

Cinema Novo em disputa: páginas da imprensa carioca em 1962



Cineastas brasileiros
reunidos em 1967,
fotografia.

Reinaldo Cardenuto

Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (UFF). Autor, entre outros livros, de *Por um cinema popular: Leon Hirszmann, política e resistência*. Cotia: Ateliê, 2020. reicar@uol.com.br

Cinema Novo em disputa: páginas da imprensa carioca em 1962¹

Cinema Novo in dispute: pages of the Rio de Janeiro press in 1962

Reinaldo Cardenuto

RESUMO

Em 1962, na imprensa carioca, a euforia tomou conta da crítica cinematográfica. Diante dos novos filmes nacionais em produção, obras voltadas para temáticas sociais, acreditava-se na superação de uma precariedade existente no cinema brasileiro. Entusiasmados com o processo de renovação cultural, os críticos passaram a denominá-lo Cinema Novo, sugerindo que tal conceito abarcava os mais variados filmes em contraposição às chanchadas. A partir de um viés generalista, eles difundiriam uma noção elástica de Cinema Novo que incluía um vasto espectro de experiências estéticas. No entanto, para uma jovem geração de realizadores engajados, em busca de um projeto criativo independente e autoral, essa concepção genérica de renovação significava uma perda de substância. Em sua visão, antagonista ao posicionamento que crescia na imprensa, Cinema Novo significava exclusivamente um movimento político e formal revolucionário. Também atuando na crítica jornalística, eles instaurariam uma disputa acirrada contra o senso comum. No epicentro do conflito, que teve Glauber Rocha como um de seus protagonistas, estavam as definições iniciais de um conceito que se tornaria central na história cultural brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Novo; crítica de cinema; Glauber Rocha.

ABSTRACT

In 1962, in the Rio de Janeiro press, euphoria took over film criticism. In view of the new national films in production, which was focused on social themes, it was believed that overcoming a precariousness existing in Brazilian cinema. Enthusiastic about the process of cultural renewal, film critics started calling it Cinema Novo, suggesting that such a concept encompassed the most varied films as opposed to the chanchada's gender. From a generalist perspective, they would spread an elastic notion of Cinema Novo to include a wide range of aesthetic experiences. However, for a young generation of politically engaged filmmakers, looking for an independent and authorial creative project, the generic notion of renewal meant a loss of substance. In their conception, antagonistic to the position that was growing in the press, Cinema Novo meant exclusively a formal and political revolutionary movement. Also acting in the journalistic criticism, they would install a fierce dispute against common sense. At the epicenter of the conflict, which had Glauber Rocha as one of its protagonists, were the initial definitions of a concept that would become central to Brazilian cultural history.

KEYWORDS: Cinema Novo; film criticism; Glauber Rocha.

¹ O artigo que aqui apresento começou a ser escrito em maio de 2020. Diante do fechamento dos arquivos públicos, em decorrência da pandemia, voltei-me para a realização de uma pesquisa na qual as fontes primárias pudessem ser encontradas na internet. Graças ao material disponibilizado no site da Biblioteca Nacional Digital (<http://bndigital.bn.gov.br/acervodigital/>), pude localizar mais de trezentas matérias jornalísticas, de 1962, em que foram debatidos os rumos do cinema brasileiro. A redação do texto prolongou-se por meses. Para além de escrevê-lo em condições difíceis, relacionadas ao confinamento social junto a uma criança pequena, fui obrigado a interromper os trabalhos devido ao falecimento de meu pai, vítima da covid-19. Gostaria de dedicar este artigo a ele, homem que muito amei e cujo nome, idêntico ao meu, segurei carregando com orgulho.



Em 3 de janeiro de 1962, no jornal *Tribuna da Imprensa*, Ely Azeredo publicou um texto sobre os principais acontecimentos do cinema brasileiro no ano de 1961. Crítico em evidência no jornalismo carioca, com uma década de atuação na imprensa, o autor propunha um balanço negativo em relação aos resultados recentes da cinematografia nacional.² Considerado por ele um ano “triste”, 1961 apresentava um panorama precário do ponto de vista da produção doméstica de filmes. Com lançamentos ruins, com exceção de *Mandacaru vermelho*, de Nelson Pereira dos Santos, os últimos meses foram marcados, na opinião do crítico, por frustrações que iam da decepção com o Lima Barreto de *A primeira missa* à incapacidade do mercado interno em libertar-se do peso comercial das chanchadas. Em um ano de derrotas, as eventuais surpresas não se localizavam nos eixos centrais da realização cinematográfica, mas sim em espaços produtivos considerados marginais. No setor do curta-metragem, *Arraial do Cabo*, de Paulo César Saraceni, e *Couro de gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, filmes com carreiras internacionais, pareciam apontar para ares de renovação no cenário paralítico do cinema brasileiro. Já em relação aos longas, Glauber Rocha encerrara as filmagens de *Barravento* em local distante do eixo Rio-São Paulo, dando continuidade ao ciclo baiano composto por obras “sérias” de custo reduzido, algo que prometia agitar as estruturas do nosso campo cinematográfico. Se para Azeredo 1961 era frustrante, ao mesmo tempo as notícias provenientes das margens criavam expectativas em relação ao cinema nacional no decorrer de 1962. O passado decepcionava, mas o futuro guardava possibilidades.

Ao analisar nesses termos o cenário do cinema brasileiro, Azeredo não se encontrava sozinho na crítica atuante em periódicos do Rio de Janeiro. Durante o primeiro mês de 1962, diversas vezes também se voltaram para a redação de textos nos quais as expectativas do porvir pareciam vislumbrar um quadro de renovação na cinematografia nacional. Se o balanço publicado por Azeredo era comedido em relação às promessas, outros críticos pouco se contiveram diante das possibilidades que se avizinhavam. Acrescentando informações ao debate, sobretudo acerca de filmes que ainda se encontravam em realização, os textos redigidos por Alex Viany³ e pelos irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira são exemplares mais contundentes do otimismo que tomou conta da imprensa nos primeiros dias de 1962. Ao contrário da apatia de 1961, o novo ano anunciava longas-metragens nos quais percebia-se um compromisso inegável com a pesquisa dramática e a qualidade estética. Dirigidos por cineastas experientes e iniciantes, *Barravento*, *Os cafajestes*, *O pagador de promessas* ou *Assalto ao trem pagador*, filmes que se encontravam em etapa de produção, despertavam uma forte euforia em relação ao futuro. Para um jornalismo que há anos lamentava a precariedade do cinema brasileiro, difamando as chanchadas como sinônimo de subdesenvolvimento artístico, um horizonte

² Cf. AZEREDO, Ely. Cinema Nacional, 1961. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1962.

³ VIANY, Alex. Cinema brasileiro em 1962. *Diário da noite*, Rio de Janeiro, 3 jan. 1962; *idem*, Vez a negro em “Barravento”. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 4 jan. 1962.

inédito parecia se abrir, fazendo crer em um salto que deslocaria nossa produção fílmica a outro patamar de existência. Embora estivéssemos apenas em janeiro, o entusiasmo levaria os irmãos Santos Pereira, no dia 7 daquele mês, em *O Jornal*, a publicar prematuramente uma declaração com ares definitivos: “E viva 1962, o ano do cinema brasileiro”.⁴ O afã da renovação, com rompan-tes de profecia, também apareceria em textos de David Neves e Villela Neto, posteriormente alcançando os escritos do próprio Azeredo.⁵

O otimismo que se espalhou na imprensa carioca, perceptível ao longo do primeiro semestre de 1962, em parte provinha de informações referentes aos novos filmes que se encontravam em realização. Decerto, por si só, as notícias eram animadoras. Anselmo Duarte e Oswaldo Massaini, após consolidarem suas carreiras sobretudo na comédia, o primeiro como ator e o segundo como produtor, anunciavam mudanças de rumo em direção a um fazer artístico mais “sofisticado” que resultaria em *O pagador de promessas* e *Assalto ao trem pagador*. Do setor da jovem cinefilia, apostando no cinema independente em parceria com Rex Schindler, o diretor Roberto Pires preparava na Bahia *Tocaia no asfalto*. E grandes expectativas, bem elevadas, rondavam *Barravento*, de Glauber Rocha, e *Os cafajestes*, de Ruy Guerra. Ainda que o cinema brasileiro prosseguisse repleto de problemas, com um mercado de exibição dominado pelo filme estrangeiro, as novidades do setor produtivo pareciam indicar um caminho para a superação daquilo que Villela Neto chamava de “a pasmaceira do nosso cinema”.⁶ A renovação que se apresentava no horizonte, e que levava os críticos a anunciar para logo a eclosão de uma “*nouvelle vague* brasileira”, sugeria o despertar de um momento histórico único. Da “nova onda” esperava-se não apenas uma vitória sobre as precariedades técnicas, o enterro da “megeira” chanchada⁷, mas inclusive a superação de um trauma recente, resultante do fracasso dos estúdios paulistanos na década de 1950.⁸

É necessário observar, no entanto, que o otimismo não se originava unicamente das informações pontuais acerca dos novos filmes em produção. Havia, nessa empolgação toda, uma dimensão estrutural. Grosso modo, em meio ao crescente nacionalismo heterogêneo que emergia no país, uma ampla parcela da crítica, em 1962, voltou-se para a defesa de um projeto cinematográfico que posicionasse no centro da criação fílmica os dilemas e costumes brasileiros, especialmente aqueles relacionados à classe popular. Durante o período, em textos publicados nos periódicos do Rio de Janeiro, percebe-se uma convergência com perspectivas nacionalistas para o desenvolvimento de nossa produção fílmica. De modo difuso e incerto, sem um acordo prévio acerca das definições estéticas e políticas, parte substancial da crítica passou a valorizar, como caminho para a renovação artística, uma guinada do cinema nacional rumo a conteúdos dramáticos e culturais considerados “originalmen-

⁴ PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. “O pagador de promessas” na tela e no palco. *O Jornal*, Rio de Janeiro, 7 jan. 1962.

