nacional, pensar politicamente diferente. Dessa forma, era necessário mexer em uma estrutura que estava pronta, porém sem critérios funcionais, estabelecida às pressas por uma ânsia repentina de modernização que despreza problemáticas sociais e a não inclusão da maioria da população nessa nova realidade. Dessa forma, então, a revolução dentro do cinema dependia da revolução política, social e cultural.

Como mostra Pedro Simonard, a idéia de que a massa só se tornava povo depois de uma conscientização política era a base do pensamento esquerdista daquele momento, (SIMONARD, Pedro, disponível em [http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm)) pensamento esse essencialmente populista das esquerdas. E essa conscientização caberia à produção cultural dos artistas no Cinema Novo (MALAFAIA, Wolney Vianna, 2012, p 20).

De volta ao contexto histórico, se faz importante lembrar que, durante o governo de Janio Quadro e, posteriormente, João Goulart, muito se falava em reformas de base, apoio ao PCB (Partido Comunista), à sindicatos, ou seja, um viés de esquerda e de liberdade de expressão muito grandes, propiciando a manifestações artísticas que demandavam igualdades sociais e sonhavam com democracia (PINTO, Leonor E. Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. p 158). Esse período marca a primeira fase do Cinema Novo. E o cinema brasileiro começa aa ganhar reconhecimento dentro e fora do país.

## Capítulo 2

### Influência das Vanguardas Europeias e a Estética da Fome

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico de dimensões internacionais, trazendo inovações temáticas e estéticas, porém com forte influência de movimentos europeus de vanguarda como o Neorealismo italiano, Nouvelle Vague Francesa e o Experimentalismo soviético, utilizando-se de influências como Rossellini, De Sica, Truffaut, Godard, entre outros cineastas europeus vanguardistas.

Uma crítica forte que os cinemanovistas sofriam era em relação à forma utilizada que, segundo os cineastas do Centro Popular de Culturas (CPC) da UNE (União Nacional dos Estudantes), deveria ser acessível ao grande público, em especial as classes mais desfavorecidas, já que eram essas pessoas as mais atingidas pelas precariedades e injustiças retratadas nas produções. Porém ambos convergiam no quesito tema, nas críticas políticas e sociais difundidas em seus trabalhos(SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 65-66).

“Entretanto, o CPC entrava em choque com os cinemanovistas quando o assunto era “a forma” de se construir um cinema, uma arte e uma estética em prol do político e do social. Os diretores e membros do CPC produziam obras (como “Cinco vezes favela”, “Zé da Cachorra” e “Escola de Samba Alegria de Viver”) que tratavam do popular e pretendiam democratizar o acesso às comunidades mais pobres ofertando, por meio do cinema, a educação e a cultura; todavia, de um modo bem simples, sem muita ousadia ou experimentalismo na arte cinematográfica. O gerente de produção de “Cinco vezes favela” foi Carlos Eduardo Coutinho, o verdadeiro elo entre o CPC e o Cinema Novo. (...)Pensamento oposto tinham os cinemanovistas que viam nesta atitude uma demagogia e um autoritarismo disfarçados que criavam um novo tipo de censura: a censura à liberdade criativa e autoral (o que levou diretores como Cacá Diegues e Leon Hirszman a sair do seio “cepecista” e se instalar em meio aos diretores-autores do Cinema Novo). (SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p

Existia, no projeto dos cinemanovistas, uma intenção de levar o cinema brasileiro para fora do país, além de criarem espaço para o cinema nacional , o que de fato não existia até

este momento. Muitos utilizaram o que foi absorvido depois de viagens à Europa e contatos com o que se produzia. Fazendo parte do contexto ideológico do pós-guerra e dessas já citadas vanguardas europeias, o começo do cinema novo foi também um cinema baiano, retratando problemáticas da região nordeste do país, com personagens essencialmente nordestinas e lançando cineastas baianos nos grandes festivais internacionais de cinema (SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 66).



(Cenas de “*Roma, Cidade Aberta*”, 1945, de Roberto Rossellini. Exemplo de um dos filmes mais famosos do neorealismo italiano).

É importante destacar duas grandes influências que o Cinema Novo sofreu do experimentalismo soviético, influências essas que marcam parte das principais características do movimento. Uma delas diz respeito à utilização do personagem coletivo representando uma multidão de pessoas que toma o espaço de protagonismo, da classe e do povo representados. A outra influência se evidencia na complexidade de construção de planos em contraste e ressignificações espaço-temporais, quebrando com a tradição estrutural dos filmes clássicos e atribuindo ao corpo do filme complexidade e terra fértil para a reflexão e desconstrução conceitual, questões marcantes no movimento do Cinema Novo (SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 67).

“(…)principalmente em três níveis, sendo eles: uma montagem descontínua e complexa (entre planos e “dentro” nos planos-sequência), distanciamento emotivo e construção racional do personagem pelo ator e pelo público, e uma despreocupação do acabamento técnico industrial: padronização da imagem e som num grau de competência e harmonia, absorvível sem traumas pelo espectador” (SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 67).

É possível perceber a aproximação entre o movimento dos cinemanovistas e o neo-realismo italiano no que se refere a intenção de ambos em retratar as mazelas sociais e à retomada ao naturalismo, trazendo à tela rostos comuns, ampliando representação e aproximando a sétima arte das classes baixas (SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 69-68).

“Capuzzo diz: “O cinema político italiano e o brasileiro dos anos 60 desenvolveram uma linha esquemática”. E exemplifica afirmando que: “Cada personagem seria uma extensão de sua classe social e o conflito individualizado deveria ser uma microvisão da sociedade onde ele está inserido” (1986, p. 54). “(SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 69).

Os dois movimentos também se assemelhavam no que diz respeito à técnica, produzindo filmes de baixo custo, fora estúdios e com atores não profissionais. O neo-realismo buscou mostrar a realidade de uma sociedade fascista, pós Segunda Guerra Mundial. O movimento do neo-realismo italiano convergia com as aspirações da sociedade italiana de seu momento, que acreditava ser a conscientização do povo uma forma de evitar situações como a difícil realidade vigente. É importante ressaltar a existência do prefixo “novo” antes do nomes desses movimentos, o que nos deixa clara a intencionalidade de rejeitar o que seja passado, o sentimento de recomeçar, mudar, não repetir os erros cometidos (SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 68-69).

“Labaki (1998, p. 12), ao falar sobre a estética do cinema italiano, comenta que tal influência do Neorealismo foi muito nítida no eixo Rio-São Paulo. Ele cita alguns dos filmes que são exemplos dessa influência diretiva: “‘Agulha no Palheiro’ (1953), de Alex Vyana; ‘Rio, 40 Graus’ (1955), de Nelson Pereira dos Santos; ‘A Estrada’ (1957), de Oswaldo Sampaio; e o ‘O Grande Momento’ (1958), de Roberto Santos”. “(SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 68-69).

No que diz respeito à Nouvelle Vague francesa, surgida entre as décadas de 50 e 60, é possível perceber um forte caráter subjetivo e personalista nas obras, o chamado cinema de autor, que conta com um diretor-autor. Característica essa bastante presente no Cinema Novo, ficando clara qual a influência deste movimento para com os cineastas brasileiros deste período, inclusive em uma não resignação aos padrões comerciais de produção cinematográfica. Outro elemento que aproxima o Cinema Novo da Nouvelle Vague é a

presença do anti-herói nesses dois movimentos cinematográficos, reinventando a forma tradicional de construção de personagens, a tornando mais complexa e real (SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 70).

“Além do mais, o ponto em comum com a Nouvelle Vague estava vinculado ao pensamento dos cineastas cinemanovistas que “defendiam não só a importância da experiência estética como também a autonomia do autor”. Só assim, como conclui Graça: “Unindo a preocupação social/ política a uma [...] “estética nacional”, é que se construirá uma “cara” do Cinema Novo diferente daquela pretendida pelo CPC e seus “ideólogos” (1997, p. 23)” (SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 70).

É evidente que essas influências repercutiam em formas estilísticas de grande quebra paradigmática em relação às produções comerciais até então (e talvez até hoje), o que torna a interpretação e compreensão dos filmes mais difícil. No caso do Cinema Novo, essas influências são questionadas por alguns críticos com severidade, mas não apenas por se tratar de uma linguagem rebuscada.

A crítica se dá principalmente às características provenientes da Nouvelle Vague francesa, como estilo e linguagem influenciados por este movimento, com uma subjetividade muito grande e movimentos de câmeras considerados muitas vezes desnecessariamente fluidos, vertiginantes, narrativa desnecessariamente desmembrada, formas complexas que, segundo os críticos desagradados por essas obras, eram desnecessárias. É importante, contudo, ressaltar que nem sempre essas mesmas críticas eram feitas em filmes da vanguarda francesa, apesar de estes usarem dos mesmos recursos estilísticos e da mesma linguagem atilada (SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 71). Como exemplo podemos citar a crítica ao “Deus e o Diabo na Terra do Sol” de Glauber Rocha, onde Benetido Duarte:



“(…)é incisivo ao afirmar “que não me agradou o filme de Glauber Rocha”. E continua, ao justificar o seu juízo de gosto: “Seu filme é algo de deplorável em matéria de linguagem cinematográfica”, já que, ele continua, sua obra tenta demonstrar por parte do autor o anseio de localizar o cinema brasileiro “na órbita de um movimento artístico” que, surgido na Europa naqueles tempos e com ideias vistas pelo crítico como “antiquadas e superadas”, foi: “[...] aqui caricaturado a expensas do nosso “Cinema Novo”“. E sentença: [...] Projeção trêmula, quadros trepidantes, incríveis vaivéns de panorâmicas sem função, desrespeito absoluto pelas regras mais elementares da técnica cinematográfica, iluminação precária de fotografia (não raro de foco) totalmente apartada da dramaturgia cinematográfica, desintegração total da unidade dramática, ausência de qualquer elemento criador na montagem narrativa fragmentada, descosida, tantas vezes incompreensível, eis o que espetáculo de “Deus e o diabo na terra do sol”, algo a que se assiste com enfadonha e fadiga, cujo final se recebe com alegria e desafogo (DUARTE, 1964 apud LABAKI, 1998, p. 55).””

