



Cinema novo contra o cinema industrial: Uma análise Gramsciana¹

Gustavo Santos MONTEIRO²

Maria Alice Campagnoli OTRE³

UNIGRAN- Centro Universitário da Grande Dourados

RESUMO

Durante as décadas de 50 e 60, o cinema brasileiro viveu uma efervescência estilística e ideológica, promovendo um dos momentos de maior riqueza da sétima arte nacional. Em meados de 1950, foi criada a empresa cinematográfica paulista Vera Cruz, que almejava o desenvolvimento industrial do cinema no Brasil. Foram produzidas várias películas, adotando o modelo hollywoodiano de produção e argumento, com filmagens em grandes estúdios e contratações de técnicos e atores de renome.

Contrários a esse sistema, já no final da década de 50, um grupo de jovens cineastas se uniram a fim de reivindicar a posição americanizada dos filmes brasileiros, propondo uma nova concepção de fazer cinema, exaltando a necessidade da retratação da realidade brasileira e seu subdesenvolvimento, o Cinema Novo.

Ao analisar esse confronto a partir do conceito de hegemonia e contra-hegemonia de Antonio Gramsci, é possível entender como o cinema brasileiro se desenvolveu a partir de um movimento da classe média urbana contra a burguesia vigente.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Novo, Vera Cruz, Hegemonia, Contra-hegemonia.

Introdução

O cinema surgiu no Brasil, segundo Carla Miucci, no final de 1896, com a chegada dos aparelhos de projeção no país. Porém, a produção de filmes só começou a ter certo significado dez anos depois, a partir de 1907, quando se iniciou a produção de energia elétrica industrial no Rio de Janeiro. Faziam-se filmes com paisagens naturais e do cotidiano. A partir de 1908, o cinema brasileiro produziu obras que retratavam crimes e casos policiais.

¹ Trabalho apresentado no GT – Comunicação Audiovisual: Cinema, Rádio e Televisão, do Iniciacom, evento componente do IX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Centro-Oeste.

² Estudante do 3º semestre de Comunicação Social- Jornalismo da UNIGRAN, email: g2monteiro@yahoo.com.br

³ Graduada em jornalismo pela Universidade de Marília, Mestre em Comunicação pela Universidade Metodista de São Paulo e professora dos cursos de Jornalismo, Publicidade e Marketing e Tecnológica em Produção Publicitária da UNIGRAN.



O período de 1912 a 1922 foi “marcado pela primeira grande crise do nosso cinema, com problemas de produção e dificuldades de exibição nas salas de cinema, ocupadas pelos filmes norte-americanos, que vinha predominando no mercado mundial. Nesses anos, o cinema brasileiro foi amparado pela produção de documentários e cine-jornais, que levantavam recursos para a produção de filmes de ficção.” (Miucci, p. 01) Nessa mesma época, foram produzidas películas inspiradas em obras literárias brasileiras.

Entre 1923 e 1933, o cinema nacional teve razoável amadurecimento, revelando promissores cineastas, como Humberto Mauro e Ganga Bruta que, junto a outros, realizaram clássicos do cinema mudo. A sociedade começou a valorizar o cinema brasileiro, que chegou aos estados de Pernambuco e Minas Gerais. A mídia impressa também dedicou artigos e matérias à nova arte da projeção.

Carla Miucci explica que com o advento do cinema falado, surgiram estúdios com equipamentos precários para a realização de filmes que exploravam a comédia popular, muitas vezes vulgar, chamadas de chanchadas. A partir desse momento, o público brasileiro começou a frequentar mais as salas de cinema, consagrando atores como Oscarito e Grande Otelo.

Em 1950, o cinema brasileiro já estava pronto para começar a desenvolver uma indústria cinematográfica, e como primeira a acatar essa empreitada, foi criada a companhia Vera Cruz que produziu, entre 1949 e 1954, 22 longa metragens, com o seguinte lema: "Produção Brasileira de padrão internacional". Logo depois, em 1960, um movimento chamado Cinema Novo questionou a produção industrial de cunho estrangeiro, se tornando uma das maiores manifestações do cinema brasileiro.