⁵ Ver NEVES, David. Cinema. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 6 jan. 1962; NETO, Villela. É longo o caminho para a glória. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 19 jan. 1962; AZEREDO, Ely. Hora de salto mortal. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1962.

⁶ VILLELA NETO. Cinema estrangeiro não resolve. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 18 jan. 1962.

⁷ Cf. AZEREDO, Ely. Esse Rio que eu amo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1962.

⁸ Ver CATANI, Afranio Mendes. A Vera Cruz e os estúdios paulistas nos anos 1950. In: RAMOS, Fernão Pessoa e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018.

te” brasileiros. Em paralelo às transformações criativas que vinham ocorrendo no campo cinematográfico, no qual crescia o interesse por temáticas sociais e populares relacionadas ao país⁹, tal mentalidade passou a se configurar como inclinação dominante no jornalismo carioca.¹⁰

A tendência nacionalista, obviamente, aparecia de modo variado entre os críticos. Não havia, no espectro das filiações ideológicas, uma única forma de se encarar a questão. Para Villela Neto, em proximidade com Viany¹¹, o deslocamento temático em direção ao cotidiano e aos costumes populares continha uma dimensão política. Por meio de filmes como *Arraial do Cabo* e *Aruanda* (Linduarte Noronha, 1960), documentários que se propunham a resgatar tradições de brasilidade que passavam por Humberto Mauro e Alberto Cavalcanti, a produção fílmica poderia conscientizar o espectador acerca das questões sociais e culturais do país.¹² Do ponto de vista dos irmãos Santos Pereira, pouco afeitos ao engajamento político, a valorização de nossos temas históricos, identidades culturais e heranças artísticas, a exemplo do diálogo com romancistas, seria um caminho para a afirmação industrial do cinema brasileiro: sublinhando o que nos era específico, gerando reconhecimento do público com as telas, caminharíamos rumo ao domínio do mercado de exibição.¹³ Já no caso de Azeredo, a pluralidade nacionalista era o mais importante. Em prol da renovação, eram bem-vindos tanto *O pagador de promessas*, em diálogo com as representações populares do teatro comunista, quanto *A ilha* (1963), de Walter Hugo Khoury, a prometer uma universalidade dos temas brasileiros.¹⁴

Envolta nesse clima de entusiasmo, no anseio por filmes de qualidade com temáticas “originalmente” brasileiras, a crítica pouco tempo demoraria para propor algum tipo de definição que sintetizasse o espírito de renovação presente no ar. Foi precisamente em março de 1962, às vésperas do lançamento de alguns dos longas-metragens mais aguardados do ano, que um termo começou a ganhar terreno na imprensa carioca, transformando-se em conceito de primeira ordem a explicar o clima de transformação que agitava a cinematografia nacional. Em substituição a nomes derivados de movimentos estrangeiros, como “*nouvelle vague* brasileira” ou “*new cinema* brasileiro”, o jornalismo cultural passou a adotar outra alternativa, mais condizente com sua mentalidade nacionalista: a expressão Cinema Novo. Não que esse termo fosse inédito. Conforme veremos adiante, Glauber já o empregava pelo menos desde 1960. A novidade, a partir de março de 1962, é que a maioria dos críticos também começou a utilizá-lo como nomenclatura para a renovação que se avizinhava no campo cinematográfico.

⁹ Ver MELO, Luís Alberto Rocha. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – UFF, Niterói, 2006.

¹⁰ Pela natureza do meu artigo, não pretendo discorrer sobre as diferentes noções de nacionalismo existentes no início dos anos 1960. Ao meu ver, neste texto em específico, o mais importante é identificar a presença de um pensamento nacionalista difuso que atravessou as apostas da crítica cinematográfica. Para o leitor interessado em adentrar no assunto, sugiro como introdução RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000; e DREIFUSS, René Armand. *1964: a conquista do Estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis: Vozes, 1981.

¹¹ Ver AUTRAN, Arthur. *Alex Viany: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

¹² Ver VILLELA NETO, *op. cit.*

¹³ Ver PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. “Os cafajestes”. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 e 7 abr. 1962; *idem*, A opção do cinema brasileiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 9 set. 1962.

¹⁴ Cf. AZEREDO, Ely, Hora de salto mortal, *op. cit.*

É fundamental perceber que a adoção do nome Cinema Novo pela crítica, nesse momento, nascia da necessidade sentida pelo meio jornalístico em encontrar algum termo doméstico que englobasse as variadas apostas provenientes do campo da produção fílmica. Ao contrário de Glauber, que fez do conceito a síntese de uma criação artística específica, sua utilização por diversos setores da crítica, no primeiro semestre de 1962, provinha de um ímpeto diferente, da tentativa de propor uma definição elástica acerca dos processos gerais de transformação que estavam ocorrendo no cinema brasileiro. Responsável por difundir socialmente o termo, até então marginal, a imprensa passaria a utilizá-lo de modo genérico, como sinônimo de qualquer filme nacional avesso às comédias carnavalescas e que possuísse, em seu bojo, qualidade técnica e conteúdos de ordem social. Na concepção de muitos, sob o calor das discussões, bastaria um tratamento “sério” em torno de temáticas singulares à cultura brasileira, independentemente das escolhas estéticas dos realizadores, para que um filme passasse a integrar o quadro de renovação plural identificado como Cinema Novo.

Essa vulgarização do conceito, modo primeiro pelo qual a maioria dos críticos cariocas se apropriou da expressão, é perceptível em vários textos publicados no período. Em 13 de março, no jornal *Última Hora*, um autor anônimo descreveria o Cinema Novo como um impulso plural a “resguardar a dignidade do filme nacional contra seu inimigo interno [...] [(as chanchadas)] e seus inimigos externos (os produtores oportunistas [...] [e as coproduções] inteiramente comercializadas)”.¹⁵ Já no dia 20, em *A Noite*, Marcos Oliveira arriscaria uma definição genérica na qual Cinema Novo surge como tudo aquilo que intitula “um movimento vibrante e esperançoso [...] que visa à valorização imediata dos nossos temas locais de maior interesse”.¹⁶ Em se tratando de Azeredo, na *Tribuna da Imprensa*, em texto de 22 de março, o termo designava a “classificação em que englobamos todos os independentes dos esquemas superados pelo próprio público na urna dos ingressos”.¹⁷ Erroneamente apontado por Viany¹⁸ como o pai da expressão Cinema Novo, ideia reproduzida à época, Azeredo seria, na verdade, a principal voz de divulgação da perspectiva generalista à qual estou aqui me referindo.

Para além de ser o mês no qual o meio jornalístico se apropriou do termo Cinema Novo, dando-lhe um viés vulgarizado, março de 1962 também foi o momento em que a crítica especializada passou do campo das expectativas para a esfera das concretudes. Finalmente, a imprensa pôde entrar em contato com filmes que há semanas eram anunciados como promessas de renovação. Relatado de modo triunfal em diversos textos, como confirmação do entusiasmo reinante, um episódio ocorrido em 23 de março merece destaque. Naquela data, uma sexta-feira à noite, a crítica carioca foi convidada a comparecer ao Instituto Nacional de Cinema Educativo (Ince), onde integrantes do Itamarati e do Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (Geicine) se reuniam com o intuito de indicar uma produção brasileira para o próximo Festival de Cannes. Além de acompanhar os trabalhos realizados por essa

¹⁵ SEM AUTORIA. CPC faz Cinema Novo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 13 mar. 1962.

¹⁶ OLIVEIRA, Marcos. Coluna Cinema. *A Noite*, Rio de Janeiro, 20 mar. 1962.

¹⁷ AZEREDO, Ely. Um ano decisivo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 22 mar. 1962.

