



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA

BRASILIDADE ROMÂNTICO-REVOLUCIONÁRIA: O CINEMA NOVO E A BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL

Romantic-revolutionary brazilian: new cinema and search of nation identity

*Brasilidad romântico-revolucionaria: el nuevo cine y la busqueda de la
identidade nacional*

Guibson Dantas

Professor do curso de Relações Públicas/UFAL
guibsondantas@hotmail.com

Gárdia Rodrigues

Doutoranda em Sociologia e Direito/UFF
gardia@folha.com.br

Resumo

Neste trabalho, é apresentado um olhar sobre a configuração do cinema brasileiro nos anos 1960. Para tanto, esse olhar é construído a partir da observação dos desdobramentos do sentimento de brasilidade romântico-revolucionária forjado e compartilhado pelos meios artísticos e culturais em voga à época, mais especificamente, pelos integrantes do Cinema Novo. Nesse sentido, é analisada a imbricação entre processos estético-cultural e político-social e a correlata busca pela identidade nacional no cinema.

Palavras-chave: Cinema Novo. Brasilidade romântico-revolucionária. Identidade nacional.

Abstract

In this paper, we present a look at the configuration of Brazilian cinema in the 1960s. Thus, this look is built from the observation of the consequences of the feeling of romantic-revolutionary Brazilianness forged and shared by the artistic and cultural circles in vogue at the time, more specifically, the Cinema Novo members. Therefore, it is analyzed the overlap between aesthetic-cultural and socio-political processes and the related search for national identity in cinema.

Key words: New Cinema. Romantic-revolutionary brazilianness. National identity



Resumen

En este trabajo, presentamos un vistazo a la configuración del cine brasileño en la década de 1960. Por lo tanto, este aspecto se construye a partir de la observación de las consecuencias de la sensación de brasilidad romántico-revolucionaria forjada y compartida por los círculos artísticos y culturales en boga en la época, más específicamente, los miembros del Nuevo Cine. Por lo tanto, se analiza la superposición entre procesos estéticos-culturales y socio-política y la búsqueda relacionados con la identidad nacional en el cine.

Palabras clave: Nuevo cine. Brasilidad romántico-revolucionaria. Identidad nacional.

1 INTRODUÇÃO - - Revolucionários-românticos: crítica e denúncia

A busca da identidade nacional e política pautava os debates dos meios intelectuais e artísticos brasileiros ao longo dos anos 1960 e início dos anos 1970. “Ideias de povo, de libertação e de identidade [...], mescladas com influências de esquerda”, perpassavam as lutas políticas e culturais do período em comento (RIDENTI, 2000, p. 25). Nesse período, de matizes revolucionários, intelectuais e artistas acenavam para a possibilidade de profundas transformações na sociedade brasileira, ancoradas em uma modernização alternativa àquela proposta pelo capitalismo norte-americano, assim como àquela impelida pela ditadura militar no país.

Escritores, cineastas, e outros artistas ligados ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), valiam-se da arte para atuar no espaço público e na política e, por meio dela, fomentar a crítica e a denúncia da realidade social. O Cinema Novo, o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, as canções de Carlos Lyra e de Geraldo Vandré, os Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional de Estudantes (UNE), entre outras, eram algumas manifestações que, mediante uma incursão no passado, resgatavam raízes populares nacionais para a construção do futuro.

Para a construção do *homem novo*, ou do “futuro de uma revolução nacional modernizante”, o olhar era direcionado para o homem do povo. Em palavras outras, o olhar era direcionado para aquele homem identificado como autêntico representante do povo brasileiro pelo suposto distanciamento em relação à modernidade urbana capitalista, a saber, o homem com raízes rurais. Nas palavras de Marcelo Ridenti, tratava-se de uma alternativa de modernização da sociedade brasileira através de um olhar *romântico-revolucionário*, sem implicações em “desumanização, consumismo, império do fetichismo da mercadoria e do dinheiro” (2000, p. 25).