Depois de uma breve passada pela história do cinema no Brasil, proponho a desenvolver um estudo que desenvolva uma reflexão sobre a idéia contra-hegemônica do Cinema Novo, sobre a hegemonia do cinema industrial da Vera Cruz, através de exemplos de filmes, e da própria história da companhia e do movimento, respectivamente. Conceituo hegemonia e contra-hegemonia tentando adaptar os ideais políticos aos culturais.



Hegemonia e Contra-hegemonia

A hegemonia é a capacidade de um grupo social de manter uma dominação ideológica sobre outros grupos, através do consentimento destes. Yuri Brunello explica que:

“Tornar-se hegemônico significa conseguir uma posição de supremacia sociedade, passando a dominá-la através da força, das instituições do Estado e do governo político. Numa hegemonia dinâmica, ai lado dos grupos dominantes e dirigentes, há grupos sociais antagônicos que tentam alcançar essa condição de direção intelectual e moral, mas, se não conseguem um consentimento majoritário em relação aos grupos dirigentes, continuam sendo submissos. Por essa razão, a idéia central na dinâmica da hegemonia é o consentimento.”

Gramsci, que produziu grande parte de sua obra sob cárcere no regime fascista de Mussolini, anteviu duas esferas distintas entre si que formariam o Estado: a sociedade política e a sociedade civil, sendo esta a qual absorve e, inclusive, questiona a hegemonia aplicada pelo bloco histórico.

A hegemonia exercida pelo bloco histórico é propagada para a sociedade civil através do que Gramsci chamou de aparelhos privados da hegemonia, que tem a função de criar e difundir os valores simbólicos de uma sociedade. Esses aparelhos são todas as instituições, não necessariamente ligadas ao Estado, mas que de alguma forma propagam ideologias ou valores educacionais, como a Igreja, as escolas e os sindicatos. Para Gruppi (1978, p. 73) “a hegemonia, portanto, não é apenas política, mas é também um fato cultural, moral, de concepção do mundo.”

Néstor Kohan nos esclarece melhor a abrangência ideológica da hegemonia:

“A hegemonia é idêntica à cultura, mas é algo mais que a cultura porque, além de tudo, inclui necessariamente uma distribuição específica de poder, de hierarquia e de influência. Como direção política e cultural sobre os segmentos sociais "aliados" influenciados por ela, a hegemonia também pressupõe violência e coerção sobre os inimigos. Não é apenas consenso”.



Percebemos, assim, que a consolidação do poder nas mãos de uma classe não se dá apenas por meio da força, esta sim, exercida pelo Estado através da sociedade política, representada pelas polícias, Exército e outros órgãos coercitivos. O consenso da ideologia da burguesia pelo proletariado legitima, dessa forma, o sistema de produção e o poder para a burguesia na sociedade moderna.

A contra-hegemonia surge a partir do descontentamento das classes subordinadas com o poder vigente. Katz cita alguns fatores para que ocorra a mudança hegemônica. Resumidamente seria: organização, ideologia e ação. É preciso criar um bloco histórico contra-hegemonico, para que ele seja um grupo que tome iniciativa e ação.

Hagai Katz explica, também, que:

“A hegemonia necessita da contra-hegemonia – a hegemonia e a contra-hegemonia devem ser vistas como ‘movimentos duplos simultâneos’ formados em reciprocidade – a hegemonia dá forma à contra-hegemonia, e os esforços contra-hegemonicos levam forças hegemônicas a realinharem-se e a reorganizarem-se.”

Vera Cruz: Técnica, Glamour e Ostentação.

A Companhia cinematográfica Vera Cruz foi fundada em novembro de 1949 pelo administrador do Teatro Brasileiro de Comédia Franco Zampari, junto a outros sócios e colaboradores brasileiros e italianos, industriais e engenheiros. A imprensa relatou com grande furor a criação da companhia, com várias manchetes animadas pelo início do desenvolvimento do cinema brasileiro.