¹⁸ Ver VIANY, Alex. Cinema Novo, ano 1. *Senhor*, Rio de Janeiro, abr. 1962.

comissão, a imprensa pôde assistir, em primeira mão, a uma cópia finalizada de *Os cafajestes*. Em meio ao espanto causado pelo filme de Ruy Guerra, que dividiu os críticos entre o repúdio e o arrebatamento, os presentes à sessão foram surpreendidos com mais uma novidade: devido à seleção para Cannes, também havia no INCE uma cópia de *O pagador de promessas*. Adentrando na madrugada, a exibição do novo filme de Anselmo Duarte provocou um êxtase generalizado na plateia. Ao fim e ao cabo, “na maior noite do cinema brasileiro, em todos os tempos”¹⁹, os presentes aderiram à decisão de sugerir *O pagador de promessas* para Cannes. Inebriados pela certeza de que a renovação estava acontecendo, os relatos publicados por Luiz Alípio de Barros e Ely Azere-do²⁰ traduzem a euforia diante do que se apresentava como um renascimento da cinematografia nacional. Para os irmãos Santos Pereira, também convidados à sessão, o filme confirmava o viés generalista que a crítica vinha construindo em torno do conceito de Cinema Novo. Conforme escreveriam no *Diário Carioca*, em 29 de março, “todos os caminhos [...] são válidos desde que reflitam um dado indiscutível de afirmação artística: toda arte se universaliza quando profundamente nacional”.²¹

Como não poderia deixar de ser, os dias subsequentes ao encontro no Ince foram tomados por um clima apologético. A euforia provinha não somente de autores habituais da imprensa cultural, como Salvyano Cavalcanti de Paiva, que via em *O pagador de promessas* “o verdadeiro grito do Ipiranga do cinema brasileiro”²², mas também de intelectuais não relacionados à crítica cinematográfica, a exemplo do poeta Ferreira Gullar.²³ Reforçado pela sensação de vitória contra a chanchada, o entusiasmo seguiria ganhando força durante abril de 1962. Na primeira semana do mês, *Os cafajestes* entrou em cartaz no Rio de Janeiro. Considerado pelos críticos uma obra significativa, devido à inovação estética e à iconoclastia moral, o filme de Ruy Guerra gerou divisões candentes no meio jornalístico. Entre defensores e detratores, *Os cafajestes* seria celebrado por provocar reações em um público anestesiado pelo cinema convencional, assim como enfrentaria ataques dos que viam no longa um frágil experimentalismo a plagiar obras da *nouvelle vague* francesa. Quase ninguém, no entanto, duvidava de seu impacto para o avançar da qualidade técnica e formal do cinema brasileiro.

Algum tempo depois, o entusiasmo com a renovação plural do cinema brasileiro alcançaria seu ápice. Ainda que estivéssemos passando por uma boa fase produtiva, nem o mais otimista dos críticos poderia esperar pelo impactante acontecimento ocorrido em 23 de maio de 1962. Considerado um azarão no Festival de Cannes, a disputar troféus com longas realizados por Michelangelo Antonioni e Robert Bresson, *O pagador de promessas* seria agraciado como o melhor filme do evento internacional, levando para casa a tão cobiça-

¹⁹ BARROS, Luiz Alípio de. Filme nacional em nível alto: “O pagador para Cannes...”. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 27 mar. 1962.

²⁰ Ver AZEREDO, Ely. Cinema Novo no Brasil: pequeno balanço com grandes expectativas. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1962.

²¹ PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. O momento do cinema brasileiro. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 29 mar. 1962.

²² PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. Coluna Cinema. *Diário Carioca*, Encarte da *Revista de Televisão*, Rio de Janeiro, 1-7 abr. 1962.

²³ Ver GULLAR, Ferreira. Cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 3 abr. 1962.



da Palma de Ouro. O triunfo de Anselmo Duarte na França, conquistando uma premiação inédita no cinema brasileiro, para muitos confirmava definitivamente a perspectiva de que uma nova cinematografia, em sua vitalidade, encontra-se em desenvolvimento. Nos textos publicados à época, porém, *O pagador de promessas* não apareceria como um caso isolado. A explosão do que a crítica vinha chamando de Cinema Novo, por meio de uma concepção genérica, incluía outros acontecimentos recentes: o furor de *Os cafajestes*, os prêmios internacionais conquistados por *Arraial do cabo*, a beleza poética de *Couro de gato*, a inquietação política do cinema baiano, o abandono das chanchadas por produtores agora dedicados a projetos mais “dignos”.

A partir da soma de tudo, da produção independente às obras comerciais, da linguagem inovadora às formas convencionais, defendia-se um projeto nacionalista a valorizar qualquer filme “qualificado” que tratasse de conteúdos sociais relacionados ao país. Na opinião de Azeredo, entusiasta desse viés, a narrativa de *O pagador de promessas*, centrada em um sertanejo que questiona a autoridade eclesiástica da Igreja Católica, havia arrebatado Cannes com sua “linguagem simples e enxuta, sem falsos ornamentos, [na qual percebia-se a] riqueza humana no trato com tema tipicamente nacional”.²⁴ Para os Santos Pereira, convergentes com a ideia de renovação plural, a obra consagrava a “luta de veteranos ou jovens cineastas [...] [pelo] estabelecimento em nosso país de um cinema forte, autêntico, veraz por sua forma e essência”.²⁵ Também elogiado por Glauber naquele momento, para quem o triunfo em Cannes jogava uma ducha fria no “complexo de inferioridade colonial do público”²⁶, o filme de Duarte seria quase unanimemente celebrado pela crítica carioca em maio de 1962.

Em meados do ano, portanto, acontecimentos substanciais confirmavam os prognósticos positivos. Na imprensa carioca, afirmava-se cada vez mais a definição alargada em torno do que seria o Cinema Novo brasileiro. Inspirando-nos no estudo realizado pelo historiador Michel Marie²⁷, no qual ele analisa os passos decisivos para a consolidação da *nouvelle vague* francesa, é possível sintetizar alguns processos que estavam se desenvolvendo, no jornalismo cultural, acerca de uma ideia de Cinema Novo. Naquele momento, a perspectiva de que tal conceito abarcava marcos plurais de renovação, acolhendo de modo abrangente variados filmes nacionais “de qualidade”, encontrava em Ely Azeredo sua principal liderança intelectual. Em defesa desse viés, críticos e jornalistas publicaram textos em diversos periódicos. Dentre eles, mesmo que esporadicamente, encontravam-se Alex Viany, Luis Alipio de Barros, Marcos Oliveira, Octavio de Faria e Tati Moraes. Em se tratando de profissionais ligados à produção fílmica, o ponto de vista genérico foi adotado por Anselmo Duarte e Oswaldo Massaini, justamente os responsáveis pela realização de *O pagador de promessas*. Todos esses nomes, alguns mais aguerridos, posicionavam-se como se estivessem atuando em um campo de batalha

²⁴ AZEREDO, Ely. Lição de Cannes. *Tribuna da imprensa*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1962.

²⁵ PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. Que venha outro “O pagador de promessas”! *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1962.

²⁶ Cf. SEM AUTORIA. Cinema-indústria foi que venceu em Cannes. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1962.

²⁷ Ver MARIE, Michel. *A nouvelle vague e Godard*. Campinas: Papyrus, 2011.

cultural: tratava-se de vencer os adversários do cinema brasileiro, superando seu estado de precariedade e subdesenvolvimento.

Sem contar com um programa estético ou uma posição política em comum, mas convergindo na euforia, tais personagens foram centrais para a promoção do conceito elástico de Cinema Novo. Como tinham posições de destaque no campo intelectual, suas ideias ganhavam projeção social. Não à toa, o que se constata como perspectiva dominante na imprensa carioca, nas semanas posteriores à vitória em Cannes, é justamente a continuidade dessa tendência em incluir filmes os mais variados como pertencentes ao Cinema Novo, a despeito de seus lugares produtivos e formais. Para boa parcela dos críticos, em textos publicados entre junho e agosto de 1962, no mesmo conceito de renovação cabiam longas como *Três cabras de Lampião*, exemplar comercial do gênero de cangaço, *Barravento*, obra demolidora de Glauber, e *Assalto ao trem pagador*, filme policial de Roberto Farias. No “balaio de gatos” promovido pela crítica, bastava uma pitada de drama social, com traços culturais genericamente nacionalistas, para uma obra ser enquadrada como Cinema Novo.

Em meio à vitória do futebol brasileiro na Copa do Mundo ocorrida no Chile, triunfo alcançado em junho daquele ano, a crítica jornalística abria amplo espaço em seus escritos para celebrar as novidades provenientes do cinema nacional. Existia, de fato, um clima dos mais festivos. Para além das novas premiações internacionais recebidas por filmes brasileiros naquele momento, a exemplo das conquistas alcançadas por *Couro de gato* e *Barravento*, havia a confiança de que o nosso cinema, ao se renovar a partir de temáticas que espelhassem os dramas e costumes dos espectadores, ocuparia maior espaço de exibição em um mercado dominado por produtos estrangeiros. Diante de tantas expectativas e boas novas, quem quisesse somar forças, integrando-se à elástica definição de Cinema Novo, era mais do que bem-vindo. É nesse clima, aliás, que se daria a acolhida de *Assalto ao trem pagador* pela imprensa, em junho de 1962. Com produção de Herbert Richers, mais um ex-chanchadeiro arrependido, o longa de Roberto Farias, reconstituição de um roubo ocorrido no Rio de Janeiro, seria recebido como filme de valor social a contribuir para conquistas de mercado. Também posicionado pela crítica como integrante do Cinema Novo, dentro do viés ao qual venho me referindo, o filme impulsionaria mais ainda o tom celebrativo presente no ar.