“(SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO Regiane Regina, 2014 p 71)



(Cenas do filme “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” de Glauber Rocha, 1964)

## A Estética da Fome

Não poderia faltar, ao se falar sobre Cinema Novo, o conceito glauberiano da estética da fome, sucedido pela estética do sonho, trazidos nas obras *Estética da fome*, de 1965 e *Estética do sonho*, de 1966. A estética da fome tenta entender e explicar como o uso dessas temáticas, fome e pobreza, presentes em países de terceiro mundo, como os países da América Latina, são utilizadas e recebidas nas artes cinematográficas. Os europeus consumiriam, então, este tipo de arte porque o elemento que os atrai é aquele que capaz de retornar ao primitivismo, já que a fome é, para eles, um tipo de exotismo latino americano (BENTES, Ivana; 2002, pag 1).

Eis – fundamentalmente – a situação das Artes no Brasil diante do mundo: até hoje, somente mentiras elaboradas da verdade (os exotismos formais que vulgarizam problemas sociais) conseguiram se comunicar em termos quantitativos, provocando uma série de equívocos que não terminam nos limites da Arte mas contaminam o terreno geral do político. Para o observador europeu, os processos de criação artística do mundo subdesenvolvido só o interessam na medida que satisfazem sua nostalgia do primitivismo, e este primitivismo se apresenta híbrido, disfarçado sob tardias heranças do mundo civilizado, mal compreendidas porque impostas pelo condicionamento colonialista (ROCHA,

A obra *Estética da Fome* tenta entender como essa temática foi e é utilizada como forma de superar e *se* utilizar para superação da própria condição, não como uma romanização da pobreza, mas a resposta parece ser a transformação da tragédia em ferramenta, como Glauber Rocha elucida de forma bem clara “Enquanto não ergue as armas o colonizado é um escravo, portanto ele expõe que o movimento do Cinema Novo fez o que as instituições políticas e a sociedade não fez. Dessa forma, o espectador estrangeiro compreenderia nossa realidade apenas à partir de uma ótica de compaixão, de pena, “se ele nos compreende, então, não é pela lucidez de nosso diálogo mas pelo humanitarismo que nossa informação lhe inspira”, e com isso o autor traz o paternalismo mais uma vez como elemento externo para a salvação da pátria, o que tira do povo a autonomia diante de sua condição, o que o cinema novo segundo Glauber Rocha, viria a quebrar (ROCHA, Glauber, 1965, p 1-2).

Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. A mendicância, tradição que se implantou com a redentora piedade colonialista, tem sido uma das causadoras de mistificação política e de ufanista mentira cultural: os relatórios oficiais da fome pedem dinheiro aos países colonialistas com o fito de construir escolas sem criar professores, de construir casas sem dar trabalho, de ensinar ofício sem ensinar o analfabeto. A diplomacia pede, os economistas pedem, a política pede: o Cinema Novo, no campo internacional, nada pediu: impôs-se a violência de suas imagens e sons em vinte e dois festivais internacionais. (...)A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (ROCHA, Glauber, 1965, p 3).

Toda essa estética da fome do Cinema Novo seria, segundo Glauber, indigesta, feia, desagradável, mas para o europeu. Para o brasileiro é vergonha. Nas palavras de Glauber Rocha “Para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional”. Às elites não interessa consumir este tipo de entretenimento ou arte. Se utiliza de rebuscadas produções e roteiros fantasiosos, na tentativa de evitar essa realidade feia da pobreza exaltando o luxo Rio-São Paulo.

“Este miserabilismo do Cinema Novo opõe-se à tendência do digestivo, preconizada pelo crítico-mor da Guanabara, Carlos Lacerda: filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em carros de luxo: filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens, de objetivos puramente industriais. Estes são os filmes que se opõem à fome, como se, na estufa e nos apartamentos de luxo, os cineastas pudessem esconder a miséria moral de uma burguesia indefinida e frágil ou se mesmo os próprios materiais técnicos e cenográficos pudessem esconder a fome que está enraizada na própria incivilização. (...)Os próprios estágios do miserabilismo em nosso cinema são internamente evolutivos. (...)desde o fenomenológico (Porta das Caixas), ao social (Vidas Secas), ao político (Deus e o Diabo), ao poético (Ganga Zumba), ao demagógico (Cinco vezes Favela), ao experimental (Sol Sobre a Lama), ao documental (Garrincha, Alegria do Povo), à comédia (Os Mendigos), experiências em vários sentidos, frustradas umas, realizadas outras, mas todas compondo, no final de três anos, um quadro histórico que, não por acaso, vai caracterizar o período Jânio-Jango: o período das grandes crises de consciência e de rebeldia, de agitação e revolução que culminou no Golpe de Abril.” (ROCHA, Glauber, 1965, p 2-3).

Posteriormente, Glauber Rocha escreve *A Estética do Sonho*, quase um manifesto que sucede o primeiro, onde o cineasta denega as teorias marxista as quais resumem as problemáticas das classes pobres em uma questão de luta de classes. Nesse momento o Brasil se encontrava em situação de forte repressão e vários filmes do Cinema Novo já haviam sido lançados. Glauber nos traz uma nova forma de entender a pobreza já que ele mesmo mostra ter mudado suas concepções acerca do problema, esclarecendo que a pobreza seria um conceito muito complexo para explicar sociológica ou filosoficamente, sendo uma vivência plena, não podendo se definir em mesmo em uma estética, como a sua estética da fome (BENTES, Ivana; 2002, pag 3).

## Capítulo 3

### As Fases do Cinema Novo

O Cinema Novo pode ser dividido em 3 fases de acordo com o conteúdo e estética de suas produções, que seguiam as mudanças políticas instáveis de sua época. A primeira fase compreende o momento anterior ao golpe militar e vai até 1964. Nesse momento, os filmes retratavam a realidade do proletariado, o cotidiano das favelas, mitologias do nordeste e dos trabalhadores rurais do campesinato (.....). O marco do Cinema Novo é, segundo alguns, o filme de Nelson Pereira dos Santos “Rio 40 Graus” de 1955.

“Nelson Pereira dos Santos foi o "muso inspirador" do Cinema Novo quando cruzou a fronteira entre ficção e documentário pela primeira vez com "Rio, 40 Graus" em 1955. Mas sua grande colaboração para o movimento foi a adaptação do clássico de Graciliano Ramos [*Vidas Secas*, 1963]. Ao acompanhar uma família de retirantes, Nelson traduziu como poucos a angústia provocada pela seca, com uma direção realista, sem trilha sonora, e uma fotografia em preto e branco e fortemente contrastada” (Tiago Dias, em <https://noticias.bol.uol.com.br/bol-listas/7-filmes-essenciais-para-entender-o-cinema-novo.htm>).

Conseguimos perceber no filme como o cinemanovista retrata as realidades das favelas e dos meninos moradores de favelas que precisam ganhar a vida muitas vezes sozinhos, uma realidade de pobreza e precariedade. Nelson Pereira dos Santos também vai trazer a cultura do futebol como exploração comercial, além dos preconceitos e futilidades das classes elitizadas. Os contrastes entre a pobreza das favelas e a vida da elite parecem ser o ponto mais evidente de “Rio 40 graus”, deixando bem clara a dimensão da desigualdade brasileira bem como desprezo da elite pelas classes marginalizadas.

“A intenção principal era, de perspectivas históricas, discutir a realidade em seus diversos aspectos - social, político e cultural. De modo mais ou menos explícito, os filmes do Cinema Novo, em particular os primeiros longas metragens do seu núcleo fundador, apresentam um panorama rico e diversificado da história brasileira, desde o período colonial escravista do século XVII até as mudanças de comportamento nas grandes cidades, sobretudo na segunda metade da década de 1960. Além disso, os jovens cineastas acreditavam que, ao realizarem seus filmes, também escreveriam um novo capítulo da história do Brasil. Essa produção pode ser classificada em três grandes áreas temáticas ligadas à vida em um país ainda fortemente rural: a escravidão, o misticismo religioso e a violência predominantes na região Nordeste “ (CARVALHO, Maria do Socorro, 206, p 291).

O peso da história brasileira era muito grande nas produções e a finalidade parecia ser denunciar e criticar mas, principalmente, conscientizar e informar, uma vez que o público consumidor era constantemente bombardeado por histórias irrealistas e superficiais no cinema, provenientes das temáticas que não tinham nada a ver com o país e o cotidiano em que viviam. Por isso, a questão histórica parece ser um ponto de partida essencial quando falamos sobre revolução que a primeira fase do Cinema Novo abre portas. O tema da escravidão, a posterior condição dos negros, consequência de todo o processo de escravidão e desprezo social.

“Ganga Zumba, segundo o diretor [Carlos Diegues], seria uma "fábula negra" sobre a liberdade, contada através do árduo percurso de um pequeno grupo de escravos para levar o jovem Antão - Ganga Zumba, neto de Zumbi - da fazenda em que vive como escravo até o mítico quilombo, onde será coroado rei de Palmares. O filme, marcado pela precariedade de produção, transforma a luta pela liberdade dos escravos do século XVII em imagens quase atemporais das dificuldades dos negros em conquistar direitos básicos na sociedade brasileira. Ganga Zumba, por outro lado, retrataria os ancestrais dos pescadores negros de Barravento (Glauber Rocha, 1962), que continuariam vivendo na condição de quase escravos, explorados pelos brancos, ainda donos de sua força de trabalho (...)Esses dois filmes explicitam o desejo de reconstituir a história do Brasil do ponto de vista dos vencidos, de refletir sobre a permanência da injustiça e da falta de liberdade que determina a trajetória dos afro-descendentes brasileiros” (CARVALHO, Maria do Socorro, 2006, p 292-293).