As contratações começaram a ser feitas e, entre elas, a mais aclamada foi a do diretor Alberto Cavalcanti, que ainda em 1949 foi para a Europa comprar equipamentos e recrutar uma trupe de produtores e técnicos especializados para o primeiro filme da



companhia. Os primeiros gastos com estúdios e materiais foram grandes, como descreve Afrânio Mendes Catani (1987, p. 206):

“Quatro estúdios num só bloco, com área coberta de 8.000 metros quadrados (5.600 de estúdios propriamente ditos e 2.400 de depósitos, escritórios e outras dependências). Cada um desses estúdios tem 35 vezes 40 metros, com 14 metros de altura. A companhia possui ainda oito caminhões, três jeeps, três caminhonetes e um ônibus, orçados em um milhão e seiscentos mil cruzeiros. Assim, no total, o equipamento e as instalações descritas estão avaliados em cerca de 30 milhões de cruzeiros.”

Era um investimento altíssimo, na época, para uma indústria prematura, mas o comprometimento com a melhor técnica, equipamentos e estúdios foi a principal característica da Vera Cruz, fazendo um cinema em moldes internacionais, com uma ideologia burguesa industrial de produção em série. Montada a estrutura necessária para o começo das filmagens, começou a seleção dos atores da primeira produção da companhia, *CAIÇARA* (1950), sob a direção de Adolfo Celi. Antes de ser lançado, o filme teve grande repercussão na imprensa e alimentou a expectativa do público. Contando com atores já famosos do Teatro do Brasil de Comédia e desenvolvendo um modelo de *star-system*, além da ótima equipe de divulgação, a Vera Cruz estreou seu filme, que obteve ótima repercussão no Rio de Janeiro, conquistando grandes bilheteiras e aprovação de críticos especializados.

A partir dos anos seguintes, a companhia produziu uma série de filmes com alto padrão de tecnologia, a fim de desenvolver a indústria cinematográfica no Brasil. Com altos cachês, mais atores famosos foram contratados, junto a técnicos e produtores brasileiros e estrangeiros. Em 20 de janeiro de 1953, estreou *O CANGACEIRO*, filme dirigido por Lima Barreto, que conquistou boas críticas e foi sucesso de bilheteria, trazendo o primeiro prêmio internacional para o cinema brasileiro na categoria de Fitas de Aventura, no Festival IV Festival Internacional de Cinema de Cannes. Com o sucesso do filme, a Vera Cruz passou a investir mais capital em suas produções. Uma delas foi *SINHÁ MOÇA*, que estreou dia 13 de maio de 1953, com grande aceitação do público.



A Vera Cruz produzia filmes com boa qualidade de som e imagem, retratando sempre a realidade burguesa, que destoava da situação do Brasil na década de 50. A empresa pagava altos cachês e concedia regalias a atores, produtores e diretores, sustentando ainda mais o modelo *star-system*, importado da América do Norte, além do orçamento exagerado dos filmes. Essa posição incomodou alguns críticos, que acusavam a companhia de produzir filmes estrangeiros, “e o estrangeirismo tinha sua origem não apenas nos diretores e técnicos importados, mas também na intenção de fazer um cinema ‘em moldes internacionais’” (CATANI, 1987, p. 231).

Para administrar tantos gastos, e manter o status de empresa forte e promissora, a companhia começou a fazer empréstimos bancários, já que os filmes nem sempre se pagavam. "Sem revisão dos preços dos ingressos não é possível converter a indústria cinematográfica brasileira numa organização realmente capaz de progredir continuamente", disse Franco Zampari, fundador da Vera Cruz, para a população, na tentativa de arrumar alternativas para a visível crise. Mesmo com a situação financeira em declínio, como já se noticiavam nos jornais do país, a companhia continuou a produzir filmes.

Em 1954, a empresa paralisa suas atividades e pede ajuda ao Estado para continuar funcionando. Durante alguns meses, ainda em 1954 o governo assume a companhia, lança mais três filmes e encerra sua atividade.