Em obras como *Em busca do povo brasileiro* (2000), *Brasilidade revolucionária* (2010), e outras similares, o autor acompanha os delineamentos teóricos de Raymond Williams ao falar na composição de uma *estrutura de sentimento* do que ele denomina de *brasilidade romântico-revolucionária*. Essa *estrutura de sentimento*, construída e compartilhada pelos meios artísticos e culturais desde meados dos anos 1940, e pronunciada a partir dos anos 1960, remetia a uma “aposta nas possibilidades da revolução brasileira, nacional-democrática ou socialista”, para “realizar as potencialidades de um povo e de uma nação” (RIDENTI, 2010, p. 9-10).

Nesse sentido, essa *estrutura de sentimento*, que abarca significados e valores tal como sentidos e vividos, apontava para o entrelaçamento entre a *identidade nacional* e um projeto de revolução brasileira. Ideias e sentimentos partilhados por artistas e intelectuais convergiam para a necessidade de mostrar o Brasil para si mesmo e, no momento em questão, por meio de um repertório estético e político, tanto teórico, advindo “do amadurecimento e da legitimação das teorias filosóficas e políticas, como o materialismo histórico”, quanto prático, advindo “do desenvolvimento de tecnologias de síntese, como o cinema” (ALVES, 2011, p. 64).

Depreende-se que ao indicar o *romantismo revolucionário* como uma forma de crítica à modernidade, Marcelo Ridenti faz referência à definição de *romantismo* elaborada pelo sociólogo Michel Löwy e pelo crítico literário Robert Sayre. A partir do estudo sobre o funcionamento da política e da cultura das esquerdas brasileiras nos anos 1960 e seguintes, esses autores registram que o *romantismo* é uma concepção ampla, é uma resposta à transformação de ordem econômica e social, que é o surgimento do capitalismo. Nessa direção, “o romantismo é, por essência, uma reação contra o modo de vida da sociedade capitalista [...] representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização moderna, em nome dos valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)” (LÖWY & SAYRE, *apud* RIDENTI, 2000, p. 26).

2 CINEMA NOVO: EM BUSCA DA IDENTIDADE NACIONAL

Com influência do Neo-realismo italiano e da *Nouvelle Vague* francesa, o Cinema Novo ocupava “a linha de frente da reflexão sobre a realidade brasileira, na busca de uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro” (RIDENTI, 2000, p. 89). A importância desse movimento residia não apenas no delineamento de um novo percurso para o cinema brasileiro, mas também no delineamento de uma nova definição do papel social

desse meio, qual seja, um modo de intervenção artística e cultural na conjuntura histórico-social do Brasil.

De acordo com Ismail Xavier (1985, p. 14), no Cinema Novo “atualidade era realidade brasileira”; “vida era engajamento ideológico”; “criação era busca por uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão ‘desalienadora’, crítica, da experiência social”. Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Eduardo Coutinho, Rogério Sganzerla, Paulo César Saraceni, eram alguns dos integrantes do movimento cinemanovista.

Eficiente na escolha de um “modo de produção” factível e lúcida em suas opções estéticas, a nova geração desenhou o projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora quando o nacional-populismo parecia ainda uma alternativa viável para conduzir as reformas de estrutura do país apoiado pela militância sindical e pelos partidos de esquerda. Neste momento, falou a voz do intelectual militante mais do que a do profissional de cinema – foi o momento de questionar o mito da técnica e da burocracia da produção em nome da liberdade de criação e do mergulho na atualidade. Ideário que se traduziu na “estética da fome”, em que a escassez de recursos se transformou em força expressiva e o cinema encontrou a linguagem capaz de elaborar com força dramática os seus temas sociais, injetando a categoria do nacional no ideário do cinema moderno. [...] O debate estético evidenciava um esforço de sintonia do cinema com o contemporâneo, trazendo, ao mesmo tempo, uma articulação muito específica com a “questão nacional”, traduzida em recapitulações históricas, inventários do presente, discussões sobre identidade cultural, diálogos com a tradição literária e a música popular (XAVIER, 2001, p. 27).