Essa questão também é muito trabalhada em documentários da época, como em *Maioria absoluta* de Leon Hirszman (1964), que mostra a temática do analfabetismo como também mostra como existe uma condenação dessa situação às classes baixas e que são, em sua maioria, pessoas negras, fruto do processo de escravidão seguido do processo de marginalização dessas pessoas.

Outras obras dessa primeiras fase são: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *A Cruz na Praça* (1959, inacabado), de Glauber Rocha, *Caminhos* (1957) e *Arraial do Cabo* (1960), de Paulo César Saraceni, *O mestre de Apipucos* e *O poeta do castelo* (1959) e *Couro de gato* (1961), de Joaquim Pedro de Andrade; *Domingo* (1961) e *Escola de Samba Alegria de Viver* (1962), de Carlos Diegues; e *Pedreira de São 290 Papyrus Editora Dioso* (1962), de Leon Hirszman, *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra;



(Imagens de “Rio 40 Graus”, 1955, Nelson Pereira dos Santos, e os contrastes de classe abordados pelo filme)

Temos ainda o contexto internacional da Guerra Fria, crescendo com grande força ideais de direita e, principalmente, anti-comunistas. É o momento da “ameaça comunista”, slogan amplamente distribuído pelos Estados Unidos, que temiam a expansão do comunismo na América do Sul, principalmente após a revolução cubana. Percebemos que os setores das classes mais altas da sociedade brasileira se sentiam ameaçados pela ameaça da reforma agrária da parte do governo de Goulart. As elites brasileiras dessa forma se posicionavam contra o governo Goulart e os programas de reformas sociais e econômicas. Para isso contavam com o Governo dos Estados Unidos (PINTO, Leonor E. Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >., p 158-159). O perigo de golpe era eminente:

“Na Madrugada de primeiro de abril, o presidente do Congresso convoca uma sessão extraordinária e, violando todas as normas constitucionais e o regime interno, declarava vaga a Presidência. Era a consumação do golpe de Estado. O general Humberto Castello Branco, chefe do estado-maior da infantaria, assumia o poder. Em 2 de abril, enquanto as perseguições se intensificavam em todo o país e as prisões se enchiam, no Rio de Janeiro duzentas mil pessoas apoiavam o golpe participando da Marcha da Família, com Deus, pela Liberdade. A respeito da Marcha, declararia Gordon, o embaixador americano: “A única nota triste era a participação obviamente limitada das classes baixas” (PINTO, Leonor E. Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >., p159-160).

Percebemos, assim, o caráter elitista e autoritário da nova configuração política que estava por vir. Esse novo momento político estabelece a segunda fase do Cinema Novo, a qual vai de 1964 até 1968.

Nesse momento, existia uma grande decepção por parte de artistas e militantes, cujos anseios de liberdade e democracia foram negados. Foi estabelecida a censura à imprensa e obras de arte pautada por questões morais e cristãs, típicas das classes médias que apoiavam o golpe (PINTO, Leonor E. Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. p 160).

Portanto, nessa segunda fase do Cinema Novo, as produções retratavam a decepção dos militantes de esquerda que não conseguiram viver sua revolução democrática bem como as repressões, censuras e abusos do regime militar. (<https://www.otempo.com.br/blogs/mem%C3%B3ria-gravada-19.361582/o-cinema-novo-19.548913> ) . Percebemos nos filmes dessa fase um incontestável insatisfação com a realidade política e um sentimento de impotência, assim como roteiros pessimistas com personagens que se desiludem com política. Os filmes mostravam também situações de abusos e torturas. A temática, então, se volta para a desilusão da esquerda militante e para as consequências nefastas do regime militar.

Um exemplo claro desse momento cinematográfico é o filme Terra em Transe, de Glauber Rocha, produzido em 1967. O filme retrata um jornalista e poeta idealista com grande envolvimento político, que mora no país fictício Eldorado, Paulo Martins. Conseguimos perceber no filme tramas políticas arrojadas e o forte ideal do protagonista em resolver a situação de miséria e injustiça que assola o país, sendo desiludido pela realidade política gananciosa de seu país. É possível, então, notar uma aproximação desse roteiro e da vida de Paulo Martins às próprias condições sócio-políticas vividas pelos ativistas e artistas de esquerda dessa época brasileira.





(Cartaz do filme “*Terra em Transe*” de Glauber Rocha, 1967)



(Cena do filme “*Terra em Transe*” de Glauber Rocha, 1967)

Vale citar, também, sobre os documentários produzidos nessa época, com exemplo do “*Maioria Absoluta*”, de Leon Hirszman, que fala a respeito da situação dos analfabetos no Brasil, bem como sobre a situação dos negros, ex escravos, abandonados pelo estado e ignorados pela elite branca, promovendo um continuísmo da situação de pobreza e marginalização. O documentário de Hirszman ainda apresenta problemas relacionados à representação da população negra e espaço de fala, mas é necessário lembrarmos do contexto em que esse documentário foi produzido. E, naquele período, era um alcance significativo em termos de olhar para a situação social degradante de muitas pessoas que, para as classes altas e para elites políticas, parecem nem existir. Dessa forma, o documentário, bem como outros filmes do Cinema Novo e especialmente da primeira e segunda fases, explicitam

realidades feias e desagradáveis de se ver, mas que eram (e são até hoje) as vidas reais de muita gente no Brasil.



(Cena do documentário “*Maioria Absoluta*” de Leon Hirszman, 1964)

Alguns filmes dessa segunda fase são: *Terra em Transe* ( 1967 ) de Glauber Rocha; *Garota de Ipanema* (1968), de Leon Hirszman; e *Os herdeiros* (1970) de Cacá Diegues, *O Dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), de Glauber Rocha.

A terceira fase do Cinema Novo se deu sob o Ato Institucional nº5, editado em 1968, aumentando a censura e a repressão do regime militar:

“Com o AI-5, o governo suspende todas as garantias constitucionais. O Congresso Nacional é fechado por tempo indeterminado. A censura, até aqui restrita ao teatro e ao cinema, será estendida a toda produção cultural do país e a todos os veículos de informação, inclusive jornais e televisão. (...) O habeas corpus é suspenso, os acusados de delitos políticos podem ser presos sob regime de incomunicabilidade por dez dias. (...) Se havia dúvidas, o AI-5 vem para assegurar a disposição dos militares de ficar no poder e de obrigar a sociedade a se curvar às suas vontades “ (PINTO, Leonor E. Souza. *Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar*. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >. p 162).

Mas foi também nessa terceira fase, em 1969, que foi criada a Embrafilme que, apesar de fundada pelo governo militar, autoritário e de direita, financiou muitos filmes do Cinema Novo. Essa contradição gera análises muito elaboradas e profundas sobre todo o funcionamento da Embrafilme, mas pode explicar temáticas utilizadas nessa fase das produções.

Essa terceira fase foi marcada pelo uso de metáforas, de alegorias, de mensagens implícitas, em alguns casos permanecendo a temática, apenas com uma estética e linguagem diferentes, resultado de uma opressão violenta a quem parecesse criticar o regime. Em outros casos, se mudava a própria temática, ainda que não fosse a intenção pessoal dos cineastas (PINTO, Leonor E. Souza. Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >., p 163). Vemos, dessa forma, o uso de elementos da natureza do país, do tropicalismo, das metáforas e miticismos do país como um paraíso tropical, do brasileiro preguiçoso e esperto e o “jeitinho brasileiro” do anti-herói.

Toda essa temática do exotismo brasileiro fica evidente no filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade (1969), baseado no livro homônimo de Mário de Andrade (1928). O filme mostra a vida de Macunaíma, “herói do povo brasileiro”, que desde jovem possui sexualidade aflorada, problemas de caráter e odeia trabalhar. O filme se passa em cenários tropicais, exaltando a natureza, muitas vezes aproximando o homem de comportamentos animais. A forte sexualização da mulher brasileira também é uma temática muito presente no filme. Outro ponto muito curioso do filme é quando, depois de passar por uma fonte mágica, Macunaíma fica branco e acredita, por isso, estar lindo, e seu sucesso aumenta, ficando evidente o forte traço racista presente na sociedade brasileira. Depois, na cidade, Macunaíma e seus irmãos conhecem os problemas do meio urbano. Temos nesse filme a atuação brilhante do Ator Sebastião Bernardes de Souza Prata, o Grande Otelo, um ator brasileiro de grande talento, que trabalhou em muitas chanchadas na época da Atlântida.



(Grande Otelo em cenas do Filme “*Macunaíma*”, Joaquim Pedro de Andrade, 1969)



(Macunaíma fica branco depois de passar por uma fonte mágica, “*Macunaíma*”, Joaquim Pedro de Andrade, 1969)

Outros filmes que marcaram esse terceira fases são: "A Grande Cidade" (De Cacá Diegues, 1965); "A Falecida" (De Leon Hirszman, 1965); Como Era Gostoso o Meu Francês (Nelson Pereira dos Santos, 1971); Garota de Ipanema de Leon Hirszman, 1967; Pra Frente Brasil, Roberto Farias, 1982.

## Capítulo 4

### A Embrafilme

“Os anos Embrafilme passam a caracterizar um dos ciclos do cinema brasileiro, que ensaiará ultrapassar os princípios do cinema artesanal, propostos pelo Cinema Novo, e a sazonalidade histórica da produção brasileira de longas metragens, pela adesão a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica” (AMANCIOA, Tunico; 2007, p173).