Há de se levar em consideração, porém, que nem todos estavam felizes com a festa. Embora convidados a integrar o coro dos contentes, alguns começavam a se incomodar com o tratamento genérico conferido ao Cinema Novo. Para a chateação de muitos, os “estraga-prazeres” logo começariam a se posicionar na antítese do senso dominante. De fato, apesar das conquistas do cinema brasileiro, eles tinham razões significativas para agir desse modo.

Refutações ao conceito generalista de Cinema Novo

Em agosto de 1962, no circuito carioca de exibição, entrou em cartaz o filme *Pedro e Paulo*, com direção de Angel Acciaresi. Coprodução entre o Brasil (Herbert Richers) e a Argentina, o longa-metragem contava em seu elenco com Jardel Filho e Jece Valadão, atores que encarnavam papéis centrais em um drama localizado no Rio de Janeiro. Apropriando-se de uma forma estética

consagrada pelo neorealismo italiano, com filmagens em locações naturais e intérpretes secundários não profissionais, *Pedro e Paulo* narra a história de dois padres católicos que recebem a missão de pregar o evangelho em uma favela repleta de problemas sociais. Confiantes na ideia de que a difusão da fé deveria vir somada a ações para ajudar o mundo, os protagonistas resolvem dedicar-se plenamente à comunidade, optando por morar em uma barraca de *camping* no interior do morro. Após conquistarem a confiança dos favelados, os padres realizam intervenções que transformam o local. Na chave da redenção cristã, ecoando passos de Jesus na Terra, os clérigos retiram uma mulher da prostituição, arrebanham fiéis para construir um centro comunitário e desmantelam os esquemas comandados por malfeitores. Melodrama social reacionário e populista, que trata de modo exótico a cultura popular e deposita a salvação dos males nas mãos dos servos de Deus, *Pedro e Paulo* circularia no Brasil exatamente no ápice do entusiasmo relacionado à renovação da cinematografia nacional. Seguindo a tendência até então predominante na crítica, o filme de Acciaresi, ainda que fosse uma coprodução internacional, acabaria saudado em alguns textos como o mais novo exemplar do Cinema Novo em formação. Algo não ia bem na elasticidade de uma expressão que incluía até mesmo uma obra tão conservadora como essa.

Do ponto de vista de alguns críticos, a inclusão de *Pedro e Paulo* como integrante do Cinema Novo era um verdadeiro acinte. Mesmo que tal conceito servisse para a identificação genérica de filmes com temas sociais, organizando um quadro geral das obras consideradas renovadoras, algum limite fazia-se necessário para evitar descaracterizações que tratassem formas e conteúdos reacionários como exemplares de inovação. Posicionando-se contra essa vulgarização, Sérgio Augusto publicaria no *Correio da Manhã*, em 22 de agosto, um texto altamente irônico a denunciar o oportunismo daqueles que procuravam vender qualquer filme como pertencente ao novo cinema brasileiro. Embora Herbert Richers merecesse elogios, pois havia abandonado as chanchadas para se dedicar a obras do porte de *Assalto ao trem pagador*, sua decisão de produzir *Pedro e Paulo* era considerada lamentável na opinião do crítico. Em sua concepção, no entanto, havia algo pior. Durante um almoço oferecido a convidados, no qual encontravam-se diversos jornalistas, Richers tentaria convencer os presentes a inserir sua atuação profissional dentro dos marcos vigentes de renovação cinematográfica. Consciente da promoção que havia em torno do conceito genérico de Cinema Novo, o produtor lançava mão de uma estratégia oportunista para vender o lançamento de *Pedro e Paulo*: se a imprensa considerava que “bom cinema é sinônimo de seriedade e [...] que seriedade é sinônimo de absorção social”²⁸, bastando certos conteúdos para um filme entrar na festa da inovação, seu longa-metragem recente tornava-se automaticamente mais um exemplar das transformações culturais. Alguns críticos, face à euforia, comprariam a falsa premissa proposta por Richers. Provavelmente, estavam de acordo com ela. Não seria o caso, entretanto, de Miguel Borges.

Jovem cineasta que havia acabado de finalizar o curta-metragem *Zé da Cachorra*, episódio incluído no filme *Cinco vezes favela*, Borges trabalhava como

²⁸ AUGUSTO, Sérgio. Pedro e Paulo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1962.

jornalista em 1962. No dia 19 de setembro, com o simbólico título “Afinal, o que é o Cinema Novo?”, um de seus escritos seria publicado no jornal *O Metropolitano*. De estilo intempestivo, disposto a colocar o dedo nas feridas, o texto de Borges expunha com maior radicalismo a contrariedade antes apresentada de forma irônica por Sérgio Augusto. Em comum acordo com Claudio Mello e Souza, que vinha denunciando o uso indiscriminado da expressão Cinema Novo²⁹, o jovem realizador também se insurgia contra a vulgarização do conceito praticada por setores do meio jornalístico. Em sua opinião, o equívoco de designar como Cinema Novo “qualquer filme [...] produzido depois do êxito de *O pagador de promessas*”, considerando inovador tudo que não fosse chanchada, alcançava seu ápice justamente no caso envolvendo *Pedro e Paulo*. “Baseado em uma tese que só pode convencer, hoje, os mais ingênuos provincianos”, o filme seria obra das mais retrógradas, a propor uma “insustentável concepção de que a bondade e o bom exemplo bastam para resolver os grandes conflitos e dramas humanos”. Embora mostrasse a miséria, *Pedro e Paulo* era conservador, beirando as raias do “ridículo”. Do ponto de vista de Borges, a ideia de que tal caso fosse algo novo expunha a banalização promovida pela crítica: “Ter como centro de interesse a questão social é ainda demasiado vago para caracterizar um filme. Essa questão terá que ser encarada de um ponto de vista ativo para que se justifique o caráter renovador de um cinema brasileiro”. Para ser Cinema Novo, portanto, não bastava a uma obra apresentar conteúdos sociais, tratando-os como mera confeitaria estética. Integrar-se a esse movimento significava assumir os riscos de uma posição política transformadora, revolucionária, a “revelar desassombadamente a realidade” do mundo.³⁰

É preciso evidenciar, porém, que o episódio envolvendo *Pedro e Paulo* não foi um caso isolado. Entre julho a setembro de 1962, ampliavam-se as inúmeras confusões em torno da definição de Cinema Novo. De fato, a crítica exagerava. Filmes comerciais os mais variados eram automaticamente inseridos na chave da renovação, a exemplo de *Três cabras de Lampião*, de Aurélio Teixeira, ou *Nordeste sangrento*, obra dirigida por Wilson Cunha. Diante do alvoroço, que vinha cada vez mais transformando o Cinema Novo em *slogan* promocional, não eram poucos os que tentavam dele fazer proveito. Para além do episódio envolvendo Richers, chama a atenção um depoimento da atriz Dercy Gonçalves, conhecida por interpretar personagens desbocadas em comédias, no qual oferecia seus serviços para contribuir com os avanços do Cinema Novo.³¹ Outro exemplo de vulgarização se daria em uma mostra de filmes ocorrida na cidade de Florianópolis. Realizada entre 1 e 7 de setembro, a Semana do Cinema Novo Brasileiro tinha como um de seus intuitos promover o turismo na região, aproveitando-se do otimismo em torno da renovação fílmica existente no país. Com a promessa de apresentar produções inovadoras, o festival exibiu, sem rigor curatorial, obras díspares como *A grande feira*, *A ilha*, *Arraial do Cabo*, *Cinco vezes favela*, *Nordeste sangrento* e *Senhor dos navegantes*

²⁹ Ver SOUZA, Claudio Mello e. Um pouco de cinema novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 ago. 1962.

³⁰ BORGES, Miguel. Afinal, o que é o Cinema novo? *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 19 set. 1962.

³¹ Cf. SOUZA, Claudio Mello e. Sob o signo de O pagador cinema brasileiro é uma boa promessa para 1963. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1962.



(de Aloísio T. de Carvalho). A miscelânea de títulos, todos incluídos na alcunha de Cinema Novo, em nada incomodou a maioria dos críticos.³²

Seria justamente a partir de setembro de 1962, no entanto, que os incômodos em torno da definição generalista de Cinema Novo ganhariam força nas páginas da imprensa carioca. Enquanto a maior parte dos críticos tratava a questão como resolvida, confluindo para a defesa de um viés elástico, posicionamentos dissonantes passariam a emergir de setores vinculados à produção independente, sobretudo de jovens diretores que realizavam seus primeiros curtas e longas-metragens. Em busca de um fazer criativo de vanguarda que aproximasse a experimentação estética do engajamento político, uma nova geração de cineastas passou a encarar com desconfiança um conceito de renovação que abarcava qualquer filme a incluir temáticas sociais brasileiras. Diante da crescente vulgarização a cercar o Cinema Novo, uma parcela dos jovens realizadores, também atuante no meio jornalístico, passou a se organizar contra o que lhe parecia uma perda de substância no processo de renovação da cinematografia nacional. Colocando-se na condição de legítimos protagonistas do novo cinema, eles instalariam um confronto em oposição ao viés generalista difundido pelos críticos. O clima então reinante, de festividade, passaria a ser substituído por um mal-estar crescente, consequência das disputas instaladas por um grupo que se assumia real articulador da inovação em movimento. De acordo com suas reivindicações, a ele pertencia exclusivamente a alcunha de Cinema Novo. Para melhor compreender os conflitos que gerariam cisões irreversíveis na crítica, apresentando quem foram seus personagens, antes faz-se necessária uma breve síntese dos pensamentos daquele que, tornando-se liderança cultural, lançaria diatribes demolidoras contra o senso comum.

No segundo semestre de 1962, Glauber Rocha era um jovem artista e intelectual em ascensão. Em início de carreira, atuando como produtor de filmes independentes na Bahia, Glauber havia dirigido duas obras autorais, *O pátio* (1959) e *Barravento*, ambas marcadas por ousadias políticas e estéticas. Recém-consagrado no Festival Internacional de Karlovy Vary, onde *Barravento* recebeu, em junho daquele ano, o prêmio *Opera Prima*, o cineasta aos poucos transformava-se em principal voz a estimular uma ruptura radical com as heranças industrialistas da cinematografia brasileira. Por meio de uma atuação impactante no cenário cultural e na crítica jornalística, sobressaindo-se como polemista e articulador de um projeto modernista para o cinema nacional, Glauber vinha se tornando liderança decisiva para uma nova geração de realizadores dispostos às práticas artísticas de vanguarda. Nos textos por ele redigidos entre o final dos anos 1950 e o início da década de 1960, destaca-se a figura de um intelectual inquieto, de escrita irônica e programática, cujo furor passava pelo desejo de pensar os caminhos para uma transformação estrutural do cinema brasileiro.

Os artigos que Glauber publicou no *Jornal do Brasil* entre 1959 e 1961, quando iniciou sua atuação em periódicos cariocas, sintetizam as reflexões que o diretor baiano vinha desenvolvendo em torno das perspectivas de reno-

³² Ver BARROS, Luis Alipio de. De filmes, de “gênios”, de turismo & de Santa Catarina. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 5 set. 1962; e PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. “Cinema novo” descobre Florianópolis. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 11 set. 1962.

vação cinematográfica. Nesse conjunto de escritos, marcado pelo esforço em mapear tendências do cinema brasileiro, Glauber se posiciona como voz intelectual adepta do entusiasmo nacionalista no campo artístico. Tal qual predominava na crítica cinematográfica à época, convergindo sobretudo com o pensamento de Alex Viary, o realizador voltava-se para a celebração de uma nova filmografia que se unia em torno da “consciência da necessidade de uma temática nacional”.³³ A renovação que vinha se desenhando desde os anos 1950, marcada pelo realismo de Nelson Pereira dos Santos, Galileu Garcia ou Roberto Santos, erguia-se organicamente como uma descoberta crítica do país, uma guinada rumo às dimensões socioculturais formativas de nossa identidade. Na concepção de Glauber, no entanto, esse deslocamento nacionalista não bastava como elemento cultural para uma transformação profunda da cinematografia brasileira. Em contrariedade à postura hegemônica presente na crítica carioca, o cineasta acreditava que a efetiva renovação não poderia se resumir a um viés artístico difuso no qual diversos filmes passavam a contemplar conteúdos “originalmente” nacionais. Algo a mais fazia-se necessário para a concretização de uma ruptura. Do ponto de vista glauberiano, questão que estará em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), o processo de renovação também envolvia o desenvolvimento de uma pesquisa estética revolucionária, para além dos cânones classicizantes e modernistas europeus, por meio da qual os cineastas brasileiros emergiriam como autores independentes e conscientes das demandas sociais de seu tempo. A inovação consistia não somente em trazer o Brasil para as telas, mas também na busca por uma linguagem nova, politicamente rebelde, capaz de confrontar os colonialismos estetizantes originários das cinematografias dominantes.

Ao analisar a situação do cinema nacional no início da década de 1960, Glauber não enxergava em nossas heranças industriais perspectivas para a emergência de uma matéria expressiva revolucionária. Ainda que os marcos industriais instáveis de nossa cinematografia estivessem operando uma abertura rumo às temáticas nacionais, e Glauber tenha celebrado essa guinada, seus escritos à época apontam para uma descrença contundente em relação às possibilidades de ali encontrar a materialização de uma nova estética anticolonialista. Lançando mão de sarcasmos demolidores, o cineasta refutava radicalmente as dimensões hegemônicas do mercado cinematográfico, nelas identificando um lugar caduco, reacionário e submetido aos exotismos formais da dominação cultural. Para o realizador, tal problema não residia apenas na chanchada, gênero habitualmente desprezado pela crítica. Propondo uma insurgência estrutural contra as tendências da indústria cinematográfica brasileira, pois ali seria impossível uma renovação estética e política de fato, Glauber colocava-se em contrariedade aos esquemas de mercado que tentavam apostar em estratégias produtivas herdeiras da Vera Cruz ou em coproduções internacionais contaminadas pela exotização da cultura nacional. De seu ponto de vista, os “*filmes sérios* [...] [feitos em sistema de estúdio, eram] culturalmente desligados de nossa realidade, covardes nos argumentos e na realiza-

³³ ROCHA, Glauber. “Bossa Nova” no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 12 mar. 1960.

ção *quadradinha* da imitação de cinemateca ou de Hollywood”³⁴, enquanto as coproduções, caso daquelas dirigidas pelo francês Marcel Camus, resultavam em “filmes comerciais, vulgares, reacionários”.³⁵ Para emancipar o cinema nacional dos colonialismos econômico e intelectual, permitindo seu mergulho em uma “nova linguagem estética e social”³⁶, tratava-se de construir um espaço produtivo inédito, marcado pela independência em relação aos esquemas tradicionais. “A solução industrial”, afirmava o cineasta, “seria o suicídio”.³⁷

Esse lugar a ser reivindicado, em emergência naquele contexto histórico, se tornaria a base daquilo que Glauber começou a nomear, em textos de 1961, como Cinema Novo. Em refutação aos vínculos industriais caducos, o caminho seria desenvolver mecanismos autônomos de realização que garantissem a liberdade expressiva dos cineastas autorais brasileiros. Na esteira da produção “*peito e raça*”³⁸ articulada por Nelson Pereira dos Santos desde os anos 1950, a solução residia no estímulo a filmes de baixo orçamento que pudessem ser dirigidos em independência às submissões do mercado. Ainda que tal proposta implicasse dificuldades, uma vez que a redução orçamentária exigia abrir mão de tecnologias ou de profissionais do setor cinematográfico, ao mesmo tempo significava a conquista de um livre exercício no qual poderia eclodir a ousadia estética e o comprometimento político. As limitações materiais, para muitos sinônimo de problema, surgiam nos escritos de Glauber como um caminho efetivo para a renovação: aos realizadores autorais, cabia assumir a precariedade e transformá-la em força expressiva de vanguarda revolucionária. Ao invés de vender-se aos meios industriais, com seus filmes de “qualidade” contaminados pela alienação ideológica, tratava-se de assumir um espaço produtivo independente, no qual a precariedade era o domínio do possível. O “cinema consciente do processo emancipatório”, a exemplo de *Arraial do Cabo*, de Saraceni, nascia de uma “nova estética de construção fílmica ajustada à escassez de recursos e de condições de produção”.³⁹ Pertencer ao Cinema Novo, portanto, implicava uma ruptura que ia muito além de deslocar para as telas temáticas brasileiras. Ser cinema-novista significava dotar esse conteúdo de um viés conscientizador, de crítica radical às dominações coloniais e socioeconômicas, alcançando uma forma revolucionária cuja concretização só se tornaria possível a partir de esquemas produtivos independentes.

No decorrer de 1962, as ideias formuladas por Glauber apareceriam de modo marginal na imprensa carioca. Ainda que suas perspectivas de renovação surgissem em uma ou outra matéria redigida por Viany e Paulo Emílio Salles Gomes⁴⁰, o fato é que no meio jornalístico prosseguia preponderante a noção elástica de Cinema Novo como acolhimento a qualquer obra “séria” que incluísse temas sociais brasileiros. Ao que tudo indica, no entanto, em paralelo

³⁴ ROCHA, Glauber. *Arraial*, cinema novo e câmara na mão. *Jornal do Brasil*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 12 mar. 1961.

³⁵ *Idem*, Cinema novo e cinema livre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Suplemento Literário, 8 jul. 1961.

³⁶ *Idem*.

³⁷ *Idem*, “Bossa Nova” no cinema brasileiro, *op. cit.*

³⁸ *Idem*, Cinema novo e cinema livre, *op. cit.*

³⁹ REBECHI JUNIOR, Arlindo. Glauber Rocha, crítico da imprensa carioca (1958-65). In: ARAÚJO, Mateus (org.). *Glauber Rocha: crítica esparsa (1957-1965)*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2019, p. 226.

⁴⁰ VIANY, Alex. Vez a negro em “Barravento”, *op. cit.*; GOMES, Paulo Emílio Salles. Perfis baianos. *Jornal do Brasil*, Suplemento literário, Rio de Janeiro, 24 mar. 1962.

ao desenvolvimento dessa postura difusa, as proposições glauberianas começaram a ganhar amplo terreno entre jovens diretores comprometidos com as questões da arte política. A partir das autobiografias publicadas por Saraceni⁴¹ ou Carlos Diegues⁴², é possível inferir que nos bares, apartamentos ou cineclubes, locais de reunião social dos novos realizadores, adquiriam força as perspectivas de um cinema-novismo revolucionário e anticolonialista. Nesses espaços, foi se constituindo um viés outro de Cinema Novo. Entre julho e agosto de 1962, enquanto cresciam os incômodos em relação ao modo como a imprensa tratava a inovação da cinematografia brasileira, poucas vezes manifestaram divergências nos periódicos cariocas. Aparentemente, apenas Paulo Perdigão⁴³ e Claudio Mello e Souza⁴⁴ evidenciaram desconfortos, contrariando a afirmação de que qualquer filme distante do gênero da chanchada poderia fazer parte da renovação cultural. Tratavam-se, sobretudo, de repúdios pontuais. Em setembro de 1962, porém, o que vinha se consolidando nas conversas entre os novos realizadores chegaria finalmente aos jornais. As ideias de Glauber, acrescidas do mal-estar para com a banalização do Cinema Novo, fermentariam a revolta de jovens diretores que passaram a se posicionar como reais articuladores da transformação artística em movimento. Por meio de textos escritos para o semanário *O Metropolitano*, eles iniciariam um debate que modificaria a forma como o Cinema Novo vinha sendo encarado socialmente.

Disputas em torno da renovação do cinema brasileiro

Com sede na cidade do Rio de Janeiro, propondo uma linha editorial em convergência com o pensamento nacionalista de esquerda, *O Metropolitano* foi um periódico editado pela União Metropolitana dos Estudantes (UME). Sob direção de Artur da Távola durante o ano de 1959, quando voltou a ser publicado após um período de interrupção, o jornal possuía uma tiragem semanal que alcançava 170 mil exemplares, dos quais cerca de 47 mil eram distribuídos como encarte do *Diário de Notícias*.⁴⁵ Circulando entre leitores cariocas para além do meio estudantil, *O Metropolitano* se transformaria em importante lugar de acolhimento para as reflexões que vinham sendo propostas em torno da renovação política e estética do campo cultural brasileiro. Após um período no qual se voltou para os debates acerca da emergência de um teatro militante no país, particularmente entre 1959 e 1960, o periódico passaria a publicar textos sobre o desenvolvimento do cinema nacional independente, promovendo campanhas entusiásticas para filmes como *Os cafajestes* e *Cinco vezes favela*. Abrindo-se para reflexões propostas pelos jovens cineastas engajados, e tendo Carlos Diegues nas funções de redator-chefe ou diretor geral entre janeiro de 1959 e novembro de 1960, *O Metropolitano* ofereceria aos cinema-novistas um espaço de circulação intelectual na imprensa carioca. Em

⁴¹ SARACENI, Paulo César. *Por dentro do Cinema Novo: minha viagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

⁴² DIEGUES, Carlos. *Vida de cinema: antes, durante e depois do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

⁴³ Ver PERDIGÃO, Paulo. Da palma à cautela. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jul. 1962.

⁴⁴ Ver SOUZA, Claudio Mello e. Um pouco de cinema novo, *op. cit.*

⁴⁵ Ver BRUM, Alessandra Souza Malett. A Nouvelle Vague sob o ponto de vista do jornal *O Metropolitano*. *Estudos Históricos*, v. 26, n. 51, Rio de Janeiro, jan.-jun. 2013.

setembro de 1962, quando finalmente eclodiram as disputas em torno da renovação cinematográfica brasileira, o periódico reservaria parte de sua seção cultural para os críticos e realizadores que se posicionavam em contrariedade ao conceito genérico de Cinema Novo. Ali eles se manifestaram contra o que consideravam uma perda de substância nas discussões promovidas pelo meio jornalístico do Rio de Janeiro.

No dia 5 de setembro, um texto significativo para o debate foi publicado em *O Metropolitano*. Redigido por Diegues, o artigo “Um novo cinema em questão” evidenciava os desconfortos em relação às generalizações defendidas pela crítica. Do ponto de vista do autor, àquela altura um jovem cineasta que havia dirigido alguns curtas-metragens, as tentativas da imprensa em definir o que era o Cinema Novo mostravam-se fracassadas. Sob o manto de uma discussão incipiente, que se perdia em positivamente abstratas do tipo “cinema honesto, cinema descompromissado [e] cinema autêntico”, vinha sendo construída uma noção banalizada em torno do que efetivamente seria a renovação cinematográfica brasileira. Em sua opinião, os filmes que a crítica posicionava como marcos da inovação – *Os cafajestes*, *O pagador de promessas* e *Assalto ao trem pagador* – eram insuficientes para atestar a ruptura em andamento. Em meio à euforia, chegávamos a setembro repletos de dúvidas e inquietações. Para além das generalizações que esvaziavam o lugar revolucionário do Cinema Novo, causava revolta a malandragem dos oportunistas que tentavam faturar com a nova onda: “temos visto muita ousadia comercial indicando chanchadas do mais baixo nível, embromações tecnicoloridas e supermusicadas, cartões postais para turista ver, como se fossem componentes do novo cinema”. Diante de tais problemas, tornava-se emergencial uma demarcação sólida do que realmente constituía o Cinema Novo. Não bastava afirmar que ele era formado por filmes corretos ou bem feitos, quando fazia-se necessária uma definição outra a partir da qual o movimento seria reconhecido como ruptura dos “dogmatismos [...] [e] academicismo(s)”. Ainda que Diegues não propusesse um conceito alternativo de Cinema Novo, esquivando-se do problema, o fato é que seu texto assumia insurgências contra o olhar hegemônico da imprensa. Mais preocupada em levantar questionamentos do que em oferecer soluções, sua publicação findava com um alerta: caso algo não fosse feito, “o Cinema Novo (o que o público espera e precisa) será uma recordação nostálgica de ‘uma vida que poderia ter sido e que não foi’”.⁴⁶ Duas semanas depois, no dia 19 de setembro, Miguel Borges publicaria em *O Metropolitano* um artigo com problematizações idênticas às levantadas por Diegues, “Afinal, o que é o Cinema Novo?”, anteriormente comentado por mim.

Em 26 de setembro, no entanto, as discussões alcançariam outro estatuto. Se até então os textos encontrados em *O Metropolitano* voltavam-se para a enumeração dos desconfortos, preocupando-se sobretudo em questionar as generalizações vigentes, verifica-se uma mudança fundamental de patamar diante do artigo “Cinema novo, fase morta (e crítica)”, redigido por um combativo Glauber Rocha disposto a colocar os pingos nos is. Em linhas gerais, ele retomava questões já presentes nas análises efetuadas por Diegues e Borges, distribuindo diatribes furiosas em oposição aos jornalistas e aos profissionais

⁴⁶ DIEGUES, Carlos. Um novo cinema em questão. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 5 set. 1962.



do meio cinematográfico que vinham banalizando os debates sobre a renovação artística. No caso de Glauber, entretanto, a discussão não se limitaria às lamentações. Dada a urgência da situação, face à iminente perda de substância, tratava-se de articular uma definição outra em torno do Cinema Novo, evitando que os filmes dirigidos por jovens realizadores politizados fossem colocados no mesmo lugar que as obras acadêmicas de conteúdo temático nacional. Por meio de uma estratégia incendiária, insistindo em proposições antes anunciadas no *Jornal do Brasil*, Glauber encontrava-se disposto a sepultar um “cinema mistificado pela fé e pela publicidade” que em sua opinião vinha sendo equivocadamente chamado de Cinema Novo. “A briga [...] [é] separar o autor do artesão, separar o autor diletante do autor empenhado, separar o autor comercial do autor que se opõe a servir às maquinações industriais”.

Para que a verdadeira renovação perdurasse, fazia-se necessário distinguir “o joio do trigo”, assegurando aos cineastas independentes a alcunha de Cinema Novo. Tratava-se, nas disputas do campo cinematográfico, de garantir a conquista de um espaço reconhecido como revolucionário. Nesse sentido, assumindo-se como liderança intelectual, Glauber estabelecia uma divisão drástica no cinema brasileiro do período. De um lado, composto por Anselmo Duarte, Aurélio Teixeira, Carlos Coimbra, Rubem Biáfora, Lima Barreto e Roberto Farias, nomes que a crítica alçava ao patamar da renovação, situava-se “um cinema de espetáculo, [...] que ‘dê dinheiro e tire prêmios’”, cujas obras objetivavam reforçar “a tradição do populismo brasileiro, exaltando o romântico e as constantes de uma desastrosa mitologia popular”. De outro, formado por Ruy Guerra, Miguel Torres, Viany, Saraceni, Nelson Pereira e os diretores de *Cinco vezes favela*, havia um projeto que exprimia “a transformação de nossa sociedade” e enfrentava “a violenta pobreza de nossa cultura de elite, mergulhando no complexo e na contradição de toda a cultura popular”. Sem meios-termos, Glauber propunha uma fratura entre duas visões de mundo. Enquanto na primeira materializava-se uma arte caduca, com oportunistas de toda espécie, na segunda emergia uma “expressão substantiva da cultura brasileira” que poderia efetivamente ser considerada Cinema Novo. Ao contrário das generalizações promovidas pela imprensa, a verdadeira renovação encontrava-se nos filmes independentes, anticolonialistas e comprometidos com a revolução social. Conforme explicitava o título escolhido por Glauber para seu artigo, “Cinema novo, fase morta (e crítica)”, tratava-se de sepultar aquilo que vinha sendo difusamente chamado de Cinema Novo. Era preciso enterrar as apropriações indevidas, superar a tal “fase morta (e [construída pela] crítica)”, para que fosse evidenciada a dimensão revolucionária em jogo. Antecipando afirmações presentes no manifesto “Estética da fome” (1965), concluía Glauber em setembro de 1962: “o cinema experimental dos autores [...] enfrentará, para esmagar, o cinema de efeito fácil, a expressão contemplativa da miséria nacional transformada em fonte de renda pelos produtores a serviço de uma ideologia de entorpecimento”.⁴⁷

Obviamente, o artigo de Glauber não deve ser encarado apenas como expressão individual de um artista insurgente, mas sobretudo como proposição de um grupo de realizadores disposto a ocupar espaço dentro do campo

⁴⁷ ROCHA, Glauber. Cinema novo, fase morta (e crítica). *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 26 set. 1962.

cinematográfico brasileiro. Ao redimensionar a definição de Cinema Novo, deslocando-a para outro lugar, Glauber materializava um desejo coletivo entre aqueles que se lançavam à produção fílmica autoral e engajada. Não à toa, em outubro de 1962, na revista *Movimento*, depoimentos concedidos por Ruy Guerra, Diegues e Miguel Borges evidenciavam adesões ao conteúdo presente em “Cinema novo, fase morta (e crítica)”, demonstrando a constituição de um discurso comum em torno do que seria a legítima renovação da cinematografia nacional.⁴⁸ Após inúmeras confusões, os jovens realizadores assumiam como sua a alcunha de Cinema Novo, ressaltando as dimensões inconformistas do movimento artístico em desenvolvimento. O conceito de Cinema Novo, dentro de um viés revolucionário, ganhava força nos meses finais de 1962. No entanto, em meio a esse processo de insurgência, nem todos encontravam-se felizes. No artigo publicado em *O Metropolitano*, Glauber não havia se contentado em dirigir improperios aos realizadores que segundo ele tratavam temáticas nacionais pelo viés romântico e populista. Em boa medida, seu texto também reservava ataques à crítica jornalística, acusada de dar as mãos àqueles que procuravam estrangular o avanço do cinema independente no país. Com exceção de Viany, José Sanz ou Luiz Carlos Barreto, os integrantes da imprensa eram adjetivados como covardes e preguiçosos, como pessoas omisas ou ligadas a interesses do poder industrial. Glauber sugeria que a crítica, amarrada ao capital econômico ou à “retaguarda de um estetismo agressivo e reacionário”, vinha sabotando a emergência do legítimo Cinema Novo. Tais afirmações provocariam reações tempestuosas.

No dia 3 de outubro de 1962, na *Tribuna da Imprensa*, um texto atravessado por ressentimentos selaria a fratura que vinha se avizinando. Apesar de posicionado por Glauber como um crítico favorável ao Cinema Novo revolucionário, e que denunciava esquemas espúrios do meio cinematográfico, Ely Azeredo publicaria um artigo sarcástico contra a insurgência promovida pelos jovens realizadores. Se até aquela data Azeredo orgulhava-se de ser tratado como inventor da expressão Cinema Novo, título que muitas vezes alimentou seu ego, ele passaria a refutar tal paternidade diante dos deslocamentos radicais que vinham sendo realizados por Glauber e seus colegas de geração. Para o crítico da *Tribuna da Imprensa*, defensor do conceito elástico de renovação, tudo corria bem até entrar em cena a rebeldia materializada em *O Metropolitano*. A partir desse momento, a situação desandara: “O filho não é meu, perdoem-me. [...] Refiro-me ao ‘Cinema Novo’, menino que deu para se gabar de não tomar banho, de falar mal dos outros [...]. Ninguém quer saber de menino nu, desbocado, sujo”. Como reação ao que lhe parecia uma arrogância juvenil, contra a presunção dos que se afirmavam autênticos representantes da inovação artística, Azeredo lançava em seu artigo uma série de adjetivos perniciosos e descomposturas demolidoras. Ainda que não desejasse mais ser chamado de progenitor da expressão Cinema Novo, transferindo tal título a Glauber, o crítico propunha castigar os jovens insurgentes ao modo de um patriarca que se depara com a desautorização de seu poder: “O tresloucado está cheirando mal. Os insultos de seus porta-vozes não resolvem o problema. Impõe-

⁴⁸ Ver DIEGUES, Carlos. Cinema Novo em discussão. *Movimento*, n. 7, Rio de Janeiro, out. 1962.

se um banho com caco de telhas e água pelando para tirar a crosta da insolência, da burrice, da pseudogenialidade”.

Para os debates que vinham sendo travados, no entanto, o ponto mais significativo do texto de Azeredo não se encontrava nas afirmações ressentidas de alguém que se deparava com a insubordinação dos pretensos filhos. Por meio de um artigo que provocativamente intitularia “O defunto cinema novo”, o crítico procurava não apenas desassociar seu nome de um movimento artístico que se radicalizava, mas também refutar perspectivas de renovação vinculadas aos filmes realizados pelos jovens cineastas politizados. Apesar de Azeredo ter passado 1962 celebrando a existência de uma transformação substancial da cinematografia brasileira, tornando-se voz ativa em defesa de um viés elástico para conceituá-la, seu texto redigido em outubro marcava uma ruptura em relação ao pensamento que até então orientava suas publicações. Face aos questionamentos, diante das contestações à noção difusa que tanto impulsionara seu posicionamento, o crítico optava simplesmente por rejeitar o Cinema Novo como um movimento artístico de caráter renovador. A partir de uma mudança drástica de rumo, ele decidiria não mais brigar pela definição do que era o Cinema Novo, antes preferindo declarar a morte da expressão como algo apropriado para traduzir o momento vivido pela cinematografia nacional. Ao deparar-se com as inquietações presentes em *O Metropolitano*, sentindo-se contrariado, mas sem energias para disputar o terreno conceitual, Azeredo procuraria deslegitimar a própria existência do Cinema Novo. De acordo com seu julgamento, fatores como “baixo custo de produção, contato com a realidade [e] procura por temas nacionais”, itens que os cineastas autorais ressaltavam como essenciais, e que ele mesmo celebrara durante 1962, não necessariamente constituíam experiências inovadoras. Procurando desautorizar afirmações feitas por Glauber, Azeredo apontaria que Humberto Mauro, no filme *Favela dos meus amores* (1934), já havia mobilizado todos esses aspectos. Além disso, apropriando-se de uma frase lapidar do Cinema Novo revolucionário, concluiria que o próprio Mauro, na década de 1920, havia realizado “cinema com uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”.⁴⁹ A partir de referências esparsas ao diretor mineiro, como se identificasse no passado algo que o presente considerava equivocadamente incomum, o crítico propunha uma afronta à definição glauberiana de Cinema Novo: ao invés de fazer uma arte original, os jovens estariam se arvorando em experiências previamente existentes. Se nada de inédito estava acontecendo, logo inexistia um movimento de renovação. O novo era um engodo. Em meio aos rancores crescentes, Azeredo propunha um obituário do Cinema Novo.

Não há dúvidas de que tais argumentos, em sua fragilidade, traduziam sentimentos de aversão às propostas encabeçadas pelos jovens realizadores engajados. Por meio de uma evocação superficial aos filmes dirigidos por Mauro, como se as suas obras já contivessem o projeto estético moderno dos anos 1960, o crítico procurava decretar a falência do Cinema Novo, tratando-o como o defunto mais recente do campo cultural. Ainda que esculpidas em ressentimentos, as afirmações de Azeredo alcançariam outros setores da imprensa nas últimas semanas de 1962. Para além de Cláudio Mello e Souza, que

⁴⁹ AZEREDO, Ely. O defunto cinema novo. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

flertaria com os necrológicos, Geraldo e Renato Santos Pereira foram aqueles que mais apostaram na ideia de que a renovação proclamada pelos jovens integrantes do Cinema Novo era na verdade uma grande falácia. Donos de uma coluna no *Diário Carioca*, na qual professavam sua predileção pelo cinema clássico, os irmãos foram entusiastas do projeto nacionalista difuso que propunha uma convergência de nossos filmes com temas “originalmente” brasileiros. Realizadores do longa-metragem *Rebelião em Vila Rica* (1958), uma releitura da *Inconfidência Mineira*, ambos consideravam *O pagador de promessas* um modelo para o desenvolvimento da indústria cinematográfica no país. Mesmo refratários ao conceito de Cinema Novo, em relação ao qual mantinham distância, eles seguiram a cartilha proposta pela crítica carioca em 1962, saudando as perspectivas de renovação que englobassem dimensões estéticas as mais elásticas possíveis. Em seus textos, evidenciava-se uma aproximação com as ideias de Azeredo, embora demarcassem refutações às práticas criativas independentes e experimentais.