Para Glauber Rocha (2003) e Alex Vianny (1999), traços que assinalavam as produções do Cinema Novo já eram encontrados em momentos anteriores aos anos 1960. Humberto Mauro, ao produzir filmes como *Ganga Bruta* (1933), já incorporava elementos norteadores destas produções posteriores. Grande simplicidade e forte sentido do homem e da paisagem eram alguns destes elementos, imbuídos de realismo e romantismo, legados da literatura nordestina dos anos 1930, sobretudo de Graciliano Ramos e de Jorge Amado. Conforme Glauber Rocha, Humberto Mauro obtinha “o quadro real do Brasil”, e nesse quadro não escondia “a violência da miséria” (2003, p. 53).

Produções independentes e de baixo custo; contato direto com a realidade; adoção de temas nacionais; filmes de autoria e de livre montagem, não submetidos às narrativas comerciais, eram outros fios condutores do Cinema Novo. Após a realização de *Ganga Bruta*, o cinema nacional seguia rumos opostos aos propostos por Humberto Mauro, como

corroboravam os filmes produzidos pela Vera Cruz, voltados ao modelo comercial hollywoodiano. No entanto, Alex Viány, ao produzir *Agulha no palheiro* (1953), não só reinseria nas películas traços dos filmes de Humberto Mauro, como também inaugurava um viés neo-realista na cinematografia do país.

No final dos anos 1950, a imbricação entre cultura e política conduzia os “jovens engajados das classes médias a militar no cinema, no teatro ou em qualquer outra arte” (RIDENTI, 2000, p. 92). No cinema, o êxito auferido pelo neo-realismo italiano, com filmes como *Roma, Città Aperta* (1944-45), de Roberto Rossellini, *Ladri di Biciclette* (1948), de Vittorio De Sica, *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti, entre outros, era uma das principais fontes de inspiração para os cineastas dessa geração. Ao levar para as telas filmes sem atores profissionais e com cenários reais, e exibir “as chagas e os dramas sociais de uma Europa devastada economicamente no pós-guerra”, o movimento italiano mostrava a possibilidade de realização cinematográfica em um contexto de agruras sociais e políticas (LEITE, 2005, p. 93).

Na ambiência da Itália destruída pela Segunda Guerra Mundial, as premissas humanistas dos diretores eram dignas de realce: “apesar das dificuldades de produção e precariedade técnica, conseguiram retratar com grande dose de realismo as duras condições de vida das classes subalternas italianas, produzindo filmes plenos de significação social, política e cultural” (LEITE, 2005, p. 93). No contexto brasileiro, a revolução das produções italianas incentivava a revolução das produções nacionais, com a projeção de uma visão crítica da realidade social do país nas telas.

Nessa conjuntura, demarcada pelo amálgama dos processos estético-cultural e político-social, a crítica e a produção cinematográficas estavam alinhadas com uma tomada de *consciência nacional* político-cultural do cinema brasileiro. Era possível falar em uma reinvenção do cinema, em uma redefinição desse meio nos meandros da cultura brasileira. Com enfoque na “desalienação” do público e na “libertação nacional”, os primeiros anos do Cinema Novo eram orientados pelo *nacionalismo*. Nas palavras de José Mário Ortiz Ramos, em *Cinema, Estado e lutas culturais* (1983), nesse período, sob a forte influência do CPC, o desenvolvimento de uma “arte popular revolucionária” estava relacionado com a ação de “militantes da cultura popular” ou de “artistas revolucionários”, assim como com a finalidade de “intensificar em cada indivíduo a sua consciência de pertencimento nacional”.

Conforme o autor, considerando a ênfase atribuída às possibilidades “desalienadoras” da cultura brasileira no início dos anos 1960, os conceitos de *alienação* e *nacionalismo* se

entrelaçavam e formavam o tecido que sustentava a produção cultural da época (ORTIZ RAMOS, 1983, p. 41-42; 75). *Vidas Secas* (1962), de Nelson Pereira dos Santos; *Porto das Caixas* (1962), de Paulo César Saraceni; e *Os Fuzis* (1963), de Ruy Guerra, eram alguns filmes representativos dessa fase.