Ainda no Governo Vargas foi criado o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), assim como outros institutos de acesso ao acervo cultural, que segundo Mendes e Abreu (2013) não era apenas uma atitude ilustre e generosa do presidente, mas também uma estratégia de controle do que se consumiria culturalmente. Estratégia essa amplamente utilizada nos governos militares. Com a criação em 1966 do fundado o Instituto Nacional de Cinema (INC), substituindo o INCE, e que passa a funcionar também para produção, distribuição e exportação, o cinema brasileiro passa a ser tratado como produto de consumo (MENDES Cleber Morelli; ABREU Carmen Regina, 2013 p 2).

“Por fim, no que diz respeito ao INCE, em sintonia com o governo alemão e italiano, identifica-se que o governo percebeu o cinema como um recurso para solidificar a ideologia e a identidade nacionalista, mas inicialmente não como entretenimento disfarçado de propaganda política – ao exemplo da Alemanha Nazista - e sim como ferramenta pedagógica utilizada com vídeos documentários e institucionais, por isso a nomenclatura "Cinema Educativo" (...) a ditadura transforma o então Departamento de Propaganda e Difusão Cultural - DPDC - em Departamento de Imprensa e Propaganda, o DIP. Com a influência do Ministério da Propaganda Alemão, é dessa forma que o cinema brasileiro deixou de ser tratado como pedagógico pelo Estado, para então ser utilizado como mercado e propaganda. “ (MENDES Cleber Morelli; ABREU Carmen Regina, p 2013).

Em 1969, então, é criada a EMBRAFILME, vinculada ao INC, tem, escrito no Artigo 2 do seu Decreto (Disponível em: < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/1965-1988/De10862.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De10862.htm)), que tem como um dos objetivos a distribuição e promoção de filmes no exterior mostrando que um dos objetivos da ditadura, além de controlar a produção e distribuição cultural também tentava utilizar a produção cinematográfica como instrumento de divulgação de certas imagens do Brasil, cautelosamente escolhidas (MENDES Cleber Morelli; ABREU Carmen Regina, 2013 p 3).

“Nessas análises, apresenta-se a proposta política e cultural cinemanovista diluída diante da institucionalização do setor cultural, a partir das reformas empreendidas nesse setor pelo Regime Militar, particularmente com as mudanças implementadas na forma de organização e dotação orçamentária da Embrafilme e a criação do Concine. Tais análises indicam a sujeição dos cinemanovistas às políticas formuladas pelo Estado autoritário, tendo, como compensação, maior ocupação do mercado (garantida através de cotas para a exibição do produto nacional) e financiamento às produções. Assim, os cinemanovistas abririam mão de suas propostas estéticas mais ousadas e de abordagens de temáticas que porventura possuíssem um conteúdo crítico ao Estado autoritário e se adequariam ao plano institucional numa condição privilegiada frente a outros grupos de cineastas” (MALAFAIA, Wolney Vianna, 2012, p 24).

A Embrafilme produziu muitos filmes de grande sucesso dentro e fora do país, criando forte vínculo com os cineastas, produzindo e distribuindo, inclusive, filmes de cinemanovistas, como Nelson Pereira dos Santos, além de ter em sua direção cinemanovistas. Mas é importante lembrar que essa convergência entre os cineastas de esquerda do Cinema Novo e a Embrafilme, autarquia estatal, se deu muito por partilharem da mesma repulsa pela produção cinematográfica estrangeira. Conseguindo, principalmente, chamar atenção da crítica internacional. Fator que mostra a percepção do governo militar em relação à importância da qualidade das produções nacionais e para isso procurou nomear profissionais do cinema para dirigir a Embrafilme (MENDES Cleber Morelli; ABREU Carmen Regina, 2013 p 5-8).

É importante, também, lembrar que as produções tanto da Embrafilme como do Cinema Novo em geral faziam muito sucesso nos festivais internacionais e ganhavam o respeito das opiniões estrangeiras porque não passavam pela censura que passava aqui dentro.

Para o filme ser exportado era apenas necessário ter o BQ (Boa qualidade), que não era tão difícil de se obter. Mas para liberar o filme para audiência interna, era necessário passar pela censura do governo, que muitas vezes proibiam os filmes ou faziam cortes que os desfiguravam (PINTO, Leonor Souza, 2006 p 4-7).

Grupos de pressão do setor cinematográfico tentavam articular em prol do cinema nacional desde 1950, proporcionando incentivos para a produção local através de impostos às produtoras estrangeiras, afim de criar espaço propício à concorrência no forte mercado internacional. Nesse momento, o Estado não fazia muito pelo setor, embora existisse muito esforço dessa comunidade em busca de protecionismo estatal, principalmente contra o grande inimigo indústria cinematográfica estrangeira (AMANCIO, Tunico; 2007, p174).

“Somente em 1966 é que a atividade de produção foi contemplada com um olhar planejador, a partir da criação do Instituto Nacional de Cinema (INC), que já tratava a questão da aplicação dos recursos sob a forma de financiamentos a filmes de longa-metragem. E de 1966 a 1969 estabeleceu-se o primeiro programa de fomento à produção cinematográfica, mantido com recursos oriundos dos depósitos compulsórios das empresas distribuidoras estrangeiras. A produção de alguns filmes importantes, como *Os herdeiros* (Carlos Diegues, 1968), *Macunaíma* (Joaquim Pedro de Andrade, 1968) e *Como era gostoso o meu francês* (Nelson Pereira dos Santos, 1969), contou, em sua composição orçamentária, com recursos da Condor Filmes associada a empresas brasileiras (...)O Instituto Nacional de Cinema (INC) era uma autarquia com função legislativa, de fomento, incentivo e fiscalização, além de ser responsável pelo mercado externo e pelas atividades culturais. Incorporou o INCE (do MEC) e o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio” (AMANCIO, Tunico; 2007, p174).

A Embrafilme foi, então, criada, em 1969, pouco tempo depois do AI5, sendo uma empresa mista com a maior parte de suas ações pertencentes à União e estabelecendo um substrato mais consolidado para a produção cinematográfica nacional até então. A criação da Embrafilme sofreu críticas no sentido de focar os esforços na distribuição e expansão voltados ao mercado externo, ao passo que, segundo essas críticas da esquerda, o maior problema residia em uma falta de campo para o cinema nacional dentro do próprio mercado nacional. A

Embrafilme usava, para escolhas de filmes a serem produzidos ou não, critérios mercadológicos, de acordo com o sucesso do cineastas, sua principal função era lucrativa, recebendo, por esse motivo, mais críticas. Faz sentido, então, lembrarmos que, neste momento, a produção cinematográfica brasileira já gozava de grande sucesso e prestígio internacionais, os projetos para a Embrafilme já tinham se estabelecido no sentido de servir às políticas estratégicas do governo militar (AMANCIO, Tunico; 2007, p175-176).

No ano de 1974, então, um novo diretor geral é nomeado com articulação de cineastas do Cinema Novo. A nomeação de Roberto Farias aproxima extremos opostos da indústria cinematográfica: a esquerda que seguia, nesse momento, um viés de cunha mais nacionalista; e os interesses industriais, focados em lucro de mercado, o que significava estabelecer as produções naqueles moldes internacionais, hollywoodianos, tão evidentemente evitados pela nata do Cinema Novo. Nesse período, muitos filmes de cinemanovistas foram produzidos, comercializados e exportados (AMANCIO, Tunico; 2007, p175-176).

“Na transição para o governo Geisel, os vínculos entre o cinema e o Estado se estreitam com a indicação do produtor/cineasta Roberto Farias para a direção geral da Embrafilme, com o apoio explícito da classe cinematográfica. Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, a nata do cinema novo, estiveram nas articulações para essa indicação.<sup>5</sup> Roberto Farias seria o elemento de união entre as correntes nacionalista, articulada ao desenvolvimentismo e a industrialista, absorvendo as formas de produção e moldes artísticos estrangeiros, correntes conflitantes desde os anos 1950/1960.<sup>6</sup> A “nova” Embrafilme será prioritariamente uma área de poder do grupo “nacionalista”, associado ao Cinema Novo, e entre as mudanças que são encaminhadas em 1974 se encontra a extinção do INC, a criação do Conselho Nacional de Cinema (Concine), ampliação da Embrafilme e a criação da Fundação Centro Modelo de Cinema (Centrocine), ligado à cultura cinematográfica (pesquisa, memória, filmes técnicos, científicos e culturais etc.) A Embrafilme acrescentaria a suas atribuições a co-produção, a exibição e distribuição de filmes em território nacional, a criação de subsidiárias em todo campo da atividade cinematográfica e o financiamento da indústria cinematográfica (filmes e equipamentos) etc. “(AMANCIO, Tunico; 2007, p175-176).

Portanto a Embrafilme apesar de criada por um governo autoritário de viés ideológico oposto àquele dos cineastas do Cinema Novo, foi imprescindível para a consolidação da indústria cinematográfica brasileira, inclusive para o movimento do Cinema Novo, obtendo



espaço de articulação para suas produções, ainda que dentro da terceira fase desse movimento, onde a repressão era intensa e a linguagem utilizada precisava contar com metáforas e menor liberdade criativa e de expressão.

Concluindo, é importante, então, lembrarmos que a Embrafilme, ainda que tenha surgido de uma percepção da importância da exportação cultural brasileira através da sétima arte, foi também uma maneira eficiente encontrada pelo Estado, sob o poder de um governo militar no momento em questão, controlar o que se produzia e o que se mostrava ao mundo através das realizações culturais, e, por esse canal, exportar certa imagem que pudesse beneficiar este governo (MENDES Cleber Morelli; ABREU Carmen Regina, 2013 p 2).