Durante a ascensão e a depressão da Vera Cruz, outras companhias, que seguiam a mesma linha ideológica dessa, surgiram, como a Maristela (1951) e a Multifilmes (1952). Anthony Assunção, industrial paulista e proprietário da Multifilmes, se propuseram a trabalhar com a filosofia de que a “produção de filmes é indústria, e esta precisa ser planejada”. O exagero agora era colocado em cheque, pois ninguém queria repetir a extravagância da companhia falida.

Cinema novo: Câmera na mão com uma idéia na cabeça

“Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se



desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar”.

(Paulo Emílio Sales Gomes in Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento. SP: Paz e Terra, 1996).

Com o fervor do cinema industrial, no início dos anos 50, grupos de cineastas marginalizados, começaram a se reunir e criar congressos de cinema, discutindo o que poderia ser feito para melhorar as condições da sétima arte no Brasil. Através de propostas de leis, esse grupo de intelectuais passou a almejar uma produção mais barata, de produção rápida e que retratassem a realidade brasileira como ela era. Originava-se, a partir desse ponto, o início do espírito do Cinema Novo.

O cineasta Nelson Pereira dos Santos foi um dos pioneiros a colocar as bases do Cinema Novo em prática, com o filme RIO, 40 GRAUS, que é “justamente a poesia do humanismo da vida cotidiana, voltado em direção à representação da camada mais pobre da população” (RAMOS, 1987, p. 304). Cristalizava-se, no momento, o principal desejo dos jovens que criaram o movimento: mostrar a realidade e o subdesenvolvimento brasileiro.

Colocando-se contra tudo o que é de produção industrial, o Cinema Novo compromete-se a criar um cinema neo-realista (influência européia do pós-guerra) de produção independente e artesanal. É notável nos filmes do movimento, que existe uma contraposição do ideal burguês, retratado sempre como fútil e mau-caráter, com a pobreza e a ingenuidade das classes carentes. Condenavam também a alienação pela cultura popular, principalmente pelas religiões, um exemplo é BARRAVENTO, de Glauber Rocha, que condenava o candomblé.

Um dos seus maiores defensores foi Glauber Rocha, baiano desbocado, produtor executivo da maioria dos filmes cinemanovistas, ou, quando não, diretor. Outras figuras importantes foram Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Cacá Diegues e Linduarte Noronha.

Foram rodados, entre 1956 e 1960 os filmes mais fiéis aos ideais do movimento, como ARRAIAL DO CABO, ARUANDA e CINCO VEZES FAVELA. São esses que contam histórias, numa narrativa simples, da realidade do povo brasileiro, ou como os



cinastas o viam. A oposição à classe burguesa aproveitadora e depravada é revelada na forma mais crua do movimento, mostrada também em OS CAFAJESTES e o PAGADOR DE PROMESSAS. Essa última película, premiada como melhor filme no Festival de Cannes em 1962, abriu uma tendência que marca o Cinema Novo, a temática do cangaço, abordando estórias de exploração nas paisagens secas do Nordeste.

Durante a fase do “cangaço”, algumas pessoas do movimento passaram a se questionar sobre as verdades mostradas nos filmes, e ocorreram algumas divergências entre os considerados militantes do Cinema Novo. Encabeçado por Glauber Rocha, um grupo de cineastas considerava que estava havendo uma exploração da pobreza para fins lucrativos, questionando também a avaliação da própria concepção da realidade brasileira. Foi então que filmes como O DIABO NA TERRA DO SOL e VIDAS SECAS foram feitos, mostrando uma “imagem realista do Nordeste seco e distante, do povo nordestino e sua condição de explorado, pela ausência do ‘habitat natural’ dos próprios cineastas (jovens de classe média urbana) e pela presença de todo um questionamento do universo” (RAMOS, 1987, p.348). As produções dessa época mostravam o amadurecimento dos jovens cineastas.