3 DA FOME À ESTÉTICA: PARA UMA LINGUAGEM E UM CONTEÚDO BRASILEIRO.

Nos anos 1960, duas vertentes com ideologias distintas demarcavam o campo cinematográfico brasileiro. Uma delas, a *universalista/industrialista*, considerava que o cinema deveria ser produto da iniciativa privada e a participação do Estado deveria restringir-se à proteção para o seu desenvolvimento. Comprometida com a industrialização do cinema, essa vertente era a favor da associação ao capital estrangeiro. Em outros termos, almejava a passagem de um “cinema ‘subdesenvolvido’ para um cinema nos moldes dos países desenvolvidos, tendo como base o clima de modernização capitalista que o país vivenciava na época” (BAHIA, 2012, p. 38).

A outra vertente, a *nacionalista/culturalista*, considerava que o cinema deveria ser de autoria, e defendia objetivos culturais claros. Ortiz Ramos (2004) situa o Cinema Novo nesse polo, em contraposição ao polo *universalista/industrialista* ocupado pelo Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE). “No Cinema Novo, uma preocupação marcante seria a utilização de elementos da cultura popular como ponte para atingir o povo: a ideia é que se faça um cinema popular (que se dirija ao povo) com a matéria-prima popular (que vem do povo) (GALVÃO; BERNARDET, 1983, p. 139). O direcionamento do olhar para o povo tinha como fim estimular a *conscientização nacional*, por meio do conteúdo e linguagem nacionais. Para essa vertente, a associação ao capital estrangeiro deveria ser combatida, pois a sujeição a padrões capitalistas aprofundava a dependência do cinema brasileiro em relação às cinematografias estrangeiras mais desenvolvidas.

O movimento cinemanovista, com Glauber Rocha à frente, propunha um afastamento da cinematografia orientada por perspectivas industrialistas. Ao insurgir-se contra as propostas defendidas pelo GEICINE, o Cinema Novo apresentava um novo modelo de fazer|conceber o cinema: rejeitava padrões capitalistas – colocava-se no mercado, mas procurava ser sua negação e seu questionamento; assumia uma posição transformadora – produzia filmes que contribuíssem para mudar não só as concepções de cinema nacional, mas as

concepções da própria cultura brasileira; e tecia suas próprias narrativas estéticas – assumia a condição de subdesenvolvimento, e construía uma narrativa distinta daquela edificada por Hollywood, libertando o filme nacional “das amarras, das imposturas e das artificialidades do cinema norte-americano” (LEITE, 2005, p. 96). Em suma, tratava-se de uma oposição: se à Hollywood competia o cinema industrial, ao cinema brasileiro competia o cinema de autoria (BUTCHER, 2006, p. 34). “Se o cinema comercial era a tradição, o cinema de autor era a revolução” (ROCHA, 2003, p. 36; 105).

O filme *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos, já condensava as diversas propostas de renovação do cinema nacional e apresentava uma nova perspectiva para o cinema brasileiro. Com ideias claras, linguagem simples e sem uma preocupação com aspectos formais, o filme mostrava a realidade da grande metrópole: o autor estava definido na *mise-en-scène* (ROCHA, 2003). Na senda da legitimação de um cinema autoral, a *Nouvelle Vague* era outro movimento cinematográfico que inspirava o Cinema Novo brasileiro. Liderado por jovens diretores e ex-críticos da Revista *Cahiers du Cinéma*, o movimento francês contava com nomes como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Alain Resnais e Jacques Rivette.