O caráter predominantemente político desses filmes, compostos em sua maioria pela estética do Cinema Novo, carregava um poder forte e estratégico para possíveis mudanças sociais ou embasamento e fortalecimento de *modos operandis* já existentes. Por esse motivo é que se faz importante, ao falar sobre Cinema Novo, falar de Embrafilme. A empresa pode ter sido uma forma institucional de repressão estatal através de um controle constitucional sobre o conteúdo das produções cinematográficas e sobre as imagens que o país e, mais propriamente, o governo vigente no citado momento político, gostaria que as opiniões internacionais levassem em conta.

## Considerações Finais

O Cinema Novo trouxe, antes de qualquer coisa, questionamentos acerca do realidade brasileira, das condições socioeconômicas de seu povo e, assim, de fatores de caráter político. Sendo um movimento essencialmente voltado à esquerda, abriu caminhos para pontuações significativas a respeito de problemáticas sociais. É clara a importância desse movimento à indústria cinematográfica brasileira e para a produção artística no geral, mas os reflexos se expandem significativamente à esfera política, uma vez que seu conteúdo se dá em reflexões de toda uma estrutura de sociedade.

Mas é essencial perceber as problemáticas existentes dentro do próprio movimento. Ao passo que se discutia uma forma uma forma democrática de produção cultural, a sétima arte se mostra uma forma elitizada, sendo um formato de produção essencialmente caro, e capitalista, já que, por ser algo que demanda altos investimentos de capital, deve se pagar ou gerar lucro através da venda e, assim, de grande alcance no mercado. Esse impasse não foi solucionado no Cinema Novo e até hoje é um paradoxo complexo quando buscamos discutir o caráter elitista do cinema e quando refletimos acerca do uso da arte como ferramenta para mudanças políticas e sociais.

A perspectiva dos cineastas cinemanovistas a respeito da industrialização interna como solução à fuga ao capital externo pode ser uma colocação coerente no sentido de gerar autonomia diante de nossa própria produção cultural e nossa própria essência artística. Porém, isso não garante que as ideologias de um Governo capaz de financiar os filmes nacionais esteja em convergência com os ideais do movimento e, ainda, das necessidades do povo. A Embrafilme foi um exemplo claro disso, uma vez que se mostrou ser uma ferramenta amplamente utilizada pelos governos militares, não necessariamente preocupada com as necessidades da população.

É possível concluir, dessa forma, que, apesar das fragilidades existentes no movimento do Cinema Novo, ele nos trouxe algo sem precedentes para o cinema brasileiro, que foi a temática de nossos próprios problemas mas, ainda mais profundo do que isso: de nossas vidas, nosso cotidiano, nossas contradições, nossas vivências, nossos sorrisos, nossas lágrimas, nossas praias lotadas de turistas e nossas favelas lotadas de precariedades e descuidos políticos. O Cinema Novo nos trouxe pela primeira vez às telas, como um espelho para o Brasil, e como uma tradução dos preconceitos ao mundo. Mas os questionamentos que

levaram a sétima arte brasileira à mudança só existiram porque o objeto desses questionamentos eram a sociedade e a política, evidenciando, assim, o caráter intrinsecamente político do movimento do Cinema Novo.

## Bibliografia

AMANCIO, Tunico. “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”. ALCEU - v.8 - n.15 - p. 173 a 184 - jul./dez. 2007.

BENTES, Ivana. “Terra de Fome e Sonho: o paraíso material de Glauber Rocha” em “Ressonâncias do Brasil”. Fundación Santillana. Pgs. 90-109. Santillana del Mar. Espanha. 2002

CARVALHO, Maria do Socorro. “Cinema Novo Brasileiro” em História do cinema mundial/Fernando Mascarello (org.). - Campinas, SP: Papirus, 2006. P 289 – 309.

COELHO, Priscilla Passos. “O Papel da Embrafilme no desenvolvimento do cinema brasileiro.” Rio de Janeiro, 2009.

GOMES, Regina. “A recepção histórica: textos sobre o Cinema Novo brasileiro em Portugal”. Revista MATRIZES V. 8 - Nº 1. São Paulo, jan./jun. 2014.

Jorge, Marina Soler. “Cinema Novo e Embrafilme: Cineastas e Estado pela Consolidação da Indústria Cinematográfica Brasileira”. Campinas, 2002.

JUNIOR, Nelson Silva. “Cinema Novo e Glauber Rocha: a identidade do cinema nacional”.2013

MALAFAIA, Wolney Vianna. “Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional” – 2012.

MENDES, Cleber Morelli; ABREU Carmen Regina. “Política pública cultural: a EMBRAFILME durante o governo militar de Ernesto Geisel”. Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, realizado de 3 a 5 de julho de 2013.

PINTO, Leonor E. Souza. “(Des)caminhos da censura no cinema brasileiro: os anos de ditadura”. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

PINTO, Leonor E. Souza. “Cinema brasileiro e censura durante a ditadura militar”. Disponível em : < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

PINTO, Leonor E. Souza. “Guerra tropical contra a censura”. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >.

PINTO, Leonor E. Souza. “O cinema brasileiro face à censura imposta pelo regime militar no Brasil – 1964/1988”. Disponível em: < <http://www.memoriacinebr.com.br/> >

ROCHA, Glauber. Eztetyka da Fome. 1965. Texto publicado em: [http://www.tempoglauber.com.br/t\\_estetica.html](http://www.tempoglauber.com.br/t_estetica.html).

ROCHA, Glauber. “Revolução do Cinema Novo”. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SILVA, Anderson Lopes da; RIBEIRO, Regiane Regina. O Cinema Novo e a influência das vanguardas cinematográficas europeias. Bogotá, 2014.

SIMONARD, Pedro. “Origens do Cinema Novo: a cultura política dos anos 50 até 1964”. Disponível em <[http://www.achegas.net/numero/nove/pedro\\_simonard\\_09.htm](http://www.achegas.net/numero/nove/pedro_simonard_09.htm)> Acesso em 24 de junho de 2018.

SOUZA, Milandre Garcia de. “Cinema novo: a cultura popular revisitada”. Em “História: Questões & Debates”, Curitiba, n. 38, p. 133-159, 2003. Editora UFPR.

## **Anexo I**

### **FILMES**

**Agulha no Palheiro** São Paulo. Direção e Roteiro: Alex Viany; Assistente de Direção: Nelson Pereira dos Santos; Música: Claudio Santoro; Fotografia: Mario Pagés; 1952.

**O Aleijadinho** Rio de Janeiro. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Lúcio Costa. Fotografia: Pedro de Moraes. Produção: Embrafilme; 1978.

**O Amuleto de Ogum** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: Francisco Santos. Fotografia: Hélio Silva, Nelson Pereira dos Santos e José Cavalcanti. Montagem: Severino Dadá e Paulo Pessoa. Música: Jards Macalé. Produção: Nelson Pereira dos Santos. Produtora: Regina Filmes e Embrafilme, 1974.

**Anchieta, José do Brasil** Rio de Janeiro. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Roteiro: Paulo Cesar Saraceni e Marcos Konder Reis. Fotografia: Marco Bottino. Montagem: Ricardo Miranda. Música: Sérgio Saraceni. Produção: Sérgio Saraceni. Produtora: Embrafilme, 1979.

**Arraial do Cabo.** Rio de Janeiro. Direção: Paulo Cesar Saraceni. Argumento a partir de pesquisas do Museu Nacional. Fotografia: Mário Carneiro. Produção: Geraldo Markan, Joaquim Pedro de Andrade, Sérgio Montagna. Produtora: Saga Filmes. Documentário. 17 min., 1959.

**O Bandido da Luz Vermelha.** São Paulo. Diretor/Roteiro: Rogério Sganzerla. Fotografia: Peter Overbeck. Montagem: Silvio Renoldi. Música: Rogério Sganzerla. Produtor: José da Costa Cordeiro, José Alberto Reis, Rogério Sganzerla. Produtora: Urânio, 1968.

**O Boca de Ouro.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: a partir da peça teatral homônima de Néelson Rodrigues. Fotografia: Amleto Daissé. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Remo Usai. Elenco: Jece Valadão, Odete Lara,

Daniel Filho, Maria Lúcia Monteiro e outros. Produtor: Jarbas Barbosa, Gilberto Perrone. Produção: Copacabana Filmes, Fama Filmes, 1962.

**Brasil Ano 2000.** Rio de Janeiro. Direção: Walter Lima Jr. Argumento, roteiro, diálogos e câmera: Walter Lima Jr. Fotografia: Guido Cosulich. Montagem: Nelo Melli. Cenografia: Marcos Flaksman e Vicente Más. Assistente de Direção, Cenógrafo Adjunto e Figurinos: Luiz Carlos Ripper. Trilha sonora: músicas de Caetano Veloso, Gilberto Gil e José Carlos Capinam. Direção Musical: Rogério Duprat. Som: Carlos Della Riva. Produção: 2000 Film, Claude Antoine, Mapa Filmes, 1969.

**Brasília, Contradições de uma Cidade Nova.** Rio de Janeiro. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, Luís Saia e Jean-Claude Bernardet. Assistente de Direção: Jean-Claude Bernardet. Fotografia: Afonso Beato. Produção: Filmes do Serro para Olivetti do Brasil; médiametragem, colorido, 1967.

**O Bravo Guerreiro.** Rio de Janeiro. Direção: Gustavo Dahl. Roteiro: Gustavo Dahl e Roberto Marinho de Azevedo Neto. Argumento: Gustavo Dahl. Fotografia: Afonso Beato. Montagem: Eduardo Scorel. Música: Remo Usai. Produção: Gustavo Dahl, Joe Kantor. Produtora: Gustavo Dahl Prod.Cin., Saga Filmes, Joe Kantor, 1968.