No entanto, o tom pretensamente democrático de seus artigos, no sentido de descrever a pluralidade inovadora da cinematografia brasileira, chegaria ao fim em três de outubro de 1962. No mesmo dia em que Azeredo escreveu “O defunto cinema novo”, os irmãos Santos Pereira publicaram o texto “Cinema novo ou cinema bom?”. Tal qual Azeredo, os críticos do *Diário Carioca* também propunham um necrológico do Cinema Novo. Citados indiretamente por Glauber no artigo presente em *O Metropolitano*, na parte em que ele denunciava o esteticismo reacionário da crítica brasileira, Geraldo e Renato Santos Pereira redigiram um texto agressivo em oposição às ideias defendidas pelos jovens realizadores autorais. Seus argumentos seguiam o mesmo compasso desenhado por Azeredo. Lançando mão de sua autoridade, os irmãos propunham um sobrevoos pela história com o intuito de demonstrar que a renovação proclamada em 1962 nada tinha de realmente inédita. Evocando experiências pretéritas que já continham convergências com temáticas sociais brasileiras, os dois procuravam deslegitimar a originalidade do Cinema Novo. Em sua opinião, Humberto Mauro, Lima Barreto, os filmes da Vera Cruz e da Maristela, a fase inicial da Atlântida, Jorge Ileli, Nelson Pereira, Roberto Farias e Anselmo Duarte, independentemente das diferenças formais, eram portadores de um projeto artístico que os autores do Cinema Novo procuravam assumir como originalmente seu. Ignorando a estética moderna dos jovens realizadores engajados, como se o debate se resumisse aos eixos temáticos dos filmes, os Santos Pereira desdenhavam a ideia de renovação. Para eles, Cinema Novo era letra morta. Desejosos do que chamavam de “cinema de qualidade”, algo profissional e “bom”, os críticos denunciavam o “amadorismo, [o] primarismo, [a] incipiência técnico-artística” do longa-metragem de Saraceni *Porto das Caixas* (1962), tido como o antiexemplo por excelência.⁵⁰ Dias depois, atacando *Barravento*, *Os cafajestes* e *Cinco vezes favela*, eles concluiriam: é preciso “exigir um ponto final às exageradas pretensões de um movimento frustrado e sem qualquer base ideológica e organizativa, a não ser a veleidade de adolescentes despreparados”.⁵¹

⁵⁰ Cf. PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. Cinema novo ou cinema bom?. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 3 out. 1962.

⁵¹ *Idem*, Um lembrete para o debate. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 6 out. 1962.

Nas semanas seguintes, as polêmicas prosseguiriam alimentando dis-sabores na imprensa. Ainda em outubro, o crítico teatral Fernando Peixoto⁵² e o jornalista José Sanz escreveriam textos em defesa das ideias propostas por Glauber. Particularmente no caso do segundo, cujo artigo foi publicado em *O Metropolitano*, a confluência com os jovens autores engajados viria somada a ataques contra a tentativa de Azeredo em deslegitimar o Cinema Novo. Após lembrar que o crítico da *Tribuna da Imprensa* passara o ano orgulhoso por ser chamado de pai do Cinema Novo, nunca reclamando no período em que o movimento “ainda não podia dizer palavrões e cuspir na cara dos ‘superiores ferozes’”, Sanz redige linhas furiosas em oposição ao que lhe parecia um claro exemplo de hipocrisia. Apropriando-se de adjetivos lançados anteriormente por Azeredo, ele afirmaria estar ao “lado do menino nu, desbocado e sujo [...] [que] veste a roupa da coragem e fala a língua pura da verdade”. Em sua opinião, o crítico da *Tribuna da Imprensa* havia entrado em pânico. Com receio de ficar a reboque, ele “pegou andando o bonde do Cinema Novo pensando que fosse aquele de ‘ceroulas’ que a Light [...] botou a serviço dos grã-finos que iam ao Municipal. Viu depois que era um ‘taloba’ e neste viaja sempre a revolução em estado latente”.⁵³

Nas semanas finais de 1962, foi grande o volume de agressões esparamadas na imprensa. Seria possível preencher inúmeras páginas em torno das ironias lançadas no calor dos debates. No entanto, para além de uma história dos desconcertos, o que nos interessa é perceber uma dimensão estrutural relacionada às transformações vividas pelo campo cinematográfico brasileiro na primeira metade dos anos 1960. Por trás dos adjetivos incandescentes, havia uma disputa acirrada pela ocupação do campo cultural. Diante dos jovens realizadores autorais, que se autoploclamavam os verdadeiros cinema-novistas e cujos filmes começavam a obter reconhecimento internacional, setores da crítica procuraram desautorizar as renovações advindas de práticas vanguardistas do cinema nacional. Uma vez que se deparavam com uma perda de poder, com a contestação de suas ideias generalistas, eles optaram por reagir radicalmente contra o conceito de Cinema Novo, considerando-o um movimento artístico precocemente morto. Se, por um lado, Azeredo pararia de utilizar a expressão em seus textos, como se a considerasse superada, por outro os Santos Pereira findariam o ano com balanços negativos sobre o Cinema Novo.⁵⁴ O que esse grupo deixava de perceber, no entanto, é que a morte não rondava o projeto encabeçado pelos jovens realizadores, mas sim boa parte das ideias defendidas pela crítica no decorrer de 1962. Aquilo que estava sendo sepultado desde setembro, a partir dos artigos publicados em *O Metropolitano*, era a definição elástica de Cinema Novo, que subentendia qualquer filme de conteúdo social como exemplar de renovação. Contrariando os necrológios apressados, a definição revolucionária de Cinema Novo, dentro dos marcos propostos por Glauber, a cada dia ganhava maior espaço no interior de um campo cultural atravessado por fraturas. Embora as disputas territori-

⁵² Ver PEIXOTO, Fernando. Festival & cinema novo. *Jornal do Brasil*, Suplemento Literário, Rio de Janeiro, 13 out. 1962.

⁵³ SANZ, José. Cinema Novo: pedra de toque. *O Metropolitano*, Rio de Janeiro, 24 out. 1962.

⁵⁴ Ver PEREIRA, Geraldo Santos e PEREIRA, Renato Santos. Tocaia no asfalto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 11 dez. 1962.



ais permanecessem acesas até o final do ano, e à época fosse difícil determinar os vencedores e os vencidos, o fato é que o conceito alternativo de Cinema Novo, tal qual entraria para a história, trilhava seu caminho inicial no sentido de afirmar-se artisticamente. Ao invés de morrer ainda jovem, o “menino nu, desbocado e sujo” estava dando os primeiros passos de uma longa existência.

Em 27 de dezembro, Claudio Mello e Souza publicaria no *Jornal do Brasil* um texto sobre os acontecimentos ocorridos no cinema nacional durante os últimos meses. Em meio a um retrospecto positivo de 1962, o crítico reservaria parte de seu artigo para tratar das disputas que atravessavam o campo cinematográfico brasileiro. Com uma serenidade pouco encontrada em publicações da época, Mello e Souza apresentava, em algumas linhas, uma síntese dos conflitos que emergiram em torno do conceito de Cinema Novo. Do ponto de vista do crítico, a despeito de prosseguir cercada por indefinições, a expressão afirmava-se cada vez mais como uma “vontade de cinema [...] [voltada para a] radical mudança de comportamento e de compreensão da câmera cinematográfica”. Após um período de equívocos, no qual o Cinema Novo fora enquadrado em uma generosidade a abrigar “a tentativa do novo e repetição do velho”, chegávamos ao mês de dezembro certos de que tal alcunha referia-se a uma jovem geração que se revoltava “contra a mentalidade colonial e subalterna [...] [das] fórmulas mais caducas de comercialização [...], [defendendo o cinema como] um meio de expressão, um valor cultural”. Distante dos ressentimentos, Mello e Souza concluía que 1962 serviu, entre outras coisas, “para distinguir o que não é o cinema novo do que pretende ser”. A partir de uma arguta observação do tempo presente, seu texto anunciava um provável desenlace das disputas: tornava-se evidente que o Cinema Novo como movimento radical, nos trânsitos da autoria moderna e politizada, estava alcançando um lugar na história da cultura brasileira. Propondo um aceno ao futuro, o crítico previa para 1963 uma concretização “mais precisa do que vem a ser” a renovação da cinematografia nacional.⁵⁵ Ao fim e ao cabo, sua intuição era certa. No ano subsequente, em meio à publicação de *Revisão crítica do cinema brasileiro* e à produção dos filmes *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *Os fuzis*, de Ruy Guerra, o Cinema Novo, na concepção glauberiana, começaria a se afirmar como uma das principais escolas artísticas do mundo. 1962 tornava-se, com seus conflitos, apenas o início de uma história.

Artigo recebido em 1 de outubro de 2021. Aprovado em 24 de novembro de 2021.

⁵⁵ SOUZA, Claudio Mello e. Sob o signo de O pagador cinema brasileiro é uma boa promessa para 1963. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 dez. 1962.