A importância da função do autor, quem faz o cinema, é também discutida, pois ele “é o maior responsável pela verdade: sua estética é uma ética, sua *mise en scène* é uma política” (ROCHA, 1963, p. 14). Percebe-se que a preocupação com a verdade é forte, e Glauber Rocha acredita que é possível gerar mudanças sociais através dela, transformações, que só serão vistas pelo meio da violência estilística: “somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo terror, a força da cultura que ele explora.”.

O Cinema Novo, apesar do discurso preocupado com a situação brasileira e a mediocridade burguesa, começa a ver o peso orçamentário dos seus filmes, e se vê obrigado a adaptar sua forma de produção. Houve, então, uma transformação, explicada por Fernão Ramos (1987, p. 372):

“A produção cinemanovista no final da década de 1960 tem como característica, a preocupação constante de comunicação com o grande público,



sem abandonar completamente, no entanto, os traços mais agressivos da ‘linguagem maldita’”.

Foram produzidos mais filmes com essas características, sendo MACUNAIMA um dos mais importantes. No final da década de 60, o Cinema Novo já estava desanimado, pela deficiência financeira, e foi se desfazendo lentamente, na medida em que os cineastas saíam do país, devido à perseguição da ditadura. Assim se acaba um dos movimentos mais importantes para a história do cinema brasileiro, abrindo espaço para um cinema marginal, gozador, que originou as pornochanchadas.

Cinema Novo e Cinema Industrial em Gramsci

A Companhia Vera Cruz foi para o cinema brasileiro, uma empresa rica, que almejava desenvolver uma cultura industrial com bases nos moldes norte-americanos de produção cinematográfica. Ela defendia os valores burgueses da década de 1950. Seu corpo de diretores era constituído por industriais e empresários que, através dos filmes, passavam para o público uma ideologia capitalista do consumo, e reforçava o *american way of life*. Representava a face cultural da hegemonia política da época, já que a indústria brasileira estava em alto desenvolvimento, devido ao final da Segunda Guerra Mundial.

A empresa tinha no seu *casting* atores bonitos, elegantes, que chamavam a atenção das moças e serviam de modelo para os rapazes, assim como as belas atrizes, que influenciavam o jeito de vestir e pentear das meninas. Os filmes montavam uma realidade ilusória, baseado nas películas hollywoodianas, mascarando os problemas sociais brasileiro.

Por essas características, observa-se a posição hegemônica da companhia no cinema brasileiro. Williams (1979, p.113) contribui para o entendimento dessa relação:

“A hegemonia é então não apenas o nível articulado superior de ‘ideologia’, nem são as suas formas de controle apenas as vistas habitualmente como ‘manipulação’ ou ‘dominação’. É todo um conjunto de práticas e expectativas, sobre a totalidade da vida: nossos sentidos e distribuição de energia, nossa percepção de nós mesmos e nosso mundo. É um sistema vivido de significados



e valores –constituído e constituidor– que, ao serem experimentados como prática, parecem confirmar-se reciprocamente. Constitui assim um senso da realidade para a maioria das pessoas na sociedade, um senso de realidade absoluta, porque experimentada, e além da qual é muito difícil para a maioria dos membros da sociedade movimentar-se, na maioria das áreas da sua vida.”

A Vera Cruz era severamente criticada por sustentar um padrão de filmes e produção fora da realidade brasileira. Segundo Maria Rita Galvão (1981, p.487) “Na sua forma mais aparente, o caráter de ‘brasilidade’ que se pretendia imprimir aos filmes efetivamente se esgotava em exotismo e folclore, e os verdadeiros problemas do homem e da terra ficavam à margem”.

Descontentes com tal situação, inspirados pelo neo-realismo europeu do pós-guerra, jovens cineastas se juntaram e propuseram uma mudança de visão para o cinema brasileiro, ao invés de retratar a burguesia nas películas, mostraram, sem melindre, a face crua da população brasileira. Estavam se colocando contra a hegemonia industrial, ressaltando o Brasil e seu povo como eles o são. Coutinho (1999) explica que a “luta pela hegemonia implica uma ação que, voltada para a efetivação de um resultado objetivo no plano social, pressupõe a construção de um universo intersubjetivo de crenças e valores”. (p. 115-116).