**Bye Bye Brasil.** Rio de Janeiro. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran. Argumento: Carlos Diegues. Fotografia: Lauro Scorel Filho. Montagem: Mair Tavares. Música: Chico Buarque, Roberto Menescal, Dominginhos. Produção: Luiz Carlos Barreto, Walter Clark, Carlos Braga, Lucíola Villela. Produtora: Produções Cinematográficas L. C. Barreto Ltda. 1979.

**Os Cafajestes.** Rio de Janeiro. Direção: Rui Guerra. Roteiro: Rui Guerra e Miguel Torres. Fotografia: Toni Rabatoni. Montagem: Nello Melli e Zelis Costa. Música: Luís Bonfá. Som: Aluísio Viana. Elenco: Jece Valadão, Norma Bengel, Daniel Filho, Glaucete Rocha, Luci Carvalho, Hugo Carvana, Germana Delamare e Fátima Sommer. Produção: Jece Valadão, 1962. (Fonte: AVELLAR, José Carlos. O Cinema Dilacerado. Op. cit., p. 366).

**Câncer.** Rio de Janeiro/Itália. Direção: Glauber Rocha. Fotografia: Luís Carlos Saldanha. Montagem: Tineca, Mireta. Produção: Mapa Filmes, RAI (Radiotelevisione Italiana), Gianni Barcelloni, 1968.

**O Casamento.** Rio de Janeiro. Direção: Arnaldo Jabor. Roteiro: Arnaldo Jabor. Argumento: a partir de peça teatral homônima de Néelson Rodrigues. Fotografia: Dib Lufti. Montagem: Rafael Justo Valverde. Produtora: Ventania, RFF Sagitarius, Eduardo Mascarenhas e Sidney Cavalcanti, 1975.

**Chuvas de Verão.** Rio de Janeiro. Direção: Cacá Diegues. Roteiro: Cacá Diegues. Fotografia: José Medeiros. Montagem: Mair Tavares. Música: fragmentos de Herivelto Martins, Jararaca, Jards Macalé, Jorge Mautner, Brahms, Waldir Azevedo, Roberto e Erasmo Carlos. Produção: Luís Fernando Goulart e Luís Carlos Lacerda. Produtora: Alter, Terra e Embrafilme, 1978.

**Cinco Vezes Favela.** Rio de Janeiro, 1962. Produtores: Leon Hirszman, Marcos Farias, Paulo César Saraceni; produtora: Centro Popular de Cultura da UNE e Instituto Nacional do Livro. 1º Episódio: Zé da Cachorra. Direção e Roteiro: Miguel Borges. Música: Mario Rocha. Elenco: Waldir Onofre, José Saenz, L. C. Barroso, Andrey Salvador, Jandira Aguiar, Claudio Bueno Rocha e outros. 2º Episódio: Couro de Gato. Produção de 1960. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Domingos de Oliveira. Fotografia: Mario Carneiro. Montagem: Jacqueline Aubrey. Música: Carlos Lyra e Geraldo Vandré. Elenco: Cláudio Correia e Castro; Riva Nimitz, Henrique César, Milton Gonçalves, Napoleão Muniz Freire. 3º Episódio: Escola de Samba Alegria de Viver. Direção e Roteiro: Carlos Diegues. Argumento: Carlos Estevam. Fotografia: Ozen Sermet. Montagem: Rui Guerra. Música: Carlos Lyra. Elenco: Abdias Nascimento, Oduvaldo Vianna Filho, Maria da Graça, Jorge Coutinho. 4º Episódio: Um favelado. Direção e Roteiro: Marcos Farias. Música: Mario Rocha. Elenco: Isabela, Flavio Migliaccio, Alex Viany, Sergio Augusto, Carlos Estevam e outros. 5º Episódio: Pedreira de São Diogo. Direção: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman e Flávio Migliaccio. Assistente de Direção: Lídio Francisco da Costa e Ezequiel do Nascimento. Música: Hélcio Milito. Elenco: Glauce Rocha, Francisco de Assis, Sady Cabral, Joel Barcellos, Zózimo Bulbul, Haroldo de Oliveira, Procópio Mariano e outros.



Cinema Novo (Improvisiert und Zielbewusst) Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Direção de Fotografia: Hans Bantel. Montagem: Barbara Riedel. Texto e narração em alemão: K. M. Eckstein. Narração em português: Paulo José. Produção: K. M. Eckstein, ZDF (TV alemã); curtametragem, preto & branco, 1967.

**Como era gostoso o meu Francês.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: Nelson Pereira dos Santos, Humberto Mauro (diálogos em tupi). Fotografia: Dib Lufti. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Música: Zé Rodrix. Produção: Nelson Pereira dos Santos, K. M. Eckstein, César Thedim. Produtora: L. C. Barreto Prod.Cin., Condor Filmes, 1971.

**Contos Eróticos.** Rio de Janeiro. Filme em quatro episódios. Arroz e Feijão. Direção: Roberto Santos. Argumento: a partir do conto homônimo de Sérgio Toni. Fotografia: Marcelo Primavera. Montagem: Carlos Vera. Elenco: Cássio Martins, Joana Fomm, David José e outros. As Três Virgens.. Direção: Roberto Palmari. Argumento: a partir de um conto homônimo de Yara Gomes Ribeiro. Fotografia: Geraldo Gabriel. Montagem: Silvio Mattos. Elenco: Paula Ribeiro, Carmem Silvia e Eva Rodrigues. O Arremate. Direção: Eduardo Scorel. Argumento: a partir de conto homônimo de Aécio Consolin. Fotografia: Miguel Parente. Montagem: Gilberto Santeiro. Elenco: Lisa Vieira e Lima Duarte. Vereda Tropical. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Argumento: a partir de um conto homônimo de Pedro Maia Soares. Fotografia: Kimihito Kato. Montagem: Eduardo Scorel. Elenco: Cláudio Cavalcanti, Cristina Aché e Carlos Galhardo. Produção: Lynxfilm e Editora Três, 1977. (Fonte: Filme Cultura, Rio de Janeiro: Embrafilme/MEC, n.37, p.75, jan.- fev.- mar.1981).

**A Dama do Lotação.** Rio de Janeiro. Direção: Neville d'Almeida. Roteiro: Neville d'Almeida e Néelson Rodrigues. Argumento: a partir de crônica de Néelson Rodrigues. Fotografia: Edison Santos. Montagem: Raimundo Higino. Música: Caetano Veloso. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Newton Rodrigues, Luiz Carlos Barreto, Sônia Braga, Neville d'Almeida e Néelson Rodrigues. Produtora: Regina, Embrafilme, 1978.

**O Desafio.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Paulo Cesar Saraceni. Fotografia: Dib Lufti. Montagem: Ismar Porto. Música: Mozart, Villa-Lobos, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Caetano Veloso e outros. Produção: Sérgio Saraceni. Produtora: Imago, Mapa Filmes, 1965.

**O Descobrimento do Brasil.** Rio de Janeiro/ Bahia. Direção e Roteiro: Humberto Mauro. Argumento: Humberto Mauro e Afonso de Taunay, a partir da Carta de Pero Vaz de Caminha. Fotografia: Manoel P. Ribeiro, Alberto Botelho, Alberto Campilla e Humberto Mauro. Música: Heitor Villa-Lobos. Elenco: Álvaro Costa, Manoel Rocha, Alfredo Silva, De Los Rios. Produção: Instituto do Cacau da Bahia, 1937.

**Deus e o Diabo na Terra do Sol.** Rio de Janeiro. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha, Walter Lima Jr., Paulo Gil Soares. Argumento: Glauber Rocha. Fotografia: Waldemar Lima. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Villa-Lobos, Glauber Rocha e Sérgio Ricardo. Produção: Luiz Augusto Mendes, Jarbas Barbosa e Glauber Rocha. Produtora: Copacabana Filmes. 1964.

**Dona Flor e seus Dois Maridos.** Rio de Janeiro. Direção: Bruno Barreto. Roteiro: Bruno Barreto, Leopoldo Serran e Eduardo Coutinho. Argumento: a partir do romance homônimo de Jorge Amado. Fotografia: Murilo Salles. Montagem: Raimundo Higino. Música: Chico Buarque e Francis Hime. Elenco: Sônia Braga, José Wilker, Mauro Mendonça, Dinorah Brillanti e outros. Produção: Luiz Carlos Barreto, Newton Rique, Cia. Serrador, Nelson Porto, Paulo Cezar Sesso. Produtora: Luiz Carlos Barreto, 1976.

**O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro.** Rio de Janeiro. Direção, Roteiro e Argumento: Glauber Rocha. Fotografia: Affonso Beato. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Marlos Nobre, Walter Queirós, Sérgio Ricardo. Elenco: Maurício do Valle, Odete Lara, Othon Bastos, Hugo Carvana e outros. Produção: Zelito Viana, Claude Antoine, Luiz Carlos Barreto, Glauber Rocha. Produtora: Mapa Filmes, 1969.

**Eles não usam black tie.** Rio de Janeiro. Direção: Leon Hirszman. Roteiro e Argumento: Gianfrancesco Guarnieri e Leon Hirszman. Fotografia: Lauro Escorel. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Radamés Gnattali, Adonirã Barbosa, Gianfrancesco Guarnieri. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Fernanda Montenegro, Milton Gonçalves, Carlos Alberto Ricelli,

Bete Mendes, Lélia Abramo e outros. Produção: Leon Hirszman. Produtora: Leon Hirszman Produções, Embrafilme, 1981.

*A Estrada da Vida* Rio de Janeiro. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Chico de Assis. Fotografia: Chico Botelho em Eastmancolor. Som: Juarez Dagoberto. Estúdio de Som: NelSom. Mixagem: Ornélio Mota Costa. Música: Milionário e Zé Rico. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Elenco: Romeu Mattos, José Santos, Nadia Lippi, Silvia Leblon, Raimundo Silva e outros. Produção: Dora Sverner Villa Boas, Luiz Carlos Villas Boas, Embrafilme, 1980.

**Eu te Amo.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Arnaldo Jabor. Argumento: Arnaldo Jabor, Leopoldo Serran. Fotografia: Murilo Salles. Montagem: Mair Tavares. Música: Cesar Camargo Mariano, Antônio Carlos Jobim, Chico Buarque. Elenco: Sônia Braga, Paulo César Pereio, Vera Fischer, Tarcísio Meira e outros. Produtor: Walter Clark. Produtora: Flávia Tavares, 1980.

**A Falecida.** Rio de Janeiro. Direção: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman, Eduardo Coutinho. Argumento: a partir da peça teatral homônima de Néelson Rodrigues. Fotografia: José Medeiros. Montagem: Nélio Melli. Música: Radamés Gnattali. Elenco: Fernanda Montenegro, Ivan Cândido, Paulo Gracindo, Nelson Xavier e outros. Produtora: Produções Cinematográficas Meta, 1965.

**Os Fuzis.** Rio de Janeiro. Direção e Montagem: Ruy Guerra. Roteiro: Ruy Guerra e Miguel Torres. Fotografia: Ricardo Aronovich. Música: Moacir Santos, seleção de cantos populares nordestinos. Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Hugo Carvana, Paulo César Pereio, Maria Gladys, Leonildes Bayer, Rui Polanah, Maurício Loyola, Joel Barcelos e Ivan Cândido. Produção: Jarbas Barbosa, Copacabana Filmes e Daga Filmes, 1964.

**Ganga Zumba.** Rio de Janeiro. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues, Leopoldo Serran e Rubem Rocha Filho; baseado em novela de João Felício dos Santos. Música: Moacir Santos. Elenco: Jorge Coutinho, Luiza Maranhão, Léa Garcia, Antonio Pitanga, Tereza Rachel, Cartola, Eliezer Gomes. Produção: Carlos Diegues, Jarbas Barbosa, Tabajara Filmes, 1964.

**Garrincha, Alegria do Povo.** Rio de Janeiro. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Luís Carlos Barreto, Armando Nogueira, Mário Carneiro e David Neves. Assistente de Direção: David Neves. Direção de Fotografia: Mario Carneiro. Montagem: Nello Melli. Narração: Heron Domingues. Música: Bach, Frescobaldi, Scarlatti, Prokofiev, Império Serrano e Portela. Produção: L. C. Barreto, 1963.

**A Grande Cidade.** Rio de Janeiro. Direção: Carlos Diegues. Roteiro: Carlos Diegues e Leopoldo Serran. Fotografia: Fernando Duarte. Câmera: Dib Lufti. Montagem: Gustavo Dahl. Assistente de direção: Antônio Calmon. Música: Heckel Tavares, Zé Ketti e Villa-Lobos. Elenco: Leonardo Vilar, Anecy Rocha, Antônio Pitanga, Joel Barcellos, Maria Lúcia Dahl. Produção: Carlos Diegues e Mapa Filmes, 1966.

**O Grande Momento.** São Paulo. Direção: Roberto Santos. Roteiro: Roberto Santos e Norberto Nath. Assistente de Direção: Norberto Nath e Mamour Miyao. Música: Alexandre Gnatalli. Elenco: Gianfrancesco Guarnieri, Myriam Pérsia, Paulo Goulart, Lima Duarte, Milton Gonçalves, Flavio Migliaccio, Vera Gertel, Carmem Silva, Turíbio Luiz, Jayme Barcellos e outros. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Roberto Santos e Mario Marinho. CoProdução: Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas, 1958.

**Guerra Conjugal.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, baseado em contos e diálogos de Dalton Trevisan. Fotografia: Pedro de Moraes. Cenografia, Figurinos e Letreiros: Anísio Medeiros. Montagem: Eduardo Scorel. Música: Ian Guest. Elenco: Lima Duarte, Carlos Gregório, Jofre Soares, Carmem Silva, Ítala Nandi, Carlos Kroeber, Cristina Aché, Analu Prestes, Dirce Migliaccio, Elza Gomes, Maria Lúcia Dahl, Wilza Carla. Produção: Aloísio Salles, Walter Clark e Luiz Carlos Barreto. Produtoras: Indústria Cinematográfica Brasileira e Filmes do Serro, 1975.

**Os Herdeiros.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Carlos Diegues. Fotografia e câmera: Dib Lufti. Montagem: Eduardo Scorel. Assistente de direção: Sérgio Santeiro. Música: Heitor VillaLobos e canções populares de 1930 a 1960. Cenografia: Luiz Carlos Ripper. Elenco: Sérgio Cardoso, Mário Lago, Odete Lara, Isabel Ribeiro, Grande Otelo, Paulo Porto, Jean-Pierre Leáud, André Gouveia. Produção: Carlos Diegues, Jarbas Barbosa e Luís Carlos Barreto. Produtoras: J. B. Produções Cinematográficas, Novocine e Condor Filmes, 1969.

**O Homem do Pau Brasil.** Rio de Janeiro. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Argumento: Joaquim Pedro de Andrade, baseado na obra de Oswald de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Alexandre Eulálio. Fotografia: Kimihito Kato. Montagem: Marco Antônio Cury. Música: Rogério Rossini. Elenco: Ítala Nandi, Flávio Galvão, Regina Duarte, Cristina Aché, Dina Sfat, Dora Pellegrino, Juliana Carneiro da Cunha, Grande Otelo. Produção: Joaquim Pedro de Andrade e Embrafilme, 1981.

**A Idade da Terra.** Rio de Janeiro. Direção: Glauber Rocha. Roteiro e Argumento: Glauber Rocha. Fotografia: Roberto Pires e Pedro de Moraes. Montagem: Carlos C. Cox, Raul Soares, Ricardo Miranda. Música: Rogério Duarte. Produtor: Glauber Rocha. Elenco: Maurício do Valle, Jece Valadão, Antônio Pitanga, Tarcísio Meira, Norma Bengel, Ana Maria Magalhães, Danusa Leão e outros. Produtoras: Embrafilme, CPC - Centro de Produção e Comunicação, Glauber Rocha Comunicações Artísticas, Filmes 3, 1980.

**Os Inconfidentes.** Rio de Janeiro. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade e Eduardo Escorel; diálogos baseados nos Autos da Devassa, nos poemas de Tomaz Antônio Gonzaga, Cláudio Manoel da Costa e Alvarenga Peixoto e na obra de Cecília Meireles, O Romanceiro da Inconfidência. Fotografia: Pedro de Moraes. Montagem: Eduardo Escorel. Cenografia e Figurinos: Anísio Medeiros. Música: Aquarela do Brasil, de Ari Barroso, interpretada por Tom Jobim, e Farolito, de Augustin Lara, interpretada por João Gilberto, trechos de Marlos Nobre. Elenco: José Wilker, Paulo César Pereio, Luís Linhares, Fernando Torres, Carlos Kroeber, Néelson Dantas, Carlos Gregório, Margarida Rey, Tetê Medina, Susana Gonçalves, Wilson Grey, Fábio Sabag, Roberto Maia. Produção: Filmes do Sêrro, Mapa Filmes e Grupo Filmes, 1972. Premiações: Air France de Melhor Filme de 1972; Prêmio Golfinho de Ouro de 1972; Prêmio do Comitê de Artes e Letras do Festival de Veneza de 1972.

**Lição de Amor.** Rio de Janeiro. Direção: Eduardo Escorel. Roteiro: Eduardo Escorel e Eduardo Coutinho, baseado em Amar, verbo intransitivo, de Mário de Andrade. Fotografia: Murilo Sales. Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros. Música: Francis Hime, com trechos de A Marcha Turca, de Mozart. Montagem: Gilberto Santeiro. Som: Vitor Raposeiro, Roberto Melo e Geraldo José. Elenco: Lilian Lemmert, Rogério Fróes, Irene Ravache, Marcos Taquechel, Maria Claudia Costa, Mariana Veloso, Magali Lemoine, Rogéria Olimpo, William

Wu, Marie Claude, Déia Pereira. Produção: Marcos Altberg, Luís Carlos Barreto, Embrafilme e Corisco Filmes, 1975.

**Limite.** Rio de Janeiro. Direção, Roteiro e Argumento: Mário Peixoto. Fotografia: Edgar Brasil. Montagem: Mário Peixoto. Música: Satie, Debussy, Borodine, Ravel, Stravinsky, César Franck, Prokofiev. Elenco: Olga Breno, Taciana Rei, Raul Schnoor, D. G. Pereira. Produção: Mário Peixoto, 1930.

**A Linguagem da persuasão.** Rio de Janeiro. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: José Carlos Avellar. Produção: Transfilme; curta-metragem, colorido, 1970.

**Macunaíma.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, baseado na obra de Mario de Andrade. Fotografia: Guido Cosulich e Affonso Beato. Montagem: Eduardo Escorel. Cenografia e figurinos: Anísio Medeiros. Narração: Tite de Lemos. Música: Antonio Maria, Oreste Barbosa, Jards Macalé, Silvio Caldas, Heitor Villa-Lobos. Elenco: Grande Otelo, Paulo José, Dina Sfat, Milton Gonçalves, Rodolfo Arena, Jardel Filho, Joana Fomm, Maria Lúcia Dahl, Miriam Muniz, Maria do Rosário, Rafael de Carvalho, Edi Siqueira, Carmem Palhares, Hugo Carvana, Wilza Carla, Zezé Macedo, Guará Rodrigues. Produção: K. M. Eckstein para Filmes do Sêro, Grupo Filmes e Condor Filmes, 1969.

**O Mestre de Apipucos.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade; baseado em texto de Gilberto Freyre. Montagem: Carla Civelli, Giuseppe Baldacconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Gilberto Freyre. Produção: Saga Filmes; curta-metragem, preto & branco, 1959.

**O Padre e a Moça.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade, baseado no poema “O Padre, a Moça”, de Carlos Drummond de Andrade. Fotografia: Mário Carneiro. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Carlos Lyra. Elenco: Paulo José, Helena Ignez, Mário Lago, Fauzi Arap, Rosa Sandrini. Produção: Filmes do Serro e Luís Carlos Barreto, 1965. Premiações: Melhor Direção, Festival de Teresópolis, 1966.

**O País de São Saruê.** Brasília. Direção, Produção e Roteiro: Wladimir Carvalho. Fotografia: Manuel Clemente. Montagem: Eduardo Leone. Música: José Siqueira e Marcus

Vinícius. Poema de Jomar Moraes Souto lido por Echho Reis. Narração: Paulo Pontes. Assistente de direção: Walter Carvalho. Distribuição: Embrafilme, 1971/1979.

**Pindorama.** Rio de Janeiro/São Paulo. Direção, Roteiro e Argumento: Arnaldo Jabor. Fotografia: Afonso Beato. Montagem: João Ramiro Melo, Arnaldo Jabor. Música: Guilherme Guimarães Vaz. Elenco: Maurício do Valle, Ítala Nandi, Jesus Pingo, Hugo Carvana e outros. Produção: Walter Hugo Khoury, William Khoury. Produtora: Cia. Cin. Vera Cruz, Kamera Filmes, Columbia Pictures do Brasil, Screen Gems do Brasil, 1971.

**O Poeta do Castelo.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Montagem: Carla Civelli e Giuseppe Baldaconi. Fotografia: Afrodísio de Castro. Narração: Manuel Bandeira. Produção: Saga Filmes; curta-metragem, preto & branco, 1959.

**Porto das Caixas.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro de Paulo Cesar Saraceni. Assistente de Direção: Sergio Sanz. Direção de Arte: Mario Carneiro. Montagem: Nelo Melli. Trilha Sonora: Antonio Carlos Jobim. Elenco: Irma Álvares, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Joseph Guerreiro, Margarida Rey, Sergio Sanz, José Henrique Belo. Produção: Elísio de Souza Freitas, Davi Conde e Luís Carlos Miéle, Equipe Produtora Cinematográfica, 1962.

**Prá Frente Brasil.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Roberto Farias. Fotografia: Dib Lufti. Trilha sonora: Egberto Gismonti. Elenco: Reginaldo Farias, Antônio Fagundes, Cláudio Marzo, Carlos Zara, Natália do Valle, Elizabeth Savalla, Irma Alvarez, Neuza Amaral, Expedito Barreira e Rogério Blum. Produção: Roberto Farias, 1982.

**Quando o carnaval chegar.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Carlos Diegues. Argumento: Carlos Diegues, Hugo Carvana e Chico Buarque. Fotografia e câmera: Dib Lufti. Montagem: Eduardo Scorel. Assistente de direção: Carlos Del Pino. Música: Chico Buarque. Guarda-Roupa: Fernando Bidê. Elenco: Chico Buarque, Hugo Carvana, Maria Bethânia, Nara Leão, Antônio Pitanga, Ana Maria Magalhães, Wilson Grey, Elke Maravilha e José Lewgoy. Produção: Carlos Diegues, Mapa Filmes, Luiz Buarque de Hollanda, K. Eckstein, 1972.

**Quem é Beta?** Rio de Janeiro/França. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos e Gerard Levy Clerc. Fotografia: Dib Lufti. Montagem: Carlos Alberto Camuyrano. Música: Cláudio Paulo e Maurício. Elenco: Frederic Pasquale, Sylvie Fernec,

Regina Leclery, Dominique Ruhle, Noelle Adam, Nildo Parente, Isabel Ribeiro, Arduíno Colasanti, Manfredo Colasanti e outros. Produção: Carlos Alberto Diniz. Produtora: Dahlia Filmes (Paris), M. F. Produções, Regina Filmes e Desenfimes, 1973.

**Rio, 40 Graus.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: Arnaldo Farias. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Radamés Gnattali. Elenco: Jece Valadão, Glauce Rocha, Roberto Bataglin, Cláudia Moreno e outros. Produção: Ciro Curi, Louis-Henri Guitton e outros. Produtora: Equipe Moacyr Fenelon, 1955.

**Rio, Zona Norte.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: Arnaldo Farias. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Alexandre Gnattali, Zé Kéti. Elenco: Grande Otelo, Malu, Jece Valadão, Maria Pétar e outros. Produção: Nelson Pereira dos Santos, Ciro Curi, Roberto Santos. Produtora: Nelson Pereira dos Santos, 1957.

**São Bernardo.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Leon Hirszman. Argumento: a partir do romance homônimo de Graciliano Ramos. Fotografia: Lauro Escorel, Moraes Filho. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Caetano Veloso. Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Wanda Lacerda, Nildo Parente e outros. Produtora: Saga Filmes, Márcio Noronha, Henrique Coutinho, Luna Moskovitch, Mapa Filmes, 1972.

**O Tempo e a Glória.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Narração: Pedro Nava. Produção: TVE e Banerj; média-metragem, produzido em U-matic, colorido, 1981.

**Tenda dos Milagres.** Rio de Janeiro. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: a partir do romance homônimo de Jorge Amado. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Raimundo Higinio e Severino Dada. Música: Jards Macalé e Gilberto Gil. Elenco: Hugo Carvana, Sonia Dias, Jards Macalé, Juarez Paraíso, Nildo Parente, Anecy Rocha e outros. Produção: Ney Sant'Anna. Produtora: Regina Filmes, 1977.

**Terra em Transe.** Rio de Janeiro. Direção, Roteiro e Argumento: Glauber Rocha. Fotografia: Luiz Carlos Barreto. Montagem: Eduardo Escorel. Música: Sérgio Ricardo, Carlos Gomes, VillaLobos, Verdi. Elenco: Jardel Filho, Paulo Autran, Paulo Gracindo, Glauce Rocha, José



Lewgoy e outros. Produção: Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raymundo Wanderley Reis. Produtora: Mapa Filmes, Difilm, 1967.

**Toda Nudez será castigada.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Arnaldo Jabor. Argumento: a partir da peça teatral homônima de Néelson Rodrigues. Fotografia: Eduardo Scorel. Montagem: Rafael Justo Valverde. Música: Paulo Santos (seleção). Elenco: Paulo Porto, Darlene Glória, Paulo Sacks, Paulo César Pereio e outros. Produção: Paulo Porto. Produtora: R. F. Prod. Cin., Ventania Produções, Arnaldo Jabor, 1972.

**Tudo Bem.** Rio de Janeiro. Direção: Arnaldo Jabor. Roteiro: Leopoldo Serran e Arnaldo Jabor. Fotografia: Dib Lufti. Montagem: Gilberto Santeiro. Elenco: Paulo Gracindo, Fernanda Montenegro, Regina Casé, Luís Fernando Guimarães, Stenio Garcia, Zezé Motta, Maria Sílvia e outros. Produção: Carlos Alberto Diniz. Produtora: Sagitarius e Embrafilme, 1978.

**Uirá, um Índio em busca de Deus.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Gustavo Dahl. Argumento: a partir do ensaio Uirá vai ao encontro de Maíra, de Darcy Ribeiro. Fotografia: Rogério Noel. Montagem: Gilberto Santeiro. Elenco: Érico Vidal, Ana Maria Magalhães, Gustavo Dahl e outros. Produção: Gustavo Dahl, Mair Tavares. Produtora: Alter Filmes e RAI (Radiotelevisione Italiana), 1974.

**Vidas Secas.** Rio de Janeiro. Direção e Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Argumento: a partir de romance homônimo de Graciliano Ramos. Fotografia: José Roca, Luiz Carlos Barreto. Montagem: Rafael Justo Valverde, Nelo Melli. Música: Leonardo Alencar. Elenco: Átila Iório, Maria Ribeiro, Joffre Soares, Orlando Macedo e outros. Produtora: Prod. Cin. L. C. Barreto, Herbert Richers, Nelson Pereira dos Santos, 1963.

**A Viúva Virgem.** Rio de Janeiro. Direção: Pedro Carlos Rovai. Roteiro: João Bittencourt, Armando Costa, Cecil Thiré, André José Adler, Alexandre Pires. Fotografia: Hélio Silva. Montagem: Manoel Oliveira. Música: Carlos Imperial. Elenco: Adriana Prieto, Jardel Filho, Carlos Imperial, Darlene Glória e outros. Produção: Egon Frank. Produtora: Sincro Filmes, 1972.

**Vocações Sacerdotais.** Rio de Janeiro. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro e Produção: Joaquim Pedro de Andrade e Miguel Pereira. Produzido para a Rede Globo de Televisão em U-matic, colorido, 1976.

**Xica da Silva.** Rio de Janeiro. Direção: Carlos Diegues; Roteiro: Carlos Diegues e João Felício dos Santos. Fotografia e câmera: José Medeiros. Montagem: Mair Tavares. Assistente de direção: Paulo Sérgio Almeida. Música: Jorge Ben e Roberto Menescal. Cenografia: Luiz Carlos Ripper. Elenco: Zezé Mota, Walmor Chagas, Elke Maravilha, Rodolfo Arena, Stepan Nercesian e José Wilker. Produção: Jarbas Barbosa, Terra Filmes e Embrafilme, 1976.