Um dos principais postulados desse movimento era a “política de autores”, de modo preciso, a inserção do diretor de cinema como autor do filme, a colocação do autor na *mise-en-scène*. Um cinema inovador, criativo e com baixos orçamentos despertava o interesse de jovens brasileiros interessados em “transformar o cinema em um instrumento para mudar a realidade de um país marcado pela miséria e pelas desigualdades sociais” (LEITE, 2005, p. 97). *Cinco Vezes Favela* (1962) é outro filme que requer menção. Os retratos humanos e a geografia das favelas cariocas ocupavam as telas de um dos marcos inaugurais do Cinema Novo. Ao versar sobre contrastes sociais e culturais, o filme colocava em evidência a abordagem do binômio *alienação/conscientização*, contraponto em voga no cinema nacional à época.

Como registra Ortiz Ramos (1983), as pretensões do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), referentes à organização da cultura como um espaço de transformação, atravessavam a cinematografia do início dos anos 1960. Na mesma direção, Renato Ortiz (1994) afirma que era possível considerar o referido instituto uma das matrizes do pensamento que norteava a discussão cultural no Brasil nesse período, bem como era possível atribuir à *intelligentsia* do ISEB a introdução de conceitos como *cultura alienada*, *colonialismo cultural* e *autenticidade cultural* nos debates culturais. As propostas estéticas e políticas do Cinema

Novo, voltadas para a tomada da *consciência nacional*, capazes de engendrar a libertação do país do *colonialismo cultural* imposto pelas *indústrias culturais* norte-americanas, seguiam os delineamentos forjados pelo ISEB, sobretudo no tocante às categorias de *cultura popular* e *identidade nacional*.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1963), de Glauber Rocha, era outro filme digno de relevo. Com grande reconhecimento, especialmente da crítica e da esquerda, o filme apontava para “uma investigação mais profunda do universo cultural brasileiro, e incorporava o influxo estético externo criativamente, atingindo um perfeito equilíbrio entre projeto estético e político” (ORTIZ RAMOS, 1983, p. 43). Referência para a cinematografia, o filme carregava ideias caras a Glauber Rocha e ao Cinema Novo, como, por exemplo, cinema como veículo de pensamentos; misérias antes escritas pela literatura de 30, agora fotografadas pelo cinema de 60; compromisso com a verdade; incorporação da condição autoral; entre outras.

Com o mote “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, Glauber Rocha imputava ao Cinema Novo “um projeto que se realizava na política da fome, e sofria, por isso mesmo, todas as fraquezas consequentes de sua existência” (ROCHA, 2004, p. 67). Essa ideia fazia parte da *Estética da Fome* – ou *Estétyka da Fome* (conforme a grafia proposta pelo cineasta), um texto-manifesto originalmente escrito em 1965. De acordo com o manifesto, Glauber Rocha propunha uma reversão da fraqueza em força, e temas e metáforas da fome ganhavam outros contornos, não-paternalistas. Tratava-se da construção de uma “cultura da fome”, da constituição de uma estética da violência para a compreensão desta fome dentro e/ou fora da América Latina. Em consonância com Ismail Xavier (2007, p. 13):

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o cinema novo do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação “somos subdesenvolvidos” ou o mascaramento promovido pela imitação do modelo imposto que, ao avesso, diz de novo “somos subdesenvolvidos”. A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática.

4 OUTROS DIRECIONAMENTOS PARA O CINEMA BRASILEIRO.

A partir de meados dos anos 1960, um novo direcionamento para o cinema era ideado. No governo de Juscelino Kubitschek e nos anos anteriores ao Golpe de 1964, o trânsito do Estado pelo campo cultural, e por extensão pelo campo cinematográfico, era ínfimo. Sob o regime de Castelo Branco, uma nova configuração estatal era urdida e uma nova relação entre Estado e cultura era estabelecida. Nesse diapasão, o cinema era inserido em uma política cultural que ensejava a criação de um novo órgão, o Instituto Nacional de Cinema (INC). Esta autarquia federal, instituída por intermédio do Decreto-Lei 43, de 18 de novembro de 1966, vinculada ao MEC, seguia os moldes desenvolvimentistas do governo e acompanhava os parâmetros gerais traçados pela ditadura.