Os cinemanovistas conseguiram, mesmo com certos desentendimentos ideológicos no decorrer da sua história, produzir muitos filmes que retratavam a verdade brasileira, embasados em uma ideologia de exaltação do popular e desprezo à burguesia. Chegaram também a revisar certas questões referentes à visão da população brasileira, mas entrando sempre num consenso plausível. Eagleton (1977, p.110) confirma esses cuidados, comentando que o movimento teve que “elaborar e explicitar os princípios potencialmente criativos implícitos na compreensão prática dos oprimidos – elevar esses elementos incipientes, ambíguos de sua experiência à condição de filosofia coerente ou ‘visão de mundo’”.

O Cinema Novo foi um movimento contra-hegemônico de sucesso, pois construiu uma base de ideais sólidos, e alcançou um razoável sucesso no cinema brasileiro, desbancando a futilidade dos filmes industriais burgueses. Conseguiu



“corroer as bases da hegemonia burguesa e conquistar sua hegemonia ideológica”, mesmo que por pouco tempo. (MACCIOCCI, 1980, p. 146).

Considerações Finais

Analisando o cinema brasileiro nas décadas de 50 e 60, a partir dos conceitos de hegemonia e contra-hegemonia do filósofo italiano Antonio Gramsci, percebe-se que o Cinema Novo conseguiu desenvolver uma cultura contra-hegemônica em relação ao cinema industrial desenvolvido pela Vera Cruz e impregnado na população brasileira.

Os filmes produzidos por ambos os movimentos, exemplificam claramente suas ideologias. A Vera Cruz, financiada por uma burguesia industrial, e o Cinema Novo, representado pela classe média urbana, revelaram uma manifestação cultural do momento político que o país vivia. O Brasil desenvolvia sua indústria no pós-guerra, esbanjando luxo e ostentação, enquanto a classe trabalhadora ficou a mercê de tal progresso.

A colaboração para o cinema brasileiro, tanto da Vera Cruz quanto dos cinemanovistas, é imensurável por sua importância cultural. Com suas peculiaridades, os dois seguimentos cinematográficos conseguiram produzir obras importantes para o cinema nacional.

REFERÊNCIAS

RAMOS, Fernão e vários. **História do Cinema Brasileiro**. 1.ed. São Paulo: Circulo do Livro, 1987.

MACCIOCCI, Maria-Antonietta. **A Favor de Gramsci**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

PAES, Maria Helena Simões. **A Década de 60**. 1.ed. São Paulo: Ática, 1997.



COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci: um estudo sobre seu pensamento político**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

EAGLETON, Terry. **Ideologia: uma introdução**. Trad. Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Edunesp/Boitempo, 1997.

ROCHA, Glauber. **Revisão Crítica do Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Civilização, 1963.

GALVÃO, Maria Rita. **Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz**. Rio de Janeiro: Civilização/Embrafilme, 1981.

GRUPPI, Luciano. **O Conceito de Hegemonia em Gramsci**. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

KOHAN, Néelson. **O Poder e a Hegemonia**. Disponível em:
http://resistir.info/argentina/poder_hegemonia_port.html. Acesso em: 05 nov. 07

MIUCI, Carla. **Cinema Brasileiro: Um Panorama Geral**. Disponível em:
<http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/carla1BR.htm>. Acesso em: 30 out. 07

KATZ, Hagai. **Gramsci, hegemonia, e as redes da sociedade civil global**. Disponível em: http://revista-redes.rediris.es/pdf-vol12/Vol12_2.pdf. Acesso em: 05 nov. 07

BRUNELLO, Yuri. **Hegemonia**. Disponível em:
<http://www.cult.ufbna.br/HEGEMONIA.pdf>. Acesso em: 07 nov. 07