A partir de resoluções, o INC regulava o desenvolvimento do cinema brasileiro, com destaque para a “retenção do imposto de remessa”, fixada com a alteração da Lei 4.131, de 03 de setembro de 1962 – Lei da Remessa. “Marginalização do Cinema Novo, maior força ao segmento que prega um ‘cinema universal’ e decisão do Estado de administrar e intervir na questão cultural são fatores que se entrelaçam na origem do INC” (ORTIZ RAMOS, 1983, p. 59). Falta de participação dos cineastas cinemanovistas na elaboração do projeto do instituto, dirigismo estatal e abertura da produção ao capital estrangeiro eram algumas contestações dos integrantes do Cinema Novo.

Propostas de um cinema de cunho industrial, sem ir de encontro aos interesses estrangeiros, atendiam às perspectivas do novo regime, e colocavam à frente do INC o grupo *universalista*. Ao mesmo tempo, essas propostas afastavam do poder o polo *nacionalista*, no qual estava situado o Cinema Novo. Para o grupo *universalista*, o Estado era considerado um mediador de uma atividade privada, e ao adotar uma política liberal, buscava atrair capital estrangeiro; já para o grupo *nacionalista*, havia uma oscilação pautada pelas “diferenciações políticas do desenvolvimentismo, nacional-populismo e golpe de 64”, que iam desde a avocação do Estado e da burguesia para a idealização de um cinema independente, até a avocação do Estado para a aderência às propostas nacionalistas (ORTIZ RAMOS, 1983, 56).

Ortiz Ramos destaca que após o Golpe de 1964 havia uma crença por parte do Cinema Novo em uma neutralidade estatal. A proposta de um cinema independente estava concatenada à ideia de um cinema de alcances industriais, mas de baixo orçamento e de teor mais cultural do que comercial, com amparo estatal por meio de incentivos, mas com ampla liberdade. Por opção ideológica, o Cinema Novo funcionava à margem da industrialização da

produção e distribuição. Para os cinemanovistas, filmes concebidos segundo os paradigmas da *indústria cultural* não eram capazes de levar às telas, tanto do ponto de vista político quanto estético, projetos revolucionários ou, em outras palavras, realizar uma incursão nas contradições sociais e políticas do país.

Os anos finais da década de 60 eram marcados por uma profunda autocrítica dos meios intelectuais e artísticos. O distanciamento entre a linguagem cinematográfica das produções cinemanovistas e os espectadores brasileiros conduzia os cineastas a uma reorientação na filmografia. Apesar do “reconhecimento inédito para o cinema brasileiro, consagrado nos festivais de Veneza e Cannes”, o Cinema Novo “carecia de uma penetração maior no público mais amplo da classe média no Brasil, embora agradasse a plateias estudantis e intelectualizadas” (NAPOLITANO, 2006, p. 96-97).

Na mesma direção, a passagem definitiva do filme preto e branco para o colorido, um substancial aumento dos custos de produção, bem como o próprio processo de desenvolvimento capitalista dependente do país e a conseqüente mudança no perfil da *indústria cultural*, “forçavam o cinema brasileiro, e com reflexos mais agudos o Cinema Novo, a uma reorientação no sentido de preocuparem-se cada vez mais com a repercussão dos filmes junto ao público”. Ao Cinema Novo restava “agir dentro do espaço aberto pelo INC, e neste sentido, *Macunaíma*, *Os Herdeiros* e *Como era gostoso o meu Francês*, eram as suas possibilidades-limite” (RIDENTI, 2005, p. 63).

5 CONSIDERAÇÕES

Nesse texto, o olhar é direcionado para a composição de um cinema nacional, ancorado em uma alternativa de modernização cultural repousada em uma ideologia *nacional-popular*. Tal postura é fundada em uma *estrutura de sentimento de brasilidade romântico-revolucionária*, construída e compartilhada pelos meios artísticos e culturais desde meados dos anos 1940, e pronunciada a partir dos anos 1960. Nesse sentido, alguns demarcadores do Cinema Novo merecem destaque, a saber, a imbricação entre os processos estético-cultural e político-social, o rompimento brasileiro com os referenciais fílmicos estrangeiros e a busca pela identidade nacional.

“Apesar de não ter avançado um milímetro sequer na criação de uma indústria cinematográfica, o balanço das contribuições do Cinema Novo para a sétima arte no Brasil é altamente favorável” (ORTIZ RAMOS, 1983, p. 103-104). Em números, o Cinema Novo

pouco alterava a situação do mercado de cinema, no entanto, do ponto de vista político, artístico, estético e narrativo, contribuía significativamente para a cinematografia nacional, inclusive com projeção internacional como nunca antes fora alcançada pelos filmes brasileiros. As considerações devem apresentar o fechamento do trabalho, abordando as questões de pesquisa correspondentes aos objetivos propostos.

REFERÊNCIAS

ALVES, E. P. M. **A Economia Simbólica da Cultura Popular Sertanejo-Nordestina**. Maceió: EDUFAL, 2011.

BAHIA, L. **Discursos, políticas e ações**: processo de industrialização do campo cinematográfico brasileiro. São Paulo: Rumos Itaú Cultural, 2012.

BUTCHER, P. **A dona da história**: Origens da Globo Filmes e seu impacto no audiovisual brasileiro. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, 2006.

GALVÃO, M. R.; BERNARDET, J. **O nacional e o popular na cultura brasileira**: cinema. São Paulo: Brasiliense, 1983.

LEITE, S. F. **Cinema brasileiro**: das origens à Retomada. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ RAMOS, J. M. **Cinema, televisão e publicidade**: Cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2004.

_____. **Cinema, estado e lutas culturais**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

NAPOLITANO, M. **Cultura brasileira**: utopia e massificação (1950-1980). São Paulo: Contexto, 2006.

RIDENTI, M. **Brasilidade revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

_____. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. **Revista Tempo Social**. São Paulo, vol. 17, n. 1, p. 81-110, 2005.

_____. **Em busca do povo brasileiro**: artistas da revolução, do CPC à era da TV. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, G. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VIANY, A. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, I. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. *O desafio do cinema: a política do estado e a política dos autores*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

Original recebido em: 08 de agosto de 2016

Aceito para publicação em: 07 de dezembro de 2017

Guibson Dantas

É professor adjunto do curso de Relações Públicas da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), desde 2010. Possui graduação em Comunicação Social - Habilitação em Relações Públicas pela Universidade Católica de Pernambuco - Unicap (2001), especialização em Educação em Valores pela Universitat de Barcelona - UB (2004) e em Psicologia na Comunicação pela Pontifícia universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (2005), mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade Católica Portuguesa - UCP (2005) e doutorado em Ciências da Comunicação pela Universidad de Málaga - UMA (2009). É autor dos livros "Dinheiro, o passaporte para a graça neopentecostal" (2015) e "Crentes, mas nem tanto" (2016), ambos publicados pela Editora da Universidade Federal de Alagoas - Edufal.

Gárdia Rodrigues

É doutoranda em Sociologia e Direito pela Universidade Federal Fluminense - UFF (2015-atual). Possui graduação em Ciências Jurídicas e Sociais pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (2006), especialização em Direitos Humanos pela Universidade Federal do Rio Grande Sul - UFRGS, e pela Escola Superior do Ministério Público da União - ESMPU (2008), mestrado em Sociologia pela Universidade Federal de Alagoas - UFAL (2014). É Sócia-fundadora e Colaboradora do Projeto Acadêmico-Social Liga dos Direitos Humanos - UFRGS/ESMPU (2007-atual). Professora Titular do Curso de Graduação em Direito do Centro Universitário CESMAC (2017-atual). Advogada Orientadora do Núcleo de Prática Jurídica, da Faculdade de Direito, da Universidade Federal de Alagoas - NPJ/EMAJ/FDA/UFAL (2013-atual). Integrante do Laboratório Fluminense de Estudos Processuais LAFEP/UFF (2015-atual). Membro do Grupo de Pesquisa Acesso à Justiça e Defensoria Pública - PPGSD/UFF (2015-atual).



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons.