

**CINEMA, LITERATURA E MÚSICA:**  
revisitando a produção cinematográfica  
no Brasil e na Espanha





Naiara Sales Araújo  
Oswaldo Lorenzo Quiles

**CINEMA, LITERATURA E MÚSICA:**  
revisitando a produção cinematográfica  
no Brasil e na Espanha

São Luís



EDUFMA

2019

Copyright © 2019 by EDUFMA

## UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Profa. Dra. Nair Portela Silva Coutinho  
**Reitora**

Prof. Dr. Fernando Carvalho Silva  
**Vice-Reitor**

## EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO

Prof. Dr. Sanatiel de Jesus Pereira  
**Diretor**

### CONSELHO EDITORIAL

Prof. Dr. Esnel José Fagundes  
Profa. Dra. Inez Maria Leite da Silva  
Prof. Dr. Luciano da Silva Façanha  
Profa. Dra. Andréa Dias Neves Lago  
Profa. Dra. Francisca das Chagas Silva Lima  
Bibliotecária Tatiana Cotrim Serra Freire  
Prof. Me. Cristiano Leonardo de Alan Kardec Capovilla Luz  
Prof. Dr. Jardel Oliveira Santos  
Profa. Dra. Michele Goulart Massuchin  
Prof. Dr. Ítalo Domingos Santirocchi

### Revisão

Os autores

### Capa e Diagramação

Wellington Silva

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Araújo, Naiara Sales.

Cinema, literatura e música: revisitando a produção cinematográfica no Brasil e na Espanha / Naiara Sales Araújo, Oswaldo Lorenzo Quiles. — São Luís: EDUFMA, 2019.

104 p.

ISBN:

1. Produção cinematográfica – Brasil e Espanha. 2. Cinema. 3. Literatura.  
4. Música. I. Título.

CDD 778.509 819 46  
CDU 791.622(81+460)

Elaborada pela bibliotecária Marcia Cristina da Cruz Pereira CRB-13 / 418

### Impresso no Brasil

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte deste livro pode ser reproduzida, armazenada em um sistema de recuperação ou transmitida de qualquer forma ou por qualquer meio, eletrônico, mecânico, fotocópia, microfilmagem, gravação ou outro, sem permissão do autor.

APRESENTAÇÃO <i>CINEMA, LITERATURA E MÚSICA:</i> <i>Breve reflexão</i>	<b>7</b>
CINEMA E LITERATURA: análise comparativa do cinema Brasileiro e do Espanhol, de 1896 a 1920	<b>11</b>
CÂMERA, IMAGEM E SOM: cinema e Música, no Brasil e Espanha dos anos 30	<b>25</b>
VARGAS, FRANCO E O CINEMA: a sétima arte, na Espanha e no Brasil, dos anos 40	<b>53</b>
O CINEMA DOS ANOS 50 NO BRASIL E NA ESPANHA: contribuições do neorrealismo e da ficção especulativa	<b>67</b>
CINEMA NOVO?: Panorama artístico dos anos 60, no Brasil e na Espanha	<b>91</b>





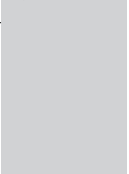
## APRESENTAÇÃO

### CINEMA, LITERATURA E MÚSICA: Breve reflexão

A publicação ora apresentada foi resultado da pesquisa de pós-doutorado em parceria com a Universidade Federal do Maranhão, no Brasil, e a Universidade de Granada, na Espanha, como o intuito de fazer uma análise comparativa da relação literatura, cinema e outras artes nestes dois países.

Os estudos culturais e comparativos possibilitaram um número crescente de pesquisas que visam destacar a importância de se estudar um objeto não apenas a partir de suas próprias características, mas também a partir do contexto em que está inserido. Como aponta Sandra Nitrini (2015), nos dias atuais, o estudo de relações entre literatura e outras artes já tem seu lugar garantido no domínio da literatura comparada. A relação Literatura, Cinema e Música vem, nos últimos tempos, despertando interesse de pesquisadores que veem a arte como uma representação do homem, a partir de suas variadas manifestações e de suas relações com o Outro.

O ato de comparar sempre esteve presente nas ações do homem. Atualmente, tal ato parece estar mais visível, seja pela necessidade de se estabelecer fronteiras, seja pelo fato de o homem pós-moderno apresentar uma identidade cada vez mais multifacetada e “líquida”. Na constante busca pela compreensão do homem, em diferentes momentos da história, a Literatura esteve atenta, buscando descrevê-lo a partir de sua relação com o outro e com o meio. Esta relação



simbiótica é bem retratada em muitas obras cinematográficas, bem como nas letras de músicas.

A facilidade que a literatura, o cinema e a música têm para dialogar com outras formas de artes e áreas tem proporcionado uma multiplicidade de releituras e reescritas da sociedade atual. Geografia, História, Filosofia, Sociologia, Antropologia, Religião, e tantas outras formas de conhecimento estão sempre presentes, explícita ou implicitamente, nas obras literárias, cinematográficas e musicais, como elemento primário ou secundário, mostrando que o homem não existe por si só e que seus atos sempre dependerão de fatores externos. Este emaranhado de elementos faz dessas três representações artísticas aquelas que, de forma mais simples ou complexa, melhor figuram o homem como ser social.

A presente pesquisa enriquecerá os debates em torno desta temática, mostrando essa relação a partir de dois contextos históricos, culturais e sociais que em muito se diferenciam, mas podem trazer importantes semelhanças em se tratando de nacionalização, renovação e transformação das manifestações artísticas. A ideia de analisar a relação literatura, cinema e música em dois países, a partir de relações interdisciplinares, surgiu não só da necessidade de mostrar que o homem e suas ações são frutos do meio, mas que tais ações podem ser vistas e analisadas a partir de diferentes conceitos e ideologias. Se tomarmos, por exemplo, os apontamentos de Zygmunt Bauman acerca da “cultura no mundo líquido moderno”, teremos a ideia de um homem fragmentado, cuja cultura e identidade estão em um processo constante de transformação.

## **O Cinema**

O Cinema é popularmente conhecido como sendo a sétima entre as grandes artes. Esta designação lhe foi atribuída pelo crítico de cinema italiano Ricciotto Canudo em um documento publicado em 1923, denominado “*Manifesto das Sete Artes*” (Manifeste des Sept Arts). A arte cinematográfica possui em sua história uma trajetória bem humilde, se comparada a outras artes pertencentes à chamada

*Cultura Erudita* (como a literatura clássica e manifestações teatrais como **óperas**, concertos e balés).

Embora não se conheça ao certo a “origem” do Cinema, há atualmente diversas suposições. Segundo o crítico Arlindo Machado, membro do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP, os estudiosos do Paleolítico Superior a atribuem às pinturas rupestres do período magdalenense.

Por que o homem pré-histórico se aventurava nos fundos mais inóspitos e perigosos de cavernas escuras quando pretendiam pintar? Por que seus desenhos apresentam características de superposição de formas, que os tornam tão estranhos e confusos? Hoje, os cientistas que se dedicam ao estudo da cultura do período magdalenense não têm dúvidas: nossos antepassados iam às cavernas para fazer sessões de “cinema” e assistir a elas. Muitas imagens encontradas nas paredes das cavernas de Altamira, Lascaux ou Font-de-Gaume, foram gravadas em relevo na rocha e os sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras. (...) “O que se está tentando demonstrar é que os artistas do Paleolítico tinham os instrumentos do pintor, mas os olhos e a mente do cineasta. Nas entranhas da terra, eles construíram imagens que parecem se mover, imagens que ‘cortavam’ para outras imagens ou dissolviam-se em outras imagens, ou ainda podiam desaparecer e reaparecer. Numa palavra, eles já faziam cinema *underground*!” (MACHADO, 2007, p. 13 e 14)

Com todos os seus relevos, formas e cores, as pinturas rupestres claramente possuem a capacidade de contar uma história (como as de caçadas). Portanto, não é absurdo encontrar coerência na tese de que fazer um passeio pelas cavernas, usando uma tocha para iluminar as ilustrações, seria como ir assistir uma das primeiras sessões de

<sup>1</sup> Cinema *underground*, também conhecido como *independente* ou *alternativo*, é uma designação surgida na década de 1950 para se referir aos filmes que possuíam um caráter mais experimental e que não seguiam os padrões (principalmente comerciais) exigidos pelos grandes estúdios.

cinema. Afinal, dependendo dos ângulos em que são iluminadas, essas imagens ganham novas nuances, adquirindo assim, movimento.

Seguindo a linha de raciocínio dos professores Jacques Aumont e Michel Marie, Autores do “Dicionário teórico e crítico de cinema”, é ainda possível supor que o Cinema possua raízes míticas, tendo como inspiração inicial a “Alegoria da Caverna”, do filósofo grego Platão. Este mito faz uma reflexão sobre a noção de realidade, ao contar a história de alguns prisioneiros que só conhecem o mundo exterior através das imagens que veem refletidas nas paredes das cavernas. Ele pode ter influenciado a ideia de se projetar sombras a um público, sendo, supostamente, o primeiro relato escrito daquilo que futuramente seria uma sessão de cinema: “A caverna de Platão foi também comparada à própria sala de cinema, os espectadores sendo os prisioneiros acorrentados e as imagens na tela, as sombras projetadas sobre os muros da gruta” (AUMONT; MARIE, 2010, p.44).

Podemos também concluir, a partir da “Alegoria da Caverna”, dois fatos importantes: i) Cinema é ficção, por mais próximo que possa chegar da realidade. Conforme entende Aumont, um filme somente exhibe aquilo que, embora seja semelhante com algo que existe no nosso mundo físico, na verdade não é real dentro da sala de cinema (tendo em vista que está ausente). O que se vê é apenas a projeção imagética de um ser ou objeto que se encontrava em um lugar diverso num tempo passado: “No cinema, representante e representado são ambos fictícios. Neste sentido, qualquer filme é um filme de ficção” (AUMONT, 2007, p.100).ii) Embora assistir a um “filme” seja uma experiência individual, “estar” no Cinema é uma atividade que deve ser compartilhada, logo coletiva. Todavia, independente de sua origem, o que verdadeiramente importa é que o cinema, com sua vocação para entreter e seu baixo custo, acabou tornando-se um dos expoentes da chamada “*Cultura de massa*”.

Quando surgiu, enquanto espetáculo, o cinema não tinha um papel de destaque, sendo apresentado durante o intervalo de outras atrações em companhias itinerantes, como feiras e circos. Essa primeira fase do cinema, situada no final do século 19, ficou conhecida como “Cinema de atrações” (denominação atribuída pelo

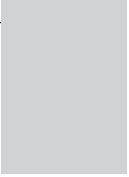
historiador norte-americano Tom Gunning), tendo em vista que as produções da época tinham como único objetivo entreter o público, conforme enfatiza Fernando Mascarello, membro do Conselho Executivo da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema:

Para o historiador Tom Gunning, o cinema da primeira década tem uma maneira particular de se dirigir ao espectador, que configura o que ele chamou de “cinema de atrações”. Inspirado no trabalho teatral de Sergei Eisenstein nos anos 1920, Gunning propôs que o gesto essencial do primeiro cinema não era a habilidade imperfeita de contar histórias, mas, sim, chamar a atenção do espectador de forma direta e agressiva, deixando clara sua intenção exibicionista. Nesse cinema de atrações, o objetivo é, como nas feiras e parques de diversões, espantar e maravilhar o espectador; contar histórias não é primordial. (MASCARELLO, 2006, p.24)

O cinema, durante esse período, servia apenas como uma espécie de “chamariz” destinado a distrair os espectadores enquanto as atrações principais organizavam suas apresentações, razão pela qual, no “Cinema de atrações”, o enredo ser algo dispensável, afinal, o que realmente importava era a capacidade de encantar ou aterrorizar o público com as imagens que estavam sendo projetadas.

Algum tempo depois, já nos grandes centros industriais, os filmes passam a ganhar notoriedade e popularidade em casas de espetáculos conhecidas como “*Vaudevilles*”. Segundo afirma Machado, essas casas de espetáculo contavam com uma péssima reputação, mas eram populares justamente por ter um grande número de opções de entretenimento (de espetáculos de dança a atrações circenses) a um baixo custo:

(...) foi nas casas de espetáculos (que, para efeito de simplificação, vamos chamar genericamente de *vaudevilles*), em pleno apogeu da virada do século, que o cinema floresceu com maior vigor. Eram locais bastante populares e também um tanto mal-afamados por causa da atmosfera plebeia e do “baixo nível” dos espetáculos burlescos ali encenados. (MACHADO, 2007, p. 78)



Os “*Vaudevilles*” exibiam, entre outras atrações e formas de entretenimento, filmes curtos, geralmente de 5 minutos. Os primeiros filmes exibiam imagens das próprias casas de variedades, contos de fadas ou mesmo paisagens, porém o “carro chefe” (que realmente gerava lucro) era a pornografia:

Os catálogos dos produtores da época classificavam os filmes produzidos como paisagens, notícias, tomadas de vaudeville, incidentes, quadros mágicos, teasers (eufemismo para designar a pornografia) etc. (MACHADO, 2007, p. 80)

É importante ainda ressaltar que seus principais frequentadores eram homens, em sua maioria, operários e imigrantes. Para estes últimos, o fato dos filmes serem compostos por imagens em movimento (linguagem não verbal) era algo benéfico, tendo em vista que a maioria deles não dominava o idioma local.

O público de todas essas casas era constituído principalmente pelas camadas proletárias dos cinturões industriais. Era uma clientela predominantemente masculina, recrutada nos segmentos mais pobres e mais classificados culturalmente da população. Nos Estados Unidos, particularmente, os imigrantes constituíam o público principal das salas de exibição, pois o desconhecimento da língua inglesa interditava o teatro e outras formas de espetáculos baseadas predominantemente na palavra a essas multidões originárias a maior parte delas da Europa Central. (MACHADO, 2007, p.79)

Vemos que é justamente por visar este público não alfabetizado (que constituía a maior parte dos seus espectadores), que os primeiros filmes não exigiam o conhecimento da língua falada ou escrita para sua compreensão. Mesmo que houvesse algum tipo de legenda, que era algo comum nos filmes mudos que compõem a chamada “Era silenciosa do cinema”, a sua leitura era dispensável, tendo em vista que as imagens falavam por si.

O cinema, nos moldes que conhecemos hoje, só surgiu em meados do século 20. Nos Estados Unidos, a partir desta época, os movimentos religiosos e os políticos conservadores passaram

a encarar os “*Vaudevilles*” como locais que somente serviam para corromper valores e abrigar marginais. Por esse motivo, e também em decorrência da publicação e vigência da lei seca (Emenda Constitucional nº18) e da criação do órgão regulador Motion Pictures Patents Company (MPPC), muitos filmes foram censurados e licenças de funcionamento dos “*Vaudevilles*” foram revogadas.

Diante de tal situação, aqueles que viviam da exploração comercial dos filmes (tais como roteiristas, cineastas e fotógrafos) concluíram que era preciso mudar para se manter no ramo, e por isso começaram a mirar a alta classe média e a burguesia como público.

Sair desse gueto relativo exigia que o cinema se colocasse sob os auspícios das “artes nobres”, que eram, na passagem do século XIX para o século XX, o teatro e o romance; que passasse, de certo modo, pela prova de que poderia também contar histórias “dignas de interesse”. Não que os espetáculos de Méliès já não fossem historietas, mas eles não possuíam as formas desenvolvidas e complexas de uma peça de teatro ou de um romance. (AUMONT, 2007, p.91)

Na medida em que o Cinema alcançou o seu objetivo, foi se tornando um ambiente mais familiar, além de ter recorrido a uma das formas de arte mais prestigiosas da época, a literatura, com o intuito de se enobrecer e de enriquecer sua narrativa.

### **Literatura: Arte Maior?**

A literatura é considerada uma arte maior desde a Antiguidade, justamente por sua característica de se moldar a cada circunstância histórica, perpetuando na memória os traços característicos de cada geração, e conseguindo assim sobreviver ao decurso do tempo, entendimento que podemos extrair da seguinte observação realizada pelo crítico literário Anthony Burgess:

A Grécia antiga é lembrada por causa de matemáticos como Euclides e Pitágoras, por causa de poetas como Homero e de dramaturgos como Sófocles. Em dois mil anos, todos os nossos generais e políticos podem vir a ser esquecidos, mas Einstein e

Madame Curie e Bernard Shaw e Stravinsky manterão viva a memória de nossa época. (BURGESS, 1996, p.8)

Portanto, podemos dizer que a literatura utiliza a palavra escrita para dar voz a uma geração, revelando para o leitor acontecimentos do passado ou apresentando-lhe projeções para o futuro. E, ainda, expõe sentimentos que, embora aparentemente sejam apresentados como individuais, representam um sentir inerente ao coletivo.

Ao longo das décadas, vários estudiosos vêm tentando formular um conceito do que seria a literatura, mas ainda não há de se falar em um consenso. Conforme entendimento extraído do discurso do crítico literário Terry Eagleton na sua obra “Teoria da literatura: uma introdução”, a grande dificuldade em se definir o que é literatura encontra-se justamente no fato de que até mesmo classificar o que é literário e o que não é, baseia-se nos juízos de valor (provenientes das ideologias sociais) da classe economicamente dominante de determinada época.

São justamente as classes economicamente dominantes que estão encarregadas de separar o “joio do trigo”, de dizer o que é literatura e o que não é: “E essa é uma das razões pelas quais o ato de se classificar algo como literatura é extremamente instável.”(EAGLETON, 2003, p. 17). Portanto, é perfeitamente possível que um livro que hoje não seja considerado literário, passe a sê-lo para uma sociedade futura.

Na literatura brasileira, por exemplo, várias obras foram lançadas de forma fragmentada em folhetins, sendo posteriormente compactadas e publicadas como livros. Um famoso exemplo é “A moreninha”, de Joaquim Manuel de Macedo. Já na literatura americana, temos as publicações de histórias em “Pulpfiction”<sup>2</sup>. Muitas foram posteriormente publicadas em formato de coletânea, como é o caso do livro objeto de nosso estudo “Eu, robô”, sobre o qual discorreremos mais adiante. Por hora, retornemos a nossa busca por um conceito para a literatura.

---

<sup>2</sup> Revistas que reuniam histórias cujas temáticas variavam entre onir, a ficção científica e o fantástico. Por serem confeccionadas em papel de baixa qualidade, elas eram vendidas por preços acessíveis.

Segundo o escritor Maurice-Jean Lefebvre, a concepção clássica da literatura a apresenta como uma reprodução da realidade, podendo esta ter algumas considerações pessoais do escritor:

Nessa perspectiva, a obra não é mais, em suma, que a transmissão, a comunicação de certos factos, de certo dado de ordem exterior ou psicológica; a linguagem só intervém em segundo lugar, como simples meio dessa transmissão. A ‘beleza’ da obra resulta, neste caso, da originalidade da visão, por um lado, e da adequação de sua linguagem às coisas expressas, por outro. (LEFEBVRE, 1980, p.17).

Já os românticos acrescentam ao conceito clássico a importância de se valorizar a subjetividade apresentada no discurso do autor: “Não existe uma ‘gramática normativa’ para o texto literário. Seu único espaço de criação é o da liberdade.” (PROENÇA FILHO, 2007, p.46).

Para os formalistas russos, cujas ideias tiveram maior repercussão durante a década de 1920, a literatura tem como diferencial o uso elegante que faz das palavras, sendo, portanto, a escrita que utiliza as palavras de forma divergente daquela usada pela linguagem tida como coloquial, ou seja, rebuscando-as.

Talvez a literatura seja definível não pelo fato de ser ficcional ou “imaginativa”, mas porque emprega a linguagem de forma peculiar. Segundo essa teoria, a literatura é a escrita que, nas palavras do crítico russo Roman Jakobson, representa uma “violência organizada contra a fala comum”. A literatura transforma e intensifica a linguagem comum, afastando-se sistematicamente da fala cotidiana. (EAGLETON, 2003, p. 2).

Há outros, como Burgess, que consideram como sendo literatura aqueles textos que conseguem atingir o leitor de uma forma mais íntima e emocional, textos nos quais os escritores objetivam bem mais do que informar ou discorrer sobre algum assunto, em que criam verdadeiras obras de pensamento capazes de gerar comoção em seus leitores.

O escritor de um livro científico, os criadores de uma nova constituição para um país - esses não desejam dirigir-se às

emoções do leitor, mas apenas a seu cérebro, à sua compreensão. Não estão escrevendo literatura. O escritor de literatura está muito mais preocupado com as conotações, as maneiras pelas quais ele pode fazer com que suas palavras nos comovam ou excitem, as maneiras pelas quais pode sugerir cor ou movimento ou caráter. (BURGESS, 1996, p.14)

Adotando como base a última colocação, que é a que nos parece mais adequada, podemos ousar traçar a diferença entre os “clássicos” (literatura culta) e os “*best-sellers*” (literatura de massa ou de mercado) da seguinte forma: Os primeiros conseguem despertar emoções, sensações e sentimentos tão intensos e complexos, que acabam influenciando seus interlocutores, que de meros leitores, passam a ser pensadores. Os segundos, por sua vez, podem até comover, mas a emoção acaba se revelando efêmera, não sendo capaz de gerar mudanças ideológicas.

Neste sentido, o escritor e professor emérito da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Muniz Sodré, em seu livro “Best-sellers: a literatura de mercado” observa que dificilmente uma obra pertencente à literatura de massa receberá críticas mais elaboradas (tendo em conta a simplicidade das suas intenções), sendo normalmente classificada por meio de adjetivos:

Dificilmente se formulará a respeito de um texto da literatura de massa um juízo crítico dessa ordem: “O tema desse escritor não é só a decadência; é, talvez acima de tudo, o temor da dissolução, da perda de identidade, o horror ao vazio ontológico, a angústia de uma consciência a ponto de extinguir”. Este discurso é típico de crítico literário e costuma-se dirigir-se apenas a obras em circulação numa esfera socialmente reconhecida como culta, que pode ser a escola, o salão, a academia, o círculo de leitura, etc. Do produto da literatura de massa, costuma-se dizer que é “envolvente”, “emocionante”, etc. São juízos que partem diretamente do mercado consumidor. (SODRÉ, 1985, p.6).

É, portanto, possível afirmar que os clássicos literários exigem do seu leitor certo nível de amadurecimento intelectual para uma compreensão mais adequada do que está sendo dito, ou daquilo que embora não seja aparente, encontra-se nas entrelinhas, enquanto

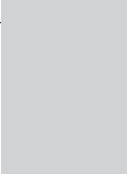
os *best-sellers* são mais literais, não exigindo, na maioria dos casos, conhecimentos prévios para sua compreensão, além de utilizar a linguagem da sua forma mais funcional possível.

### **A música: Arte intermediária?**

Não seria exagero dizer que a música é, dentre as três artes aqui apresentada, aquela que mais presente está no dia a dia do homem. Nem arte maior, nem arte menor, simplesmente música. A palavra em si já tem significado próprio, mesmo para o mais leigos dos homens, pois desde sempre a música acompanha sua história. Na pré-história, nas grandes civilizações do mundo antigo, nos tempos bíblicos, o homem sempre deixou rastros de sua intimidade com a música. E tão antiga quanto a música é sua relação com a literatura. De acordo com Assis Brasil (2015):

As relações entre a música e a literatura são tão antigas quanto essas duas formas de expressão artística. Desde a Antiguidade o texto literário adapta-se à música, bem como a música adapta-se ao texto literário, mais precisamente, ao poema. Se pensarmos, por exemplo, no Cântico dos Cânticos ou nos Salmos, percebemos com nitidez que foram textos escritos com a finalidade de serem recitados ou cantados ao som de instrumentos musicais; nos Salmos, em especial, encontramos inúmeras indicações destinadas aos músicos, tais como no Salmo 4, onde consta: “Ao mestre de canto. Com instrumentos de cordas”. Outras vezes consta “Com flautas” e, em certas ocasiões, indicações bem precisas de técnica, como: “Uma oitava abaixo”. São célebres as ilustrações que mostram Davi empunhando uma harpa.

Em outras palavras, a música parece ser parte integrante da vida do homem em sociedade, desde sua origem. No entanto, segundo Roy Bennett (1986), a teoria musical só começou a ser elaborada no século V a.C., na Antiguidade Clássica. Na Grécia, a representação musical era feita com letras do alfabeto, formando “tetracordes” (quatro sons) com essas letras. Foram os filósofos gregos que criaram a teoria mais elaborada para a linguagem musical



na Antiguidade. Ou seja, a música esteve quase sempre relacionada à produção intelectual e ao estado e espírito do artista.

Assim, como a literatura e o cinema, a música também pode ser vista como um importante registro de transformações sociais pelas quais uma sociedade passa ao longo de sua história. Os compositores clássicos, por exemplo, primavam pelo equilíbrio entre a expressividade e a estrutura formal, enquanto que os compositores do Romantismo valorizavam a intensidade e o vigor das emoções humanas. De acordo com Bennett (1986), o romantismo foi responsável por importantes transformações na música; o “Nacionalismo” musical, por exemplo, foi um estilo pelo qual os compositores buscavam expressar de diversas maneiras os sentimentos de seu povo, estudando a cultura popular de seu país e aproveitando música folclórica em suas composições. A valsa do estilo vienense de Johann Strauss é um dos exemplos mais notáveis da música nacionalista.

Em contexto mundial, o século XX foi marcado por uma série de novas tendências artísticas que buscavam a nacionalização da arte como um todo. Nesta perspectiva, a música e a literatura caminharam lado a lado em prol dos anseios da classe artística independentemente de estilos e tendências vigentes. Isso favoreceu o diálogo da música com outros campos do saber. É neste contexto que importantes tendências e técnicas conseguem se firmar, dentre as quais podemos citar Nacionalismo do século XX, Influências jazzísticas, Impressionismo, Neoclassicismo, Atonalidade, Expressionismo, Pontilhismo, Serialismo, Microtonalidade, Música concreta, Música eletrônica, dentre outras. Para o escritor e jornalista Bernardo Ajzenberg (2015):

Música e literatura têm em comum o atributo e a generosidade de fazer com que o próprio ouvinte e o próprio leitor construam em suas mentes o universo induzido pela mestria dos escritores e dos compositores. É somente no ato da audição e no da leitura que as obras, nos dois casos, realmente se realizem - e cada indivíduo compõe esse universo ao seu modo, conforme suas experiências e vivências pessoais. Eis a magia tão própria dessas duas artes.

Características tão semelhantes nos fazem ver que existe uma relação simbiótica entre essas duas artes, tornando-as uma mistura perfeita para ajudar a compor as narrativas cinematográficas, transformando o leitor/ ouvinte em telespectador.

Em termos gerais, é possível dizer que Brasil e Espanha pouco têm em comum se considerarmos sua formação histórico-cultural e econômica. No entanto, verificamos uma significativa similaridade em se tratando de algumas manifestações e produções artísticas tais como cinema, literatura e música. Se considerarmos que as primeiras exposições cinematográficas, tanto no Brasil como na Espanha, se deram ainda no final do século XIX, torna-se curioso e questionável o fato de a produção cinematográfica, nesses dois países, ser tão tímida comparada com outros países cujas primeiras exposições se deram na mesma época.

A resposta para uma possível pergunta neste entorno pode ser encontrada quando verificamos o contexto sócio-cultural do desenvolvimento artístico literário e musical nestas duas nações. Os movimentos cujas temáticas giravam em torno da noção de “Arte Moderna”, que ocorreram tanto no Brasil como na Espanha, no início do século XX, podem ter contribuído para um possível apagamento do entusiasmo gerado pela primeiras exposições cinematográficas. Os movimentos artísticos vigentes buscavam nacionalizar a arte e o cinema não fazia parte da agenda artística nos dois países. Ainda é possível conjecturar a respeito do prestígio da música e da literatura como representações artísticas que se sobrepuseram ao cinema em forma de Arte maior.

Nos capítulos que seguem, tivemos a intenção de apresentar um quadro geral comparativo das principais manifestações artísticas, sobretudo aquelas ligadas ao cinema e à literatura, durante a primeira metade do século XX, com uma breve extensão até os anos 60. Não há aqui a pretensão de levar o assunto a sua exaustão por considerarmos que muito do que foi produzido nos primeiros anos de cinema acabou por se perder no tempo por descuido, falta de investimento ou pesquisas na área ou ainda por tentativa de apagamento de memórias.



## CINEMA E LITERATURA: análise comparativa do cinema Brasileiro e do Espanhol, de 1896 a 1920

Os estudos culturais e comparativos possibilitaram um número crescente de pesquisas que visam destacar a importância de se estudar um objeto não apenas a partir de suas próprias características, mas também a partir do contexto em que este objeto está inserido. A relação Literatura e Cinema vêm, nos últimos tempos, despertando interesse de pesquisadores que veem a arte como uma representação do homem a partir de suas variadas manifestações e de suas relações com o Outro.

O ato de comparar sempre esteve presente nas ações do homem. Nos dias atuais, tal ato parece estar mais aparente, seja pela necessidade de se estabelecer fronteiras, seja pelo fato de o homem pós-moderno apresentar uma identidade cada vez mais multifacetada e “líquida”. Na constante busca pela compreensão do homem, em diferentes momentos da história, a Literatura esteve presente, buscando descrevê-lo a partir de sua relação com o outro e com o meio. Esta relação simbiótica é bem retratada em muitas obras cinematográficas, que por vezes, servem como parâmetro para a reconstituição de fatos históricos.

A facilidade que a literatura e o cinema têm para dialogar com outras formas de artes e áreas tem proporcionado uma multiplicidade de releituras e reescritas da sociedade atual. Geografia, História, Filosofia, Sociologia, Antropologia, Religião, e tantas outras formas de conhecimento estão sempre presentes, explícita ou implicitamente, nas obras literárias, cinematográficas e artísticas como um todo, como elemento primário ou secundário, mostrando que o homem não existe por si só e que seus atos sempre dependerão de fatores externos. Este emaranhado de elementos faz das representações

artísticas aquilo que, de forma mais simples ou complexa, melhor figura o homem como ser social.

A presente pesquisa tem como objetivo fazer uma análise comparativa do surgimento do cinema no Brasil e na Espanha, levando em consideração os fatores socioculturais e econômicos destes dois países, desde 1896 a 1920, bem como a relação desta nova manifestação artística com a literatura, apontando para possíveis contribuições das narrativas literárias para o desenvolvimento, ou subdesenvolvimento, das produções cinematográficas nacionais. Pretende-se assim, levantar um debate em torno desta temática, mostrando essa relação a partir de dois contextos históricos, culturais e sociais que, em muito, se diferenciam, mas podem trazer importantes semelhanças em se tratando de nacionalização, renovação e transformação das manifestações artísticas.

### **Revisitando a história: Cinema Brasileiro e Espanhol**

Diferentemente do que se pode pensar, o desenvolvimento inicial das atividades cinematográficas no Brasil e na Espanha se deu de forma muito similar. Em ambos os países, a primeira projeção se deu em 1896, pouco tempo depois da nova invenção dos irmãos Lumière: o cinematógrafo. No entanto, o início do século XX foi marcado por fortes ideias nacionalistas que mais tarde se tornariam bandeiras para movimentos como Saudosismo e Integralismo, no Brasil e Portugal, e Regeneracionismo, na Espanha. Este último, embora tenha surgido no século XIX, somente no início do século XX apresenta um caráter mais artístico- literário. De acordo com Nuria Triana-Tiribio (2003, p.01):

The cinematographer was one of those products of industrialization and modernity that served to remind many of Spain's differences from modern Europe. For some, this difference was welcomed and worth preserving and for others it lay at the root of all nations' problems (TRIANA-TORIBIO, 2003, p.01)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> O cinematógrafo foi um dos produtos da industrialização e modernidade que serviu para lembrar muitas das diferenças entre a Espanha e a Europa moderna. Para alguns, essa diferença era bem vinda e valia a pena manter, para outros ela está na raiz dos problemas da nação.

Em outras palavras, o surgimento do cinema, na Espanha, coincide exatamente com as discussões sobre identidade nacional que afloraram no final do século XIX e início do século XX. Nesta mesma época, no Brasil, levantava-se uma atmosfera de discussões em torno da identidade nacional, que em termos artísticos, culminaria na Semana da Arte Moderna de 1922. Comentando sobre o quadro geral da sociedade brasileira do período em questão, Alfredo Bosi (2006) destaca:

O quadro geral da sociedade brasileira dos fins do século vai se transformando graças a processos de urbanização e a vinda de imigrantes europeus em levas cada vez maiores para o centro-sul. Do quadro, emergem ideologias em conflito: o tradicionalismo agrário ajusta-se mal à mente inquieta dos centros urbanos (BOSI, 2006, p.304).

A vinda de imigrantes europeus para o Brasil favoreceu o desenvolvimento do cinema ainda no final do século XIX, a exemplo da Espanha, conforme podemos observar pelo quadro abaixo. Convém destacar que há divergência de fontes no que tange ao número de obras produzidas neste período, podendo haver obras datadas deste período, mas não mencionadas no quadro abaixo.

**Quadro 01:** Principais produções e atividades cinematográficas realizadas no Brasil e Espanha de 1896 a 1909.

Ano	ESPANHA	BRASIL
1896	Primeira exibição nacional, Vistas Españolas, de Alexander Promio.	Primeira exibição cinematográfica estrangeira
1897	<i>El Entierro del General Sánchez Bregua</i> , de Eduardo Moreno; <i>Riña en un café</i> , de Fructuós Gelabert.	Aberta a primeira sala de cinema de exibição regular, pelo imigrante italiano Paschoal Segreto; produção dos filmes <i>Chegada do trem em Petropoles</i> , <i>Bailado de Crianças no Colégio</i> , <i>no Andaraí</i> , e <i>Maxixe</i> , de Vittorio Di Maio.
1898	Muitas salas de exibição são abertas em Barcelona	Filmagem da Baía de Guanabara, de Affonso Segreto <sup>1</sup>

1900	Multiplicam-se as companhias cinematográficas em Barcelona e em outras cidades	Irmãos Segreto montam um estúdio para a produção de filmagens de acontecimentos como paradas militares, incêndios, manifestações, etc.
1905	<i>Los guapos de la Vaquería del Parque</i> , de Fructuós Gelabert; <i>Se da de comer</i> , de Chamón.	_____
1906	<i>Cerveza grátis</i> , de	<i>Os estranguladores</i> , de Antônio Leal.
1907	<i>Terra Baixa</i> de Guimerà	_____
1908	<i>Los competidores</i> , <i>Guardia burlado</i> , <i>El moscardón</i> , <i>Por un ratón</i> y <i>Los primeros calzoncillos de Toni</i> , de Fructuós Gelabert; <i>Maria Rosa</i> de Guimerà; <i>La Dolores</i> , de.	<i>Nhõ Anastácio chegou de viagem</i> , de Julio Ferraz; <i>O comprador de ratos</i> , de Antônio Serra; <i>Telegrama número nove</i> , de Eduardo Leite; <i>O triunfo de Nero</i> , de Júlio Ferraz; <i>Viúva alegre</i> , de Giuseppe Labanca.
1909	Baño imprevisto; Amor que mata de Josep Vives; Guzmán el Bueno.	<i>O crime da mala</i> , de Francisco Serrador, e <i>Noivado de sangue</i> , de Antônio Leal.

Mesmo tendo tido suas primeiras exibições relativamente cedo, se comparado aos países que se tornariam as grandes potências do cinema no século XX, a cinematografia não fazia parte da agenda nacional artística destes países e a falta de atenção e incentivo, tanto financeiro quanto artístico fez com que muitas das primeiras produções se perdessem ou caíssem no esquecimento por falta de registros, conforme aponta Tatjana Pavlovic (2008, p.18): “*Spanish silent film history is a tale of lost patrimony and its ghostly remnants. The number of lost and destroyed films is astonishing; only 10 percent of pre-Civil War (1936) films remain in existence*”<sup>2</sup>. Pavlovic ainda acrescenta que o cinema era considerado muito efêmero para receber atenção séria da maioria dos intelectuais e políticos. Esta realidade não foi diferente no Brasil onde as atividades relacionadas ao cinema eram

<sup>2</sup> A história do cinema mudo espanhol é um conto de patrimônio perdido e seus restos fantasmagóricos. O número de filmes perdidos e destruídos é surpreendente; Apenas 10% dos filmes anteriores à Guerra Civil (1936) continuam existindo [ tradução nossa].

consideradas estrangeiras e dependiam de contribuições europeias e norte-americanas.

Um importante ponto de convergência entre os dois países no tocante ao momento histórico de suas primeiras produções foi o fato de serem países predominantemente rurais, conforme apontam os críticos José Antônio Bello Cuevas (2014), e Nelson do Valle Silva (1999).

Quando el cine se presenta en España, en mayo de 1896, era un país subdesarrollado pese a ser aún “Imperio”. El 91% de la población vivía en el ámbito rural; más de la mitad era analfabeta total o como mínimo analfabeta potencial, solo un 20% sabía leer y escribir; se estaban desarrollando las guerras de la independencia de las tres últimas colonias de ultramar: Cuba, Puerto Rico y Filipinas, finalizadas en 1898 y posteriormente las sucesivas guerras en Marruecos, por un periodo de más de veinte años. (BELLO CUEVAS, 2014, p.3) <sup>3</sup>

[.....]

O Brasil do início do século XX era predominantemente rural; a migração rural-urbana era modesta; e a industrialização, ainda incipiente, dava os seus primeiros passos. Os poucos empregos industriais, daquela época, relacionavam-se aos setores tradicionais, como o têxtil, o agroindustrial, etc. (VALLE SILVA, 1999, p.189) <sup>4</sup>.

O fato de serem países cujas principais atividades econômicas vinham da zona rural, pouco contribuía para a existência de uma infraestrutura mínima que favorecessem o desenvolvimento do

<sup>3</sup> Quando o cinema surge na Espanha, em Maio de 1896, este era um país subdesenvolvido, apesar de ser ainda um “Imperio”. 91% da população vivia em áreas rurais; mais da metade eram analfabetos ou pelo menos analfabetos potenciais, apenas 20% sabiam ler e escrever; estabeleciam-se guerras de independência dos últimos três colónias ultramarinas: Cuba, Porto Rico e Filipinas, concluída em 1898 e, posteriormente, sucessivas guerras em Marrocos, por um período de mais de vinte anos. [ Tradução nossa ]

<sup>4</sup> Trabalho apresentado no **XXV Encontro Anual da ANPOCS**, Caxambu, de 16 a 20 de outubro de 2001.

cinema em ambos os países. No Brasil, por exemplo, havia deficiência no fornecimento de energia elétrica que impossibilitava a abertura de casas de exibição em todas as regiões do país, concentrando as atividades inicialmente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Neste contexto, a pesquisadora Sylvie Debs (2007) aponta que “a dependência técnica, econômica e cultural enfrentado pelo cinema brasileiro se traduziu na dificuldade de encontrar os elementos de uma expressão autônoma e original”. Assim, não havia uma política nacional que encorajasse estudos ou registros deste novo meio de expressão cultural. No entanto, eram visíveis os aspectos inovadores e transformacionais do cinema no meio artístico cultural. Artistas como Artur Azevedo, Chiquinha Gonzaga, Olavo Bilac, dentre outros, desde cedo reconheceram no cinema seu potencial para veiculação de informação o que mais tarde se tornaria um importante veículo para a reprodução e propagação de obras artísticas já consagradas.

A parceria entre cinema e outras artes começou ainda no início do século e a música *Omniografo* (1901) de Chiquinha Gonzaga, pode ser apontada como a obra que deu início a essa duradoura - embora limitada - trajetória. Segundo Anita Simis (1996), a linguagem cinematográfica “influenciou o estilo literário de diversos autores, como Oswald de Andrade, que construiu, sob a inspiração da montagem dos filmes, das fusões e cortes, do uso do subentendimento, seu romance de estreia, *Os Condenados*” (p.21). Indubitavelmente, o cinema serviu de inspiração para importantes estilos literários que surgiram dentro da atmosfera modernistas. Não seria exagero dizer, por exemplo, que a técnica de escrever utilizando o fluxo de consciência popularizada por James Joyce em *Ulysses*, Virgínia Woolf em *Mrs. Dalloway* e William Faulkner em *O Som e a Fúria*, para citar alguns exemplos que refletem exatamente os efeitos de uma câmera ao tentar captar os pensamentos, consciência e imaginação de um personagem.

Na Espanha, esta parceria não foi bem mais intensa e visível. Logo no início do século, romancistas e dramaturgos perceberam que o cinema poderia ser um importante veículo de divulgação de suas obras e já se começava a pensar em adaptação como forma de manutenção de público. Ademais, assim como no Brasil, reconheciam-

se as características dessa nova forma de expressão como próximas daquelas almeçadas por escritores que viam a necessidade de inovação nas técnicas de escrita literária. Autores como Antonio Paso, Eduardo Marquina, Pedro Muñoz Seca, Wenceslao Fernández Flórez, Jacinto Benavente, Jardiel Poncela, Pío Baroja e Valle Inclán, dentre outros, foram importantes nomes no meio artístico que mostraram a possibilidade de diálogo entre as formas artísticas já existentes e aquilo que o cinema poderia proporcionar. Este reconhecimento é bem expresso pelo dramaturgo, poeta e romancista Valle Inclán em uma entrevista para a revista Luz<sup>5</sup>:

.... habrá que hacer un teatro sin relatos; ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo<sup>6</sup>. (VALLE INCLAN, 1933).

Embora este sentimento não fosse compartilhado entre todos da classe artística, aqueles que viam no cinema um importante instrumento de diálogo entre as artes, conseguiram deixar um verdadeiro legado, em termos de produção, a partir do processo de adaptação.

Analisando comparativamente a interface literatura e cinema nos dois países em questão, é possível afirmar que o cinema recebeu importantes contribuições advindas das narrativas literárias, sobretudo a partir da segunda década do século XX. No entanto, essa relação não teve a mesma intensidade nem gerou números aproximados de produções, como ocorreu na primeira década de cinematografia, conforme mostrado anteriormente.

Na Espanha, o número de adaptações de obras literárias feitas nas primeiras décadas do século, é surpreendente se comparado com outros países da Europa. Dentre tais adaptações estão muitos

<sup>5</sup> Periódico editado em Madrid de 1932 a 1934

<sup>6</sup> ...há de se fazer um teatro sem histórias; não só repetições; seguir o exemplo do cinema contemporâneo, que, sem palavras e tom, somente com dinamismo e variedade de imagens, cenas, conseguiu ter sucesso em todo o mundo [tradução nossa]

clássicos da literatura espanhola, como pode ser visto nesta lista, que não teve a pretensão de abranger todas as adaptações da época, mas tão somente mostrar a dimensão que tomou a parceria literatura e cinema nas primeiras décadas de produção cinematográfica na Espanha. A partir dos arquivos da Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2017), destacamos: *Tierra baja* (1907); *La dolores* (1908); *Don Juan Tenorio* (1908); *María Rosa* (1908); *Aventuras de Pepín* (1909); *Guzmán el Bueno* (1909); *Locura de amor* (1909); *Carceleras* (1910); *La fiesta de San Antón* (1910); *La manta del caballo* (1910); *El pobre Valbuena* (1910); *El puñado de rosas* (1910); *Don Juan Tenorio* (1910); *La fatalidade* (1910); *Los guapos* (1910); *Baixant de la Font del Gat* (1910); *Mar y cielo* (1910); *La tempranica* (1910); *Don Juan de Serrallonga* (1911); *Los amantes de Teruel* (1912); *Mala raza* (1912); *Lucha por la herencia* (1913); *El tonto de la huerta* (1913); *Trampa y cartón* (1913); *Amor andaluz* (1914); *La chavala* (1914); *La fiesta del Trigo* (1914); *El alcalde de Zalamea* (1914); *El calvario de un héroe* (1914); *La gitanilla* (1914); *La malquerida* (1914); *Misterio de dolor* (1914); *El modelo de virtudes* (1914); *La tierra de los naranjos* (1914); *Barcelona y sus misterios* (1915); *El león de la sierra* (1915); *El pollo Tejada* (1915); *Los apuros de un paleta* (1916); *La razón social Castro y Ferrant* (1916); *La reina joven* (1916); *Sangre y arena* (1916); *El testamento de Diego Rocafort* (1916); *La España trágica* (1917); *Juan José* (1917); *De cuarenta para arriba* (1917); *La dicha ajena* (1918); *Los intereses creados* (1918); *El manuscrito de una madre* (1918); *La mesonera del Tormes* (1919); *El otro* (1919). Este número de adaptações reforça o que Nuria Triana Toribio (2003) afirma sobre o papel das adaptações como estratégias de competição com as produções estrangeiras:

... film adaptation of autochthonous playwrights and already popular zarzuelas and sainetes tried to compete with imported productions ( first from European countries and later from Hollywood) that were superior in technical accomplishment and quality (TRIANA-TORIBIO, 2003, p. 10)<sup>7</sup>.

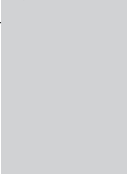
<sup>7</sup> Adaptação cinematográfica de dramaturgos autóctones, zarzuelas e sainetes populares tentaram competir com produções importadas (primeiramente de países europeus e mais tarde de Hollywood) que eram superiores em termos técnicos e qualidade [tradução nossa].

Enquanto um número expressivo de adaptações era feito na Espanha, o Brasil vivia aquilo que se chamou de idade de ouro do cinema brasileiro. De acordo com o pesquisador Paulo Emilio Gomes (1980), este período de ascensão possibilitou o surgimento de muitos gêneros, dentre eles matuto, policial, melodrama, melodramas, históricos, patrióticos, religiosos, carnavalescos, comédias, musicais e os filmes-revista. Voltados mais para os gostos populares, os cineastas brasileiros viam nesses novos gêneros uma forma mais genuína de representação nacional deixando assim as adaptações em um plano mais secundário.

Durante os anos de 1909 e 1910, por exemplo, foram produzidos mais de 200 filmes no Brasil, chegando a um número aproximado de 1000 filmes nacionais, em 1912. Segundo relata Simis (1996, p.77.): “grande parte destes filmes eram de curta metragem, vários deles documentários (768), tomadas de vista, e um quarto de ficção (240)”. Como este número expressivo de produções e salas de exibições espalhadas nas grandes metrópoles brasileiras, os filmes estrangeiros tinham pouco espaço não representando ameaças para as produções locais, até 1912, quando se encerra o período áureo e inicia-se o novo ciclo na história do cinema brasileira.

Não muito promissor em termos de independência cultural, o novo ciclo inaugurou a supremacia estrangeira sobre a nacional. Ainda segundo Gomes (1980):

Essa idade do ouro não poderia durar, pois sua eclosão coincide com a transformação do cinema artesanal em importante indústria nos países mais adiantados. Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. Inteiramente à margem e quase ignorado pelo público, subsistiu, contudo um debilíssimo cinema brasileiro... De 1912 em diante, durante dez anos, foram produzidos anualmente apenas cerca de seis filmes de enredo, nem todos com tempo de projeção superior a uma hora (GOMES, 1980, p. 29-30).



A partir de um cenário tão desfavorável à produção nacional, as adaptações de obras literárias para o cinema surgiam como uma forma tímida de subsistência em meio ao domínio estrangeiro. Não muito significativas em quantidade, mas bastante expressivas em qualidade são as adaptações de alguns dos maiores clássicos da literatura nacional: *Inocência* (1915); *A Viuvinha* (1915), *O Guarani* (1916), *Iracema* (1918), *Ubirajara* (1919), *O Guarani* (1926), para citar alguns exemplos, realidade bastante diferente do quadro espanhol mostrado anteriormente.

Diversos fatores contribuíram para a falência da produção nacional, dentre eles o encetamento da primeira guerra mundial e todos os problemas econômicos e de importações decorrentes das barreiras comerciais impostas por ela. No entanto, se por um lado a guerra foi vilã para a produção cinematográfica nacional em muitos países, por outro lado, ela comportou-se como verdadeira aliada da indústria hollywoodiana favorecendo assim sua total superioridade em termos técnicos, econômicos e industrial popularizando-se rapidamente na maioria dos países da Europa e América do Sul.

Convém ressaltar, porém, que o Brasil sempre esteve na rota dos interesses da indústria cinematográfica estrangeira, provavelmente por ser o maior país da América latina e ter um grande potencial de consumo. A esse respeito o cineasta Alex Viany (1987) faz uma importante constatação:

Desde cedo o mercado brasileiro tornou-se de grande importância para os centros produtores da época. Primeiro, vieram os filmes experimentais de Edison, Lumière e outros. Logo em seguida, as pesquisas mais elaboradas de Méliès, Zecca, Edwin Porter, etc. Depois as epopéias italianas de Ambrosio, Pastrone e Guazzoni. Imediatamente após, os dramas escandinavos de Asta Nielsen e Valdemar Psilander. Em 1915, num concurso de popularidade efetuado no Brasil, os quatro primeiros postos foram ocupados pela italiana Francesca Bertini, pelos dinamarqueses Nielsen e Psilander e pelo norte-americano Maurice Costello. Daí por diante, porém, garantidos pelos bancos, que pouco a pouco haviam tomado o controle dos estúdios, os filmes norte-americanos começaram a entrar com maior força no nosso mercado, eliminando gradativamente, através de uma produção

e uma publicidade maciça, os demais concorrentes (VIANY, 1987: 37).

Diante desse cenário, é quase inacreditável que tenha havido um período tão expressivo, em produções nacionais, como a conhecida “idade de ouro do cinema brasileiro”, o que nos mostra uma tentativa promissora - mesmo que durante pouco tempo - de agregar as novas tendências narrativas trazidas pelo cinema às expressões artísticas aqui existentes. Com o declínio da idade de ouro, as atividades cinematográficas ficaram restritas à produção de cinejornais, documentários e algumas poucas adaptações ou filmes de enredo. Referindo-se a esse período, Gomes (1980) comenta que após 1912, a continuidade do cinema brasileiro restringiu-se inicialmente às atividades de alguns cinegrafistas ou profissionais do ramo tais como Antônio Leal, Paulino e Alberto Botelho que se dedicavam aos documentários e jornais cinematográficos. Gomes enfatiza ainda que:

A média anual entre 1912 e 1922 foi de seis filmes. Da quase paralisação dos anos 1912-14, chegamos a uma produção relativamente abundante de dezesseis filmes em 1917, para haver uma brusca queda no ano seguinte, com uma medíocre reação até 1922. (GOMES, 1980: 52).

Esse colapso em produção nacional ocorreu não somente no Brasil, mas em praticamente todos os países da Europa onde o cinema havia se estabelecido como importante meio de entretenimento e produção cultural. Em uma breve análise comparativa do impacto da Primeira Guerra Mundial sobre as produções cinematográfica no Brasil e na Europa, e a estreita ligação deste evento com os avanços das produções Hollywoodianas em todo o mundo, Anita Simis (1996) salienta:

A Primeira Guerra Mundial desorganizou a estrutura industrial européia, produzindo um vazio que foi ocupado pelos filmes americanos. Assim, em 1925, estes filmes ocupavam 70% do mercado francês, 95% do inglês, e 68% do italiano [...] Em 1921, do total de 1295 filmes censurados no Rio de Janeiro, 923 eram

de procedência americana, posicionando o Brasil no quarto lugar entre os países importadores de filmes impressos dos EUA. Em 1925, esta tendência acentuou” (SIMIS, 1996: 74).

Neste quadro, Simis não faz referência à Espanha, talvez pelo fato de a produção espanhola ter permanecido perseverante aos ideários de nacionalizar a arte como um todo. Embora a superioridade das produções estrangeiras fosse um fato incontestável, o sentimento de nacionalidade se sobrepunha à adesão total aos filmes estrangeiros. De acordo com Triana-Toribio (2016), a estratégia de ‘espanholizar’ a produção cinematográfica garantiu características mercadológicas nacionais, ao mesmo tempo em que possibilitava a produção a um baixo preço. Elementos da cultura nacional tais como tourada, flamenco, festividades da tradição católica aliados a personagens populares das narrativas literárias ajudavam a fazer do cinema espanhol uma ambiente familiares garantindo assim um público fiel às produções nacionais.

Nota-se que a combinação literatura e cinema foi fundamental para que o cinema espanhol mantivesse seu campo de produção e audiência mesmo diante de uma verdadeira avalanche de produções estrangeiras. Segundo o escritor Francisco Durán Tena (2007),

Desde su aparición, el cine y la literatura han estado estrechamente unidos. Cualquier película de ficción, por corta que fuese su duración, necesitaba de un guión, un texto donde además de los diálogos que aparecerían en pantalla figurase el desarrollo de la acción. Esto – el guión - ha llegado a ser ya comúnmente aceptado como un género literario. Al principio eran los mismos directores quienes se ocupaban de escribir los guiones originales (de hecho muchos directores actuales continúan haciéndolo: Woody Allen o Almodóvar son buena prueba de ello) o adaptaciones de obras literarias, bien teatro, novela, cuento e incluso zarzuelas y óperas (TENA, 2007, p.15)<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Desde a sua criação, cinema e literatura têm estado intimamente unidos. Qualquer filme de ficção, por mais curta que fosse a duração, precisava de um roteiro, um texto onde, além de diálogos figurasse o desenvolvimento da ação. Este - o roteiro - já se tornou comumente aceito como um gênero. No início, eram os mesmos diretores que estavam ocupado escrevendo roteiros

Como podemos observar, é possível inferir que a forte ligação - ou mesmo dependência - do cinema para com a Literatura, na Espanha, possibilitou um desfecho histórico diferente daquele que ocorreu no Brasil onde as indústrias estrangeiras tomaram-se os verdadeiros protagonistas da história do cinema nacional, a partir dos anos 1912.

Seguindo a mesma linha de pensamento de Tena, a crítica Sally Faulkner (2013) comenta que os bem sucedidos homens da indústria cinematográfica na Espanha acreditavam na elevação do cinema via literatura como uma forma de aumentar a audiência. Dessa forma, investia-se em filmes que atraíam a extensa classe média a partir do prestígio dos clássicos da literatura, assim como a indústria Hollywoodiana fazia, utilizando-se de autores como Shakespeare, Dickens and Tennyson. Indubitavelmente, esta estratégia foi um importante elemento de distinção nas trajetórias do cinema Brasileira e Espanhol.

É importante também salientar que importantes escritores adentraram ao mundo do cinema contribuindo para o reconhecimento do mesmo como atividade intelectual. Neste contexto destaca-se o dramaturgo e crítico espanhol Jacinto Benavente y Martínez, ganhador do premio Nobel de Literatura em 1922. Sobre esta importante figura, Tena (2007) comenta:

Jacinto Benavente se implica tanto que además de adaptar sus obras y codirigir dos de ellas, escribe guiones originales, funda dos productoras (Madrid Cines y Films Benavente SL) y participa con otros literatos en la creación de C.E.A. En su comedia “*¡No quiero, no quiero!*” incluye el rodaje de una película con fines benéficos, que sirve de divertimento a las clases aristocráticas..... (TENA, 2007, p. 17)<sup>9</sup>.

---

originais (na verdade muitos diretores atuais continuam a fazê-lo: Woody Allen ou Almodóvar são prova disso) ou adaptações de obras literárias, de teatro, romances, contos e até mesmo zarzuelas e óperas [Tradução Nosso].

<sup>9</sup> Jacinto Benavente envolve-se tanto ( com o cinema) que além de adaptar as suas obras e co-dirigir dois deles, escreve roteiros originais, fundo duas produtores (Madrid Cinemas e Filmes Benavente SL) e participa, com outros escritores, da criação da C.E.A. Em sua comédia “eu não quero, não quero!”

Assim com Jacinto, outros escritores se envolveram profundamente em atividades cinematográficas e viram suas obras tornarem-se filmes ainda em vida. Diferentemente da Espanha, no Brasil não houve envolvimento expressivo de grandes escritores nas atividades cinematográficas, segundo aponta Gomes:

Uma certa aproximação de homens de prestígio como Irineu Marinho, Olavo Bilac, Coelho Neto ou Medeiros Albuquerque, durou pouco, desde que essa aproximação fora suscitada pela breve animação que reinou em 1917, ano em que a produção atingiu o seu ponto mais alto. Tomada em conjunto, a realização de filmes de enredo foi precária e escassa (GOMES, 1980: 57).

Diante da reflexão ora exposta, percebe-se a tímida e breve aproximação dos literatos brasileiros na cinematografia contribuindo pouco para o processo de adaptação de obras de escritores vivos. O distanciamento desses ‘homens de prestígio’ impossibilitou, por exemplo, a adaptação de suas obras enquanto ainda vivos quadro bastante diferente daquele mostrado anteriormente, na Espanha, no qual a maioria das obras adaptadas era de escritores ainda vivos, o que lhes dava a possibilidade de serem críticos ou colaboradores, quando não produtores das adaptações de suas próprias obras.

### **Considerações finais**

A história do cinema no Brasil e na Espanha apresenta importantes pontos de convergências e divergências que nos permitem analisá-los, a partir de contextos históricos, políticos e literários que intervêm de uma forma ou de outra, na recepção de novas atividades artístico-culturais. Tais atividades, por vezes, surgem como alternativas àquelas pré-estabelecidas ou tradicionalmente apontadas ou legitimadas por padrões sociais dentro de uma cadeia histórica de normas e técnicas aceitas para legisla-las.

---

Inclui um filme com fins de caridade, que serve como o divertimento para as classes aristocráticas... [ Tradução Nossa]

Embora os primeiros registros de atividades cinematográficas dos países em questão tenham surgido no mesmo período, importantes aspectos mudaram a trajetória desta arte em seus contextos nacionais. O número considerável de obras produzidas na primeira década de surgimento do cinema, nestes países, mostra um campo mercadológico fértil e aberto para novas experiências no contexto artístico-cultural. Aos olhos dos produtores estrangeiros, o Brasil era visto como um país com potencial promissor para a indústria de entretenimentos ao passo que na Espanha, onde o mercado de entretenimento era mais fechado, os propagadores dos ideários nacionalistas mostravam-se ávidos a fixar seus valores culturais utilizando-se de todos os veículos possíveis, inclusive os referentes a laser e entretenimento.

Apartir de 1910, há uma queda na produção de ambos os países, no entanto, um sistema literário bem mais consolidado, na Espanha, foi determinante para a um número significativamente maior de produções cinematográficas produzidas a partir de obra literária, ao passo que no Brasil, o sistema literário, ainda pouco estruturado, não apresentou contribuições significativas para a cinematografia. Como não havia engajamento entre a classe produtora literária e a cinematográfica, poucas obras literárias foram adaptadas para o cinema, contribuindo assim para um apagamento de produções nacionais a partir da deflagração da Primeira Guerra Mundial, o que culminou no domínio total da indústria hollywoodiana nos solos brasileiros.

Pode-se inferir então, que a relação literatura e cinema nas primeiras décadas do século XX, na Espanha, foi bastante salutar aos ideários nacionais, considerando que essa aproximação teve impacto direto no desfecho histórico de outras manifestações artístico-culturais e contribuiu para a agenda nacional. No Brasil, essa aproximação de forma mais marcante só aconteceria décadas mais tarde, pois o cinema, inicialmente, não era visto como uma atividade que pudesse se enquadrar como uma representação artística nacional, visto que suas primeiras manifestações surgiram a partir de iniciativas de imigrantes estrangeiros.

## Referências

BELLO CUEVAS, J. A. Cine español (1896-1930): Origen y evaluación de sus géneros y estructuras industriales. In *Filmhistory Online*. Vol. 22, Nº. 2, 2012.

BELLO CUEVAS, J. A. *Cine mudo español 1896-1920. Ficción documental y reportaje*. Laertes: Barcelona, 2010.

BOSI, A. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BENET, V. J. *El cine español: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós Comunicación, 2012.

DEBS, Sylvie. *Cinema e Literatura no Brasil: os mitos do sertão, emergência de uma identidade nacional*. Trad. de Sylvia Nemer. Fortaleza: Interart, 2007.

FAULKNER, S. *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910 - 2010*. London and New York: Bloomsbury, 2013.

GOMES, P. E. S. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).

SIMIS, A. *Estado e Cinema no Brasil*. São Paulo: ANNABLUME, 1996

PAVLOVIC, T. [et al.]. *100 years of Spanish cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.

TENA, D. F. *El cine español y la literatura*. Universitat per a Majors, 2007. In [mayores.uji.es/proyectos/proyectos2007/Cinespanolyliteratura/](http://mayores.uji.es/proyectos/proyectos2007/Cinespanolyliteratura/) acessado em 4/04/2017

TRIANA-TORIBIO, N. *Spanish Film Cultures*, New York, Palgrave, 2016.

\_\_\_\_\_. *Spanish National Cinema*. London and New York, Routledge, 2003.

<http://www.cervantesvirtual.com/> acessado em 20/04/2017

VALLE SILVA, N. Vinte e três anos de mobilidade social no Brasil. In *Teoria e Sociedade*. Belo Horizonte, v. 4, p. 181-211, 1999

VIANY, A. *Introdução ao Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

## CÂMERA, IMAGEM E SOM: Cinema e Música, no Brasil e Espanha dos anos 30

Falar do cinema Brasileiro e do cinema Espanhol dos anos 30 requer um cuidado especial e um levantamento histórico dos acontecimentos políticos que assolaram os países europeus e conseqüentemente a América latina e Estados Unidos. Tensão política, instabilidade governamental, crise global do capitalismo, movimentos totalitários e ameaças constantes da ascensão de governos totalitaristas são algumas das marcas registradas da década de 30.

Dentre os fatores acima mencionados, os movimentos totalitários foram possivelmente aqueles que mais contribuíram para mudanças radicais nos cenários políticos, econômicos e culturais, tanto na Europa como na América Latina. Com Josef Stálin na União Soviética, Benedito Mussolini na Itália e Adolf Hitler na Alemanha, o Stalinismo, o Fascismo e o Nazismo ascenderam ao poder pondo fim às liberdades civis e a quaisquer indícios de democracia. Não menos importantes, Antônio Salazar em Portugal e Francisco Franco na Espanha foram protagonistas de profundas mudanças que afetaram a nação em todos os setores da sociedade, incluindo as manifestações artísticas e culturais.

No Brasil, os anos 30 também foram marcados por importantes movimentos e mudanças nas esferas políticas e econômicas; muitas delas inspiradas pelo cenário de mudanças mundiais. O movimento integralista, por exemplo, influenciado pelo fascismo italiano, desempenhou importante função no cenário político nacional. De acordo com o pesquisador João Fábio Bertonha (2001):

Era impossível não reconhecer no Integralismo uma série de influências do Fascismo italiano e também de outros movimentos fascistas europeus. Essas influências passavam especialmente pelo campo ideológico, como a doutrina corporativa, a descrença na democracia, a priorização do Estado em relação à sociedade, etc., mas também se manifestavam em itens aparentemente secundários, como a mística e a simbologia. (BERTONHA, 2001, p.85).

Os integralistas tiveram papel decisivo na ditadura do Estado Novo, regime implantado no Brasil em 1937, porém arquitetado a partir de 1930 com a chamada Revolução de 30, movimento revolucionário que derrubou a República Velha. Para alguns intelectuais, os anos 30 foram divisores de águas para o desenvolvimento econômico e cultural do Brasil. Com um processo de urbanização acelerado e um plano de educação mais estruturado, a burguesia e, conseqüentemente, a classe artística passam a participar mais da vida política da sociedade, contribuindo para uma verdadeira revolução cultural e educacional, se comparado à República velha.

Nesse contexto, a indústria cinematográfica, embora às margens dos movimentos artísticos, era afetada pela atmosfera que abrangia todo o campo das artes, pois como aponta Cardoso (2015, p. 338): “Se a sociedade brasileira como um todo foi palco de conflitos violentos nos anos de 1920 e 1930, por que haveria de ser diferente no campo das artes?”. Muitos desses conflitos tinham como ponto de partida os movimentos modernistas aflorados, sobretudo, na semana da arte moderna em 1922.

A partir da revolução de 30, os principais representantes modernistas entram em conflito com as instituições artísticas mais expressivas e renomadas, e fundam em 1932 a Sociedade Pró-Arte Moderna (SPAM), que reunia os principais atores do modernismo brasileiro. Embora excluídos, ou não lembrados pelos idealizadores modernistas, os adeptos do cinema continuavam suas atividades e utilizavam-se do momento de mudanças para apresentar novas tendências, expandindo-se para outras regiões e iniciando um processo, embora lento, de nacionalização do cinema brasileiro. Segundo Paulo Emilio Gomes (1980), esse processo de regionalização,

também chamado de ciclos regionais (1914 a 1929), impulsiona as produções nacionais, resultando num número expressivo de filmes, se compararmos ao período anterior:

Entre 1923 e 1933, foram completados cerca de cento e vinte filmes, isto é, o dobro da década anterior. Qualitativamente o avanço foi ainda mais considerável, surgindo nessa época os nossos clássicos do cinema mudo. A coexistência do cinema mudo e falado de 1929 a 1933 justifica por certo o fato extraordinário de terem sido feitas no ano de 1930 cerca de vinte fitas. Realmente, o cinema falado desempenhou um papel estimulante na nossa produção, mas isso antes de 1934, quando então houve um colapso quase tão radical quanto o de 1911 ou de 1921 (GOMES, 1980, p.59).

Vale enfatizar que, neste momento, as produções cinematográficas não eram mais atividades exclusivas dos grandes polos como São Paulo e Rio de Janeiro. Havia agora estruturas espalhadas em diversas cidades, tais como: Porto Alegre, Campinas, Recife, Belo Horizonte e algumas cidades do interior mineiro. Dentre os ciclos regionais, o da cidade de Recife parece ter sido o mais produtivo e duradouro, chegando a produzir 12 longas e 25 curtas, entre 1923 a 1931.

Nesse sentido, pode-se dizer que o início dos anos 30 foi marcado por certo otimismo, no contexto cinematográfico Brasileiro, uma vez que os filmes ditos Hollywoodianos não encontravam, nas salas de projeções brasileiras, a estrutura necessária – tanto em termos de equipamentos, como em termos linguísticos – para suas superproduções, motivando assim, as produções nacionais. Dessa forma, surgem no Rio de Janeiro, as produtoras Cinédia<sup>1</sup> e Brasil Vita Filmes<sup>2</sup> responsáveis por um grande número de produções e pelo desenvolvimento do gênero *Chanchada*, que se popularizou no Brasil, a partir da segunda metade dos anos 30.

<sup>1</sup> Cinédia, antiga Cinearte - produtora de filmes fundada em 1930 no Rio de Janeiro, se mantendo em constante atividade até 1951.

<sup>2</sup> Brasil Vita Filmes, antiga Brasil Vox Filmes - produtora de filmes fundada 1933.

Não seria exagero dizer que a Era Vargas (1930 - 1945) mudou os rumos da cinematografia brasileira. Conhecido como o “pai do cinema brasileiro”, Getúlio Vargas foi o responsável tanto pela lei de obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais decretada em 1932, quanto pela regulamentação da profissão dos técnicos da produção cinematográfica, uma reivindicação da classe trabalhadora; também contribuiu com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), cuja função era documentar e divulgar nas escolas as atividades científico-culturais realizadas no país, de forma que todos tivessem acesso aos meios de comunicação. Vargas soube usar o cinema a seu favor como nenhum outro presidente brasileiro, chegando a declarar em discurso:

[...] entre os mais úteis fatores de instrução, de que dispõe o Estado moderno, inscreve-se o cinema. Elemento de cultura, influenciando diretamente sobre o raciocínio e a imaginação, ele apura as qualidades de observação, aumenta os cabedais científicos e divulga o conhecimento das coisas [...]. O cinema será, assim, o livro de imagens luminosas, no qual as nossas populações praieiras e rurais aprenderão a amar o Brasil, acrescentando a confiança nos destinos da Pátria. Para a massa dos analfabetos, será essa a disciplina pedagógica mais perfeita, mais fácil e impressionante. Para os letrados, para os responsáveis pelo êxito da nossa administração, será uma admirável escola” (VARGAS, s.d.: 187-188).

Vê-se no discurso de Vargas, uma declaração explícita do seu apoio ao cinema, embora com inegáveis intenções políticas. Indubitavelmente o apoio do governo foi responsável por uma crescente onda de produções cinematográficas nacionais. Em 1932 o cineasta Otávio Gabus Mendes dirigiu “*Onde a Terra Acabou*”, uma adaptação fílmica da obra literária “*Senhora*”, de José de Alencar. Na sequência são lançados “*Ganga Bruta*” (1933) e “*A Voz do Carnaval*” (1933) de Humberto Mauro, “*Favelas de Meus Amores*” (1935), de Armando Louzada, “*Alô, Alô, Carnaval*” (1936), de Wallace Downey considerado, por alguns críticos, o maior sucesso do cinema Brasileiro de todos os tempos, além alguns filmes essencialmente nacionalistas como *O Descobrimento do Brasil* (1937), dirigido por Humberto Mauro,

também responsável por mais de 300 documentários de curta metragem ao longo de três décadas.

Como uma forma de ganhar espaço e público, as produtoras nacionais buscaram aquilo que havia de mais popular nas artes, e “recorreram aos grandes nomes do rádio e do teatro brasileiro, à força do Carnaval e ao prestígio dos comediantes do teatro-revista”, como aponta Silvia Finguerut (1980, p.07). Tinha-se assim, a união da música com o teatro, resultando, muitas vezes, em adaptações literárias recheadas de comicidade e paródia, além da presença marcante dos ritmos carnavalescos. Assim, as produções estrangeiras passavam a ter uma concorrência, embora tímida, a partir de um estilo genuinamente brasileiro, a *Chanchada*, gênero que popularizou e internacionalizou a atriz e cantora Carmem Miranda. Referindo-se a este novo gênero, Alex Vianny (1987) comenta que em 1933,

(...) a Cinédia inaugurava de uma vez por todas o ciclo musicarnavalesco com *A Voz do Carnaval*, em que Carmem Miranda fazia sua estreia no cinema. Daí por diante, pode-se dizer que não houve um ano sem seu filme de carnaval. Logo em 1935, Carmem Miranda firmava-se como estrela em *Alô, Alô, Brasil* ao lado de sua irmã Aurora e de outros nomes populares do rádio e do teatro. (...) No ano seguinte, com história de dois ótimos compositores populares, João de Barro e Alberto Ribeiro, viria um dos melhores representantes do gênero, *Alô, Alô, Carnaval*, com algumas piadas engraçadas e autenticamente cariocas (VIANNY, 1987, p.90).

Indubitavelmente, Carmem Miranda teve um papel de destaque no cinema e na música popular brasileira dos anos 30, influenciando as futuras gerações de artistas nacionais e internacionais, dado o fato de seu sucesso em muitos países da América Latina e Estados Unidos.

Não muito diferente do Brasil, o contexto cinematográfico na Espanha dos anos 30 sofria a influência estrangeira em todos os níveis, sobretudo, no que se refere à música. O cinema sonoro chega à Espanha durante a Segunda República (1931-1939), quando a nova situação política adotava o modernismo liberal, e primava pelo desenvolvimento de atividades culturais que convergiam com aquelas apresentadas pelo cinema. No decurso da primeira metade da década

de 1930, de fato, as produções cinematográficas documentárias e amadoras foram aprimoradas. Aparentemente, surge um cinema mais espontâneo e coletivo com um crescente desejo de existência, independente da produção estrangeira. Nesse sentido, um esforço coletivo é feito para melhorar as condições reais do cinema nacional. Mesmo assim, nos anos que antecederam a guerra, há uma cessação, quase absoluta, da atividade cinematográfica produtiva nacional.

Nesse período, os produtores norte-americanos acentuaram seu interesse nos mercados de língua espanhola, e começaram a produzir filmes com passagens em castelhano. Conforme aponta Fernandez (2017), o simples fato de conter um par de frases em espanhol era suficiente para transformar um filme medíocre em estréia extraordinária da temporada. A exploração comercial de filmes, da indústria Hollywoodiana para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929, mostra o alto grau de interesse pelo território espanhol no ambiente comercial cinematográfico. Como Legendas e dublagens não eram comuns nesta época, havia a necessidade de filmar a mesma obra em diferentes idiomas: inglês, francês, alemão, italiano e espanhol, colocando uma ênfase especial nos filmes falados no último idioma.

A primeira expressão espanhola produzida no cinema foi ouvida dos lábios de Soledad Jiménez em “*In Old Arizona*” (1929) de Raoul Walsh e Irving Cummings. A partir daí, a filmagem simultânea em várias línguas foi colocada como uma constante na indústria hollywoodiana. Os filmes eram produzidos em inglês e, aproveitando o conjunto, as ferramentas e o equipamento técnico eram filmados em espanhol com outros atores. Para este fim, equipes foram criadas em *Hollywood* e em Joinville, na França.

Neste contexto, apesar da crise política e social que se alastrava no país e conseqüentemente do pouco investimento no campo artístico como um todo, duas grandes produtoras espanholas tiveram papéis importantes para a sobrevivência do cinema nacional espanhol. De acordo com García Carrión (2013), Cifesa e Filmófono, as duas principais produtoras nacionais durante a Segunda República, apesar de suas diferenças ideológicas, contribuíram de forma significativa para as produções nacionais: ambas produziram filmes de orçamento significativos, colaboraram na configuração de um sistema de

produção estruturada e apresentaram temas populares em suas narrativas, acomodando o folclore de praticamente toda a nação.

Assim como no Brasil, essas produtoras impulsionaram o surgimento de um novo gênero cinematográfico nacional, o musical folclórico, como aponta Laura Miranda (2016): “*The two producers collaborated on the emergence of a new genre, the folkloric musical, influenced by the cuplé, the revista and the zarzuela as much as by the American musicals and aesthetic advances of the German and Soviet film industries*”<sup>3</sup> (p.3). Embora resultado da união de elementos de diferentes nacionalidades, o novo gênero tinha características genuinamente espanholas e tornou-se tão atrativo quanto às produções estrangeiras.

Durante a Guerra Civil espanhola (1936-1939), o cinema era tão popular, que muitas pessoas saíam de casa preparados para assistirem mais de uma sessão para evitar os perigos das ruas tomadas por militares ou revoltosos. De acordo com Triana-Toribio (2003), alguns telespectadores se recusavam a sair das salas de cinema durante os bombardeios insistindo que o filme continuasse. Mas essa popularidade dividia a opinião de críticos e intelectuais:

*Many republican intellectuals and film critics had condemned the Spanish cinema industry of the 1930s for failing to exploit the medium's educational potential and for present a false image of Spain derived from folkloric musicals and comedies that perpetuated a hierarchical world order. The war that was fought against those who sought to put the clock back to that world, would, in theory, offer the opportunity to put their criticism to the test using Weimar and Soviet cinema for inspiration*<sup>4</sup> (TRIANA-TORIBIO, 2003, p.40).

<sup>3</sup> As duas produtores colaboraram com o surgimento de um novo gênero, o musical folclórico, influenciado pelo *cuplé*, pela *revista* e pela *zarzuela* tanto quanto pelos musicais americanos e os avanços estéticos das indústrias cinematográficas alemã e soviética [Tradução Nossa]

<sup>4</sup> Muitos intelectuais republicanos e críticos de cinema condenaram a indústria cinematográfica espanhola da década de 1930 por não terem aproveitado seu potencial médio educacional e por apresentar uma falsa imagem da Espanha derivada de musicais e comédias folclóricas que perpetuavam uma ordem mundial hierárquica. A guerra que lutava contra aqueles que procuravam acertar os ponteiros do mundo, em teoria, ofereceria a oportunidade de colocar suas críticas à prova usando Weimar e o cinema soviético para a inspiração [ Tradução Nossa].

Para muitos estudiosos, a Guerra Civil foi a grande vilã do processo de desenvolvimento do cinema nacional, pois impactou diretamente na transição do cinema mudo para o falado; as consequências disso perduram até hoje, e explicam o fato pelo qual o cinema espanhol não se destaca, em comparação à outras cinematografias européias ou americanas. De acordo com Benito Martínez Vicente (2011):

*La revolución del sonoro sería en España más una revolución empresarial que una revolución artística, si bien en el último tramo de la producción republicana (1934-1936) se produjo un señalado progreso artístico, que alumbró algunos filmes de gran interés y enorme popularidad, como Nobleza baturra (1935) de Florián Rey, La verbena de la Paloma (1935) de Benito Perojo, Morena Clara (1936) de Florián Rey y El bailarín y el trabajador (1936) dirigida por Luis Marquina. Pero estos títulos ya no pertenecen, en rigor, al momento del tránsito del mudo al sonoro<sup>5</sup> (VICENTE, 2011, p 384).*

Nessa perspectiva, tem-se que a guerra civil dividiu não só a nação, mas também a visão das produções cinematográficas nacionais. Ainda de acordo com Trina-Toribio, as atividades cinematográficas anarquistas eram influenciadas pelo desejo de uma transformação social radical, e a crença nessa nova sociedade estava diretamente ligada ao desenvolvimento de formas de expressão criativas e inovadoras. Assim, a Confederação Nacional do Trabalho (CNT), a mais poderosa organização anarquista, detinha o monopólio das produções fílmicas e suas exibições durante os primeiros anos da Guerra Civil Espanhola. Equipamentos necessários para as produções eram nacionalizados e coletivizados.

Pode-se dizer que as produções fílmicas anarquistas foram

---

<sup>5</sup> A revolução sonora seria, na Espanha, uma revolução mais empresarial que artística, embora nos últimos anos de produção republicana (1934-1936), tenha havido um considerado progresso artístico, que deu origem a alguns filmes de grande interesse e popularidade, como *Nobleza Baturra* (1935) por Florián Rey, *La Verbena of the Dove* (1935) de Benito Perojo, *Morena Clara* (1936) de Florián Rey e *O dançarino e o trabalhador* (1936) dirigidos por Luis Marquina. Mas esses títulos já não pertencem, estritamente, ao momento do transição do cinema do mudo ao sonoro.

divididas em dois períodos ideológicos e estéticos distintos. No período inicial, as atividades filmicas refletiam uma visão utópica de cultura, futuro e política apelando para experimentos e improvisações visuais que tinham o intuito de revolucionar tanto a sociedade quanto o cinema como arte popular. Exemplo desta empreitada são os filmes “*Aurora de Esperanza*” (1937) de Antonio Sau e “*Barrios Bajo*” (1937) de Pedro Puche. Vale ressaltar que, neste momento, o cinema serviu como palco para a disseminação de valores e ideologias políticas anarquistas. Segundo Tatjana Pavlovic (2008):

There were also many short films with telling titles that that were indicative of their director’ or creators’ political beliefs, such as *Reportaje del movimiento revolucionario* (*Report on the Revolutionary Movement*), *La toma de Siétamo* (*The Taking of Siétamo*), *La batalla de Farlete* (*The Battle of Farlete*), *Bajo el signo libertario* (*Under the Libertarian Sign*), *20 de noviembre* (*The 20th of November*), *El acero libertario* (*Libertarian Steel*), and *En la brecha* (*In the Breach*)<sup>6</sup> (PAVLOVIC, 2008, p.41).

Enquanto esta primeira onda de filmes anarquistas primavam pela disseminação de ideias revolucionárias e manipulação da opinião pública, a segunda onda de produção estava mais voltada para fins comerciais, adotando assim, gêneros mais populares, como a comédia e musicais. Embora as comédias não fossem totalmente desprovidas de ideologias anarquistas, elas eram vistas como irrelevantes e impróprias dentro do contexto social e político vigente.

Tem-se nesse momento, um importante ponto de aproximação entre as produções cinematográficas brasileiras e espanholas: a utilização da música como apelo popular. Embora a música tenha sido uma parceira fiel desde o cinema mudo quando era utilizada para acompanhar as cenas, ao som de pequenas orquestras ou pianos, foi nos anos 30 que essa parceria tornou-se mais eficaz. Nas palavras de Randal Johnson e Robert Stam:

<sup>6</sup> Havia também muitos curtas-metragens com títulos que eram indicativos das crenças políticas de seus diretores ou criadores, como *Reportaje do Movimento Revolucionário*, *A Tomada de Siétamo*, *A Batalha de Farlete*, *Sob o Sinal Libertário*, *20 de novembro*, *Aço Libertário* e *Na violação* [Tradução Nossa].

*The thirties also witnessed the birth of a very Brazilian genre: the chanchada. Partially modeled on U.S. musicals (and particularly on the “radio broadcast musicals) of the same period, but with roots as well in the Brazilian comic theater and in the “sung films about carnival, the chanchada typically features musical and dance numbers woven around a backstage plot. The chanchada as such begins with sound and especially with Adhemar Gonzaga’s Alô, Alô Brasil (1935) and Alô, Alô Carnival (1936), both of which featured Carmen Miranda, already quite popular from radio performances and records<sup>7</sup> (JOHNSON; STAM. 1995, p. 26).*

Indubitavelmente, os filmes musicais ocupam um lugar de destaque na historiografia do cinema brasileiro e fortaleceram a relação da música popular brasileira com a sétima arte em todos os aspectos, de forma que é difícil pensar em cinema musical brasileiro sem destacar a importante contribuição da música neste meio.

Vale ressaltar que o filme *Coisas Nossas* (1931), de Wallace Downey, e música de Noel Rosa, é considerado, por alguns críticos, o primeiro filme musical brasileiro (MAIA; RAVAZZANO, 2015), impulsionando o surgimento dos chamados “musicarnavalescos” produzidos pela Cinédia, antes da predominância das *Chanchadas*.

De acordo com Johnson e Stam (1995), centenas de *Chanchadas* foram produzidas no Brasil entre os anos de 1930 e 1950, favorecendo a popularização do cinema, ao mesmo tempo em que se divulgava uma imagem, por vezes, distorcida do Brasil. Embora, tal gênero tenha promovido uma imagem idealizada e inconsequente do Brasil e dos brasileiros, cristalizados em um Rio de Janeiro de brincadeira perpétua, elas contribuíram para estabelecer um autêntico vínculo cultural entre os brasileiros, a música popular e o cinema nacional.

Como dito anteriormente, não muito diferente do cinema

---

<sup>7</sup> Os anos trinta também testemunharam o nascimento de um gênero genuinamente brasileiro: a *chanchada*. Parcialmente modelado em musicais dos EUA (e particularmente nos “musicais de transmissão de rádio”) do mesmo período, mas também com raízes no teatro cômico brasileiro e nos “filmes cantados sobre o carnaval, a *chanchada* apresenta números musicais e de dança tecidos em torno de uma trama entre bastidores. A *chanchada* como tal tem início especialmente com *Alô, Alô Brasil* (1935) e *Alô, Alô Carnival* (1936) de Adhemar Gonzaga, ambos apresentados por Carmen Miranda, já bastante popular a partir de performances no rádio [Tradução Nossa].

brasileiro, o cinema espanhol, dos anos 30, foi alimentado pelo apelo popular que emana da música. O cinema musical espanhol nasceu em parceria com a forte tradição musical da época, os estilos já consagrados da *Zarzuela*, *Cuplé*, *copla*, *flamenco* dentre outros. O musical foi um gênero que se estabeleceu na Espanha em meio ao tumulto das manifestações e as incertezas provocadas pelo contexto político vigente. Diferentemente das cinematografias francesa e italiana que, embora fossem superior em quantidade e qualidade, a espanhola viu nos musicais uma forma de popularizar a produção nacional, e quiçá, desenvolver um gênero genuinamente espanhol.

Com a popularidade do cinema musical, nos anos 30, tem-se a necessidade de recrutar um número crescente de profissionais da música, demandando políticas e medidas de incentivos para esta classe de profissionais. Segundo Miranda (2016), dentre as medidas adotadas, a mais importante foi a recruta de um grande número de profissionais conservadores treinados em músicas clássicas para criarem trilhas sonoras. Miranda acrescenta que:

*[...] there were already composers working in the industry during the Second Republic, but always in discrete collaborations. No academically accredited professional composer would have thought to devote himself exclusively to the creation of music for the cinema. The most important factor for that change was the economic one: the situation in Spain during the war was becoming even tougher and academic activity was not well paid. The film industry became a lucrative means which also allowed social mobility*<sup>8</sup> (MIRANDA, 2016, p.3).

Dada a situação econômica do país e as poucas possibilidades de crescimento no campo artístico, a nova onda de produção cinematográfica surge como uma oportunidade impar para a

<sup>8</sup> [...] já havia compositores trabalhando na indústria durante a Segunda República, mas sempre em colaborações discretas. Nenhum compositor profissional acreditado academicamente teria pensado em dedicar-se exclusivamente à criação de música para o cinema. O fator mais importante para essa mudança foi o econômico: a situação na Espanha durante a guerra estava se tornando ainda mais difícil e a atividade acadêmica não era bem paga. A indústria cinematográfica tornou-se um meio lucrativo que também permitiu a mobilidade social. [Tradução Nossa]

indústria musical espanhola. O projeto de transformação anarquista transnacional procurava meios para construir uma imagem alternativa da Espanha, o que poderia vir a partir da parceria música e cinema.

Dentre muitos compositores que se destacaram nesta época, estavam Juan Quintero, Manuel Parada, Jesús García Leoz, José Ruiz de Azagra, Salvador Ruiz de Luna, José Muñoz Molleda, considerados os compositores mais proeminentes deste período. Somente Quinteto e Parada foram responsáveis pelas músicas de cerca de 500 filmes, o que significava um trabalho ininterrupto de produções. Segundo Miranda (2016), os compositores não hesitaram em usar alguns dos modelos do teatro musical em suas produções, o que muitos autores chamavam clichês tais como: cavalos galopantes, vento em uma tempestade ou tiro de rifles. O excesso de apelo aos sentimentos, descrições de lugares, acontecimentos ou pessoas com um papel emocional claro, mudanças de tempo, sentimentos e situações são constantes nestas produções.

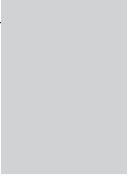
O quadro abaixo ilustra as principais produções cinematográficas no Brasil e na Espanha dos anos 30, e revela a importante parceria do cinema e da música, sem a qual a história da sétima arte nestes dois países teria sido bastante diferente.

**Quadro 01:** Comparativo da produção Cinematográfica no Brasil e na Espanha, nos anos 30

Ano	Brasil	Espanha
1930	<i>Lábios Sem Beijos</i> , de Ademar Gonzaga	<i>L'Âge d'or</i> , de Luis Buñuel
1931	<i>Coisas nossas</i> , de Wallace Downey; <i>Limite</i> , de Mario Peixoto; <i>Alvorada de Glória</i> , de Victor del Picchia	-----
1932	<i>Onde a Terra Acabou</i> , de Otávio Gabus Mendes; <i>Mulher</i> , de Ademar Gonzaga	<i>Las Hurdes</i> <sup>1</sup> , de Luis Buñuel
1933	<i>Ganga Bruta</i> , e <i>A Voz do Carnaval</i> , de Humberto Mauro	<i>Tierra sin pan</i> , de Luis Buñuel.

1934	<i>Favela dos meus amores</i> , de Humberto Mauro	<i>La hermana San Sulpicio</i> , de Florián Rey;
1935	<i>Bonequinha de seda</i> , de Oduvaldo Viana; <i>Fazendo Fitas</i> , de Vittorio Capellaro; <i>Alô, Alô Brasil</i> de Wallace Downey; <i>Favelas de Meus Amores</i> , de Armando Louzada,	<i>Don Quintín el amargao</i> , de Luis Marquina , <i>Nobleza baturra</i> , de Florián Rey; <i>La verbena de la Paloma</i> , de Benito Perojo; <i>La hija de Juan Simón</i> , de José Luis Sáenz de Heredia
1936	<i>Alô, alô, Carnaval</i> , de Adhemar Gonzaga e Wallace Downey; <i>Cidade Mulher</i> , Humberto Mauro	<i>Morena Clara</i> , de Florián Rey; <i>Carmen la de Triana</i> , de Florián Rey y Benito Perojo; <i>Aurora de esperanza</i> , de Antonio Sal; <i>El bailarín y el trabajador</i> , de Luis Marquina; e um número de documentários tais como: <i>Reportaje del movimiento revolucionario</i> , <i>La toma de Siétamo</i> , <i>La batalla de Farlete</i> , <i>Bajo el signo libertario</i> , <i>20 de noviembre</i> , <i>El acero libertario</i> , <i>En la brecha</i> .
1937	<i>O Descobrimento do Brasil</i> , de Humberto Mauro; <i>Samba da Vida</i> , de Luiz de Barros;	<i>Nuestro culpable</i> , de Fernando Mignoni; <i>Aurora de esperanza</i> , de Antonio Sau; <i>Barrios bajos</i> , de Pedro Puche; <i>Industrias de guerra</i> , de Antonio del Amo; <i>Sanidad</i> , de Rafael Gil; <i>Nueva era en el campo</i> , de Fernando Mantilla; <i>Tesoro artístico nacional</i> , de Angel Villatoro.
1938	<i>Alma e Corpo de uma Raça</i> , de Milton Rodrigues.	<i>La canción de Aixa</i> , de Florián Rey y Benito Perojo; <i>La mujer y la guerra</i> , de A. M. Sol (Sollin);
1939	<i>Banana da Terra</i> , de Wallace Downey	<i>Los hijos de la noche</i> , de Florián Rey y Benito Perojo

O quadro acima não apresenta as produções fílmicas da época em sua exaustão, mas revela um importante ponto de convergência artística entre esses dois países. Embora o número de obras produzidas na Espanha, seja muito superior à produção brasileira, a música apresenta-se como elemento que impulsiona o surgimento de uma produção mais nacional e menos estrangeira, em ambos os países, permitindo uma transformação, tanto na qualidade e valor estético, como também no alinhamento artístico-cultural, dentro do território nacional.



Para alguns críticos, porém, o contexto político espanhol não permitia grandes avanços em termos de nacionalização da arte. Embora entre 1932 e 1936, tenham sido produzidos 109 filmes sonoros na Espanha, os impulsos progressivos e culturalmente inovadores da república, não provocaram uma mudança radical nas práticas cinematográficas e nas expressões artísticas, pois filmes baseados, principalmente, em modelos culturais conservadores, herdados do período anterior, continuaram a dominar a indústria local (PAVLOVIC, 2008). Vale ressaltar também, uma crescente onda de filmes documentários, sobretudo, nos anos de 1936 e 1937, conforme exposto no quadro, o que demonstra um considerável investimento político, que muito contribuía para propagação de ideias revolucionárias.

No Brasil, a produção de filmes documentários não gerou o mesmo impacto nem desempenhou a mesma função que na Espanha. Embora Humberto Mauro tenha produzido um número considerável de documentários, apenas o chamado “*O Descobrimento do Brasil*” teve maior destaque em termos de audiência, mesmo assim não atingiu o resultado esperado. É possível verificar também que os documentários no Brasil tiveram uma função mais educativa e de integração social, conforme aponta a pesquisadora Rosana Catelli (2012):

O avanço dos sistemas de radiodifusão e o cinema contribuiriam para a irradiação e transmissão da cultura. Desta forma, os novos meios de comunicação poderiam cumprir o papel de integrar a sociedade, estabelecendo contatos entre segmentos diferenciados: artista e público, litoral e sertão, nacional e estrangeiro, cultura popular e cultura erudita, pobres e ricos (CATELLI, 2012, p 08).

De fato, Vargas e seus adeptos estimularam e patrocinaram o desenvolvimento das atividades cinematográficas agregadas, sobretudo, à música, o que impulsionou uma onda crescentes de profissionais nas esferas da música e do cinema. Surgia assim, um novo campo de concentração de atividades artísticas: mais construções salas de exibição fixas, inclusive nas escolas, criação de escolas de cinema, companhias cinematográficas, produções de documentários, filmes cantados, operetas, publicação de revistas

especializadas, elaboração da censura e leis que amparassem tais atividades. Todos estes acontecimentos nos fazem apontar a Era Vargas como o período de maior efervescência das atividades cinematográficas no Brasil.

### **Considerações Finais**

Pelo exposto acima, pode-se inferir que a década de trinta foi um período de avanços e controversias para as atividades cinematográficas, no Brasil e na Espanha. Se por um lado, os governos totalitaristas vigentes impulsionaram suas ideologias e políticas antidemocráticas, por outro lado, essas políticas impulsionaram a reestruturação e regularização da cinematografia como um todo. As políticas de incentivo às produções fílmicas foram responsáveis por uma demanda acentuada de novos profissionais, aumentando assim, o acesso da população leiga, à atividades antes tidas como pertencentes aos nobres ou intelectuais.

Vale ressaltar aqui, a importante contribuição da música no período em destaque, haja vista ter sido este o elemento que deu origem a um novo gênero narrativo cinematográfico. Se comparado ao período anterior, em que o cinema utilizou-se da literatura para firmar-se nas produções nacionais, pode-se dizer que a música desempenhou o papel de resgatar as tradições, e ao mesmo tempo, inspirar os produtores com aquilo que de mais popular havia na cultura artística brasileira e espanhola, contribuindo assim para a produção de filmes menos influenciados pela indústria estrangeira.

### **Referências**

BERTONHA, João Fábio. “Entre Mussolini e Plínio Salgado: o Fascismo italiano, o Integralismo e o problema dos descendentes de italianos no Brasil”. *Revista Brasileira de História*, v. 21, n. 40, p. 85-104, 2001.

CÂNDIDO, Antônio: “A Revolução de 1930 e a cultura”. **São Paulo**, CEBRAP, 1984.

CARDOSO, Rafael. “Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no Correio da Manhã (1924-1937)”. Revista História, n. 172, p. 335-365, jan.-jun, 2015.

CATELLI, Rosana. “Aprender a ver: O Cinema e a irradiação da educação e da cultura, entre os anos de 1920 e 1940”. Anais I ENECULT. UFBA, Salvador, 2012.

FERNANDEZ, Garcia. “Historia del cine español IV: Años 30”. Crónicas /Thesauro Cultural. n.150-294. <http://www.thecult.es/cine-clasico/historia-del-cine-espanol-iv-anos-30>. 2017

FINGUERUT, Silva. “Cinema Brasileiro: 90 Anos”. Fundação Roberto Marinho, 1986.

GARCÍA CARRIÓN, Marta. “Por un cine patrio. Cultura cinematográfica y nacionalismo español (1926–1936)”. University of Valencia, Valencia. 2013.

GOMES, Paulo Emílio Salles. “Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento”. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980 (Col. Cinema; v.8).

MAIA, Guilherme; RAVAZZANO, Lucas, “O Cinema Musical na América Latina: Uma Cartografia”. Significação. V.42. Nº 44, 2015, pp. 212-231.

MIRANDA, Laura. “The Spanish Cinema Soundtrack in the 1940s: Songs for a New Regime”.

Widerscreen. V.3-4, 2016, pp 3-10.

PAVLOVIC, Tatjana. [et al.]. “100 years of Spanish cinema”. Oxford: Wiley- Blackwell, 2008.

SOCIEDADE Pró-Arte Moderna (Spam). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao265915/sociedade-pro-arte-moderna-spam>>.

Acesso em: 07 de Ago. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

TRIANA-TORIBIO, Nuria. “Spanish Film Cultures”. New York, Palgrave, 2016.

\_\_\_\_\_. “Spanish National Cinema”. London and New York, Routledge, 2003.

VARGAS, Getúlio. (s.d.). “O cinema nacional: elemento de aproximação dos habitantes do País”. *In A nova política do Brasil*. Rio de Janeiro, José Olympio, vol.III.

VIANY, Alex. “Introdução ao Cinema Brasileiro”. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

VICENTE, Benito Martínez. “Los Orígenes de la Canción Popular en el Cine Mudo Español (1896-1932)”. Tesis Doctoral. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2011.



## VARGAS, FRANCO E O CINEMA: A sétima arte, na Espanha e no Brasil, dos anos 40.

**H**istoricamente, os anos 40 foram marcados por acontecimentos que modificaram os rumos da história mundial, seja por sua atmosfera de destruição, seja pelo seu caráter de inovação ou reconstituição. Se por um lado a Segunda Guerra Mundial foi responsável pelos conflitos mais sangrentos da história moderna, por outro lado, ela impulsionou importantes avanços tecnológicos, a partir da engenharia militar, em áreas como medicina, aviação, computação e meios de comunicação, dentre outras. Não seria exagero afirmar que a década de 1940 foi palco de incontestáveis transformações em todos os campos do conhecimento humano, inclusive naqueles relacionados à cultura e à arte.

No que se refere ao cinema, a Segunda Guerra Mundial foi possivelmente o elemento chave que revolucionou a indústria audiovisual norte-americana e firmou, de uma vez por todas, a supremacia *Hollywoodiana*. Segundo o jornalista Francisco Pires (2014), diante das ameaças impostas pelos países do eixo adversário, tornou-se necessário a criação de um programa continuado de propaganda cinematográfica, o que já havia sido implantado na Alemanha nazista, há pelo menos uma década. O novo momento exigia uma estética realista, perfeita, capaz de captar os sentimentos expressos pela guerra. Conforme reporta Pires,

As imagens tremidas, a perspectiva distorcida e o foco turvo criaram um modelo mais realista, incorporado aos documentários de guerra de Wyler (*Memphis Belle, A Story of a Flying Fortress*, 1944) e de Huston (*Report from the Aleutians*, 1943, e *A Batalha de San Pietro*,

1945). Após assistir a *Memphis Belle*, o presidente Franklin Delano Roosevelt afirmou: “Esse filme tem de ser exibido imediatamente em todo lugar... Quero que todas as mães na América vejam este filme.” (Pires, 2014, p. 01).

Surgia então, uma nova forma de mostrar os horrores da guerra a partir das lentes da câmera. Com o intuito de mostrar os fatos por um estilo realista, o cinema uniu-se a outras formas de artes, tais como a literatura e a pintura, que já haviam inaugurado tal estilo em décadas anteriores, a partir de obras como: *O Grito (1893)*, de Edvard Munch ou *Mrs. Dalloway (1925)*, de Virginia Woolf, dentre muitas outras. Dessa forma, o cinema conseguiu retratar as angústias existenciais, o lado pessimista da vida e a face oculta da modernidade, utilizando-se de técnicas visuais capazes de tornar suas narrativas, cada vez mais, atraentes, verossímeis e convincentes.

Assim, os procedimentos técnicos e estéticos adotados para as produções cinematográficas dos anos 40 tentavam captar, pelo viés psicológico, os sentimentos mais profundos do ser humano, fazendo deste veículo um importante instrumento de manipulação e propaganda política. Conforme aponta o historiador Wagner Pereira (2003), a propaganda política vista, por muitos estudiosos, como o principal elemento de controle humano da era moderna, consolidou-se nas décadas de 1920-1940. Com o avanço tecnológico dos meios de comunicação, a propaganda valia-se de ideias e conceitos, e transformava-os em imagens, símbolos, mitos e utopias transmitidos pela mídia. Nas palavras de Pereira,

A referência básica da propaganda é a sedução, elemento de ordem emocional de grande eficácia na conquista de adesões políticas. Em qualquer regime, a propaganda é estratégica para o exercício do poder, mas adquire uma força muito maior naqueles em que o Estado, graças à censura ou monopólio dos meios de comunicação, exerce rigoroso controle sobre o conteúdo das mensagens, procurando bloquear toda atividade espontânea ou contrária à ideologia oficial (Pereira, 2003, p.102).

Esta foi uma estratégia utilizada em muitos países da Europa e América latina, incluindo Espanha e Brasil, objetos deste estudo. O

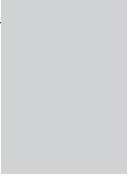
contexto político destes dois países, durante os anos 40, é bastante similar: no Brasil, vivia-se a ditadura de Getúlio Vargas, na Espanha a ditadura de Francisco Franco, ressaltando-se que os regimes político adotados em ambos os países foram decorrentes de conflitos e movimentos advindos da década anterior.

O presente trabalho tem como objetivo analisar comparativamente o panorama histórico cinematográfico, dos anos 40, no Brasil e na Espanha, considerando o contexto político e suas implicações para as políticas de desenvolvimento da indústria fílmica nestes países. Busca-se também apontar as possíveis contribuições do regime para as atividades cinematográficas bem como as barreiras impostas pelas políticas de imposições e censura vigentes. Pretende-se, também, apontar a existência, ou não, do diálogo feito entre cinema e outras artes tais como música e Literatura, no período em questão.

Em uma breve retomada histórica, vale lembrar que em 1937 o presidente brasileiro Getúlio Vargas dissolveu o Congresso e as Assembleias Legislativas Estaduais e extinguiu os partidos políticos, dando início a um regime autoritário de influências nazifascistas cujas principais características eram o forte sentimento nacionalista e a centralização do poder estatal. A partir do Departamento de Imprensa e Propaganda, responsável pela censura aos meios de comunicação e pela propaganda oficial, cessava-se o direito a manifestações de ideias que não contemplassem as ideologias ufanistas pregadas pelo Governo.

Neste contexto, o cinema apresenta-se como um importante instrumento de apoio ao regime de Vargas. Em discurso de apoio a essa nova forma de expressão, o presidente declara:

A técnica do cinema corresponde aos imperativos da vida contemporânea. Ao revés das gerações de ontem, obrigadas a consumir largo tempo no exame demorado e minucioso dos textos, as de hoje e, principalmente, as de amanhã, entrarão em contato com os acontecimentos da História e acompanharão os resultados das pesquisas experimentais, através das representações da tela sonora. Os cronistas do futuro basearão os seus comentários nesses seguimentos vivos da realidade, colhidos em flagrante, no próprio tecido das circunstâncias. (Vargas, s.d.: 187).



Assim, selava-se a importante parceria entre governo e os setores envolvidos na produção cinematográfica. Esta talvez tenha sido a mais importante parceira, em termos artístico-culturais da Era Vargas, uma vez que envolvia um grande número de profissionais, dentre os quais professores, cantores, atores, roteiristas, diretores, e muitos outros cujas profissões que já haviam sido regulamentadas no início da década de 30. O discurso de fortalecer e unir grupos trabalhistas em prol das causas nacionalistas era bem visto pelas massas:

Associando ao cinema, o rádio e o culto racional dos desportos, completará o Governo um sistema articulado de educação mental, moral e higiênica, dotando o Brasil dos instrumentos imprescindíveis à reparação de uma raça empreendedora, resistente e varonil. E a raça que assim se formar será digna do patrimônio invejável que recebeu (Vargas, s.d.: 188-189).

Com a assinatura do decreto 21.240 de 4 de abril de 1932, instituiu-se a obrigatoriedade de exibição de um filme nacional de caráter educativo, bem como um convênio cinematográfico educativo objetivando a *criação de um cinejornal com versões tanto sonoras quanto silenciosas, filmado em todo o Brasil e com motivos brasileiros, e de reportagens em número suficiente, para inclusão quinzenal, de cada número, na programação dos exibidores*. (Simis, 1996, p.108). Indubitavelmente, este decreto mudaria os rumos da trajetória cinematográfica brasileira e sua relação com a política nacional.

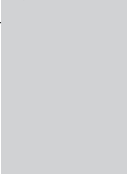
Com a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), em 1937, e com o incentivo à cultura, às atividades cinematográficas são intensificadas e integradas ao sistema educacional do país, de forma que no início dos anos 40, mais de 500 escolas eram equipadas com projetores, dentre estas, metade eram escolas públicas. O instituto foi responsável pela projeção de filmes em mais de mil escolas e institutos culturais, além de incentivar o fortalecimento dos estabelecimentos profissionalizantes, ajudando na formação técnica de diretores documentaristas, roteiristas, montadores, e outros profissionais sem os quais o desenvolvimento do cinema não seria possível.

Em 1938, foi criado o *Cinejornal Brasileiro*, primeiro cinejornal a representar oficialmente o governo, dentro e fora do país, visto que alguns filmes eram exportados para países como a Argentina, o Uruguai e o Paraguai. Sua programação era estruturada de forma a reforçar os valores nacionais impostos e cultivados pelo Estado. Como aponta o historiador Paulo Roberto de Maia (2009), surge uma nova postura diante das informações e propagandas, a figura do presidente passa a ser a personagem principal das notícias. Mesmo diante de imagens do cotidiano como eventos políticos, manifestações religiosas e outras festas tradicionais havia um enfoque centrado na figura do presidente.

Era a marca de uma política ditatorial que não procurava estabelecer qualquer forma de subterfúgio. Sem mascarar seus objetivos, os filmes retratavam o fortalecimento da imagem de um estadista. A tônica de culto à personalidade com forte influência da produção cinematográfica de países europeus de tendência totalitária como Alemanha ou mesmo a União Soviética não é difícil de ser percebido (Maia, 2009, p. 05).

Até 1945, mais de 500 cinejornais, filmes curtos com duração de 7 a 8 minutos, haviam sido produzidos e assistidos por um número aproximado de 60 milhões de expectadores. Só na cidade de São Paulo, esse número chega a aproximadamente 49 milhões. Ou seja, se havia a obrigatoriedade de projeção dos cinejornais, no início de cada sessão fílmica, não há dúvidas de que a estratégia propagandista do governo era bem sucedida.

Segundo Anita Simis (1997), nesta época, mais de 200 filmes foram produzidos e distribuídos nas escolas, associações de trabalhadores, grêmios estudantis e outros espaços culturais. Não sem interesse, era prática constante a filmagem de Vargas discursando em suas aparições públicas para que pudessem ser reproduzidas em todo o país em forma de cinejornais que eram exibidos nos cinemas antes dos filmes ou atrações principais. Os cinejornais tornaram-se os principais instrumentos de propaganda do governo, pois moldavam a percepção dos brasileiros a cerca da verdade e autenticidade



dos fatos, além de mostrarem fatos internacionais importantes, sobretudo àqueles de interesse do regime.

Corroborando as ideias de Simis, a pesquisadora Letícia Carlan (2015) acrescenta que:

A partir das possibilidades que a evolução técnica do cinema trouxe, o Estado projetou a reforma da sociedade valendo-se para isso da reforma do ensino e da divulgação do aspecto integrador da ideologia nacionalista, fazendo com que essas ideias de desenvolvimento e formação da identidade nacional ganhassem um grande aliado na difusão dessa cultura, mostrando que o Estado precisava muito do cinema para disseminação de suas mensagens estabelecendo, assim, uma relação entre poder e cinema (2015, p.05).

Assim, o uso do cinejornal como propaganda ideológica, no governo Vargas, justificava-se pela sua ação extremamente nacionalista e ditatorial, manipulando o conteúdo das mensagens, permitindo que algumas informações fossem mantidas e outras extraídas, ou seja, a partir da censura, só era possível ver e ouvir o que era de interesse do regime. A massa era levada a encarar a realidade com os olhos do regime, com fatos previamente permitidos e liberados. Assim, “(...) a população acabou por ficar tão envolvida, que não tinha alternativa, senão a de pensar e agir de acordo com o que lhe era passado através dos meios de comunicação, no caso, dos cinejornais” (p 07). A autora chama a atenção, ainda, pelo fato de os cinejornais poderem ser facilmente falsificados, montados conforme a conveniência dos seus produtores e patrocinadores.

Tinha-se assim, o cenário ideal para a disseminação de ideias; a indústria cinematográfica organizada e estruturada para objetivos educacionais e propagandísticos, como em todos os regimes totalitários. Comentando a cerca do panorama geral da relação política, propaganda e cinema, Wagner Pereira destaca que:

O poder político, nesses casos, conjuga o monopólio da força física e da força simbólica; tenta suprimir, dos imaginários sociais, toda representação do passado, presente e futuro coletivos que seja distinta daquela que atesta a sua legitimidade e cauciona

o controle sobre o conjunto da vida coletiva. Em regimes dessa natureza, a propaganda política se torna onipresente, atua no sentido de aquecer as sensibilidades e tende a provocar paixões, visando a assegurar o domínio sobre os corações e mentes das massas (Pereira, 2003, p.102).

Este também foi o cenário que se estabeleceu na Espanha dos anos 40, onde o contexto cinematográfico apresenta-se parcialmente similar ao brasileiro, sofrendo consequências diretas dos acontecimentos políticos ocorridos na década anterior. Em 1938, durante a guerra civil, criou-se o Departamento Nacional de Cinematografia Espanhola, uma ramificação da Delegação de Imprensa e Propaganda, um ano depois da criação do INCE no Brasil, mas com a mesma intenção: utilizar o cinema como veículo para a propagação de ideologias e manipulação de ideias. Segundo a pesquisadora Tatjana Pavlovic,

Francoist cinematographic politics reflected a more general climate of political repression. The Nationalists' wartime lack of interest in the medium was now replaced by an excessive attention to regulations and laws that mirrored the policing of other spheres of cultural production [...] Thereafter, a complex mixture of state institutions became responsible for overseeing film production.<sup>1</sup> (Pavlovic, 2008, p.62)

Dentre as instituições responsáveis pela regulamentação das atividades cinematográficas, estava aquela responsável pela Educação Nacional que, assim como no Brasil, tinha a função de utilizar o cinema com ferramenta de aprendizagem, conscientização e manipulação de conteúdos. Pavlovic (2008) ainda acrescenta que a política da produção de filmes na década de 1940, na Espanha, foi controlada por mecanismos repressores e protecionistas. As medidas

---

<sup>1</sup> A política cinematográfica franquista refletiu um clima mais geral de repressão política. A falta de interesse dos nacionalistas em tempo de guerra pelo cinema foi substituído por uma atenção excessiva aos regulamentos e leis que refletiam o policiamento de outras esferas da produção cultural. Por isso, uma mistura complexa de instituições estaduais tornou-se responsável por supervisionando à produção cinematográfica [Tradução Nossa].

de repressão - não diferentes das brasileiras - consistiam em censura e investigações obrigatórias, enquanto as medidas protecionistas contemplavam auxílios e subsídios para produção cinematográfica nacional. A censura incluía supervisão e aprovação de scripts de filmes, proibição de cenas particulares, pedidos de modificações de cenas, emissão de permissões de filmagem e de licenças que permitiam a exibição de filmes espanhóis e estrangeiros em território nacional.

Outro aspecto bastante similar, com o panorama brasileiro, foi o papel dos cinejornais na Espanha. Em 1942, a Vice Secretaria de Educação Popular criou os Noticiarios y documentales Cinematográficos, conhecidos como *NO-DO*, uma espécie de sessão telejornal destinada a divulgar as obras e feitos do Regime e a semear as diretrizes propagandistas. A partir de um decreto do governo, a projeção do *NO-DO* passou a ser obrigatória para todos os locais de exibição do país, ou seja, em todo o território nacional, visto que no início dos anos 40 já havia mais de 4 mil salas de projeção, distribuídas em diversas cidades da Espanha. No preâmbulo do regulamento do *DO-NO*, estava expresso seu principal objetivo:

También se hizo imprescindible desarrollar una producción de documentales al servicio de nuestros organismos de propaganda que reflejen de modo exacto, artístico y con una técnica perfecta, los diferentes aspectos de la vida de nuestra patria y que, del modo más ameno y eficaz posible, eduquen e instruyan a nuestro pueblo, convenzan de su error a los aún posiblemente equivocados y muestren al extranjero las maravillas de España, el progreso de nuestra industria, nuestras riquezas naturales, los descubrimientos de nuestra ciencia y, en fin, el resurgir de nuestra Patria en todos sus aspectos impulsados por el nuevo Estado <sup>(2)</sup> <sup>(3)</sup>.

<sup>2</sup> “Reglamento para la organización y funcionamiento de la entidad productora, editora y distribuidora cinematográfica de carácter oficial *NO-DO*», Preámbulo, párrafo 1º, Madrid, 29 de septiembre de 1942.

<sup>3</sup> Também se tornou essencial desenvolver uma produção documental a serviço de nossas organizações de propaganda que reflitam artisticamente com precisão e com uma técnica perfeita, os diferentes aspectos da vida de nosso país e, da forma mais amável e eficaz que eduque e instrua o nosso povo,

Inicialmente esses *Noticiários e Documentários Cinematográficos, NO-DO*, eram produzidos semanalmente, passando a ter dois números por semana a partir de 1947, alcançando um público ainda maior. Com o emblemático tema “*El mundo entero al alcance de los españoles*” [O mundo inteiro ao alcance dos espanhóis], foram produzidos mais de 300 números até 1950. Segundo Pereira (2003) “(...) até 1945, parte do NO-DO era de reproduções dos cinejornais nazistas, elogiosos dos feitos militares do exército alemão e repletos de críticas ferozes aos comunistas russos” (p.126). Depois da Segunda Guerra, com a derrota dos nazistas, muda-se o foco dos cinejornais:

A partir da penetração da influência norte-americana, da entrada do capital estrangeiro e dos tecnocratas, a temática do cinejornal abandonou a antiga militância política explícita, convertendo-se num instrumento para elogiar as realizações técnicas do Estado, dar a sensação de progresso, apresentar as atividades políticas e diplomáticas do regime franquista e divulgar os acontecimentos do mundo do espetáculo (Pereira, 2003, p.127).

Como se pode notar, embora a técnica de utilizar o cinema como ferramenta de propaganda e manipulação tenha sido estruturada desde a Primeira Guerra Mundial na Alemanha, como forma de melhorar a imagem e o desempenho nazista, a estratégia foi adotada posteriormente por diversos países, mesmo após a Segunda Guerra Mundial.

Na Espanha, além da influência nazista, no tocante ao uso dos cinejornais, uma medida importante que distoia daquelas adotadas no Brasil foi um decreto emitido pelo Ministério da Indústria e Comércio Espanhol, em 1941, ordenando que o espanhol fosse o único idioma dos filmes mostrados no país, o que significava uma redução drástica na exibição de filmes em território nacional, uma vez que os filmes estrangeiros eram mais populares entre o público espanhol.

---

convençam de seus erros aos equívocos e mostrem no exterior as maravilhas da Espanha, o progresso da nossa indústria, nossa riqueza natural, as descobertas da nossa ciência e, em fm, o ressurgimento do nosso país em todos os seus aspectos promovidos pelo novo Estado [tradução nossa].

No entanto, para alguns estudiosos, essa medida serviu também como um estímulo às técnicas de dublagem e de aperfeiçoamentos linguísticos. Na avaliação de Pavlovic,

This measure had several important repercussions. Spanish films could no longer compete with foreign films that were already more popular with the Spanish public. The practice was also part of a complex government regulation that tied dubbing licenses to the granting of lucrative import licenses. In this profitable business, Spanish films became only a secondary factor [...] Hence the governmental politics of protection and subvention was in reality a politics of speculation.<sup>4</sup> (2008, p. 62).

Ao mesmo tempo em que se buscava uma forma de popularizar o cinema nacional, dificultava-se de forma lucrativa a invasão de filmes estrangeiros. Nesta época, a produtora fílmica CIFESA, de tendências conservadoras e tradicionais, que já havia se estabelecido no mercado durante a Guerra Civil, confirmou sua liderança e tornou-se importante aliada do governo na divulgação das preferências ideológicas franquistas. Sua estrutura técnica e sólida infraestrutura industrial, bem como seu esforço em seguir as tendências hollywoodianas, contribuíram para firmar sua posição de líder nas produções nacionais.

Em se tratando de temáticas e gêneros, verifica-se, neste período, uma multiplicidade de tendências que vão dos mais variados estilos de comédias as mais diferentes subcategorias de dramas, contemplando ainda gêneros religiosos e folclóricos, dentre outros. Em uma tentativa de quantificar a produção espanhola do período entre 1939 a 1950, o historiador e crítico de cinema, José Enrique Monterde (1995) aponta que neste período foram produzidos cerca de 450 filmes, sendo 55 comédias, 66 comédias dramáticas, 83

<sup>4</sup> Esta medida teve muita repercussão. Os filmes espanhóis não conseguiam mais competir com os estrangeiros que eram mais populares. A medida foi parte de um regulamento governamental complexo que vinculava as licenças de dublagem à concessão de licenças lucrativas de importação. Neste negócio lucrativo, os filmes espanhóis tornaram-se apenas um fator secundário [...] Assim, a política governamental de proteção e subversão era de fato uma política de especulação [Tradução Nossa].

comédias sentimentais, 19 comédias contemporâneas, 20 filmes históricos, 18 filmes de guerra e espia, 21 filmes folclóricos, 3 filmes esportivos, 3 caricaturas, 22 musicais, 58 dramas, 13 melodramas, 31 filmes policiais, 7 filmes religiosos, 15 aventuras, 6 filmes taurinos e 3 filmes infantis.

A partir do quadro apresentado por Monterde, vê-se um número surpreendente de comédias, o que remete à ideia de apagamento ou disfarce da realidade, como aponta Pereira (2003), ao dizer que “os espectadores de cinema navegavam adormecidos em um falso sentimento de seguridade e de orgulho nacional, ao não ver-se enfrentados no cinema com nenhum dos problemas sociais do mundo real” (p. 109).

Embora seja possível perceber uma tentativa clara de disfarçar a realidade utilizando-se de comédias, o cinema de ficção, sobretudo o cine de cruzada, teve seu destaque pela profundidade narrativa e de temática:

No cinema de ficção, o gênero que predominou na primeira fase do franquismo foi o “cine de cruzada”, uma espécie de canto ao dever, à honra, ao herói e à nação, que esteve presente nos filmes: *Frente de Madrid* (1939), de Edgard Neville; *Harka* (1941), de Carlos Arévalo; *El crucero Baleares* (1941), de Enrique del Campo; *Escuadrilla* (1941), de Antonio Román; *A mí la Legion!* (1942), de Juan de Orduña; *Alas de paz* (1942), de Juan Parellada; e *Boda en el infierno* (1942), de Antonio Román. Mas o modelo oficial de filme de propaganda franquista foi, indubitavelmente, *Raza* (“Raça”, 1941), adaptado do roteiro de Jaime de Andrade, pseudônimo do ditador Francisco Franco (Pereira, 2003, p.127).

Fazendo uma análise comparativa da produção Brasileira e Espanhola no período em questão, temos um número aproximado de produções. Assim como na Espanha, no Brasil, houve uma multiplicidade de tendências que utilizavam mais de um gênero formando estilos híbridos que ganhavam a aceitação do público pelo seu caráter familiar. A chanchada, por exemplo, popularizada entre os anos 30 e 50, caracteriza-se pela união de diferentes elementos: carnavalescos, policiais, ficção científica, patrióticos e burlescos, dentre outros.

Nos anos 40, a indústria cinematográfica Atlântida, que almejava revolucionar as produções nacionais a partir de obras mais intelectualmente desenvolvidas, estreia seu primeiro grande sucesso, o melodrama *Moleque Tião* (1943), protagonizado pelo ator Grande Otelo. A narrativa, recheada de comicidade dramática, gira em torno de um menino que sonhava ser ator e parte sozinho numa viagem cheia de desafios e peripécias, do interior do Rio de Janeiro para a capital, a fim de se apresentar a uma companhia negra de teatro de revistas.

Tem-se aqui um drama vivido por um jovem negro com pretensões artísticas, envolto a um cenário que vai do policial ao religioso, revelando o caráter da multiplicidade de gêneros em uma única produção. Outros exemplos dessa tendência são *João Ninguém* (1937), *Tristezas não pagam dívidas* (1943), *Este mundo é um pandeiro* (1947) e *Também somos irmãos* (1949). Neste contexto, vale a pena ressaltar a importância da dupla de atores Grande Otelo ((1915-1993) e Oscarito (1906 - 1970), que com seu estilo cômico, arrastavam verdadeiras multidões aos cinemas nas décadas de 40 e 50, sendo personagens da maioria das chanchadas carnavalescas e comédias da época.

Assim como na Espanha, as comédias desempenharam importante função na Era Vargas, seja por sua função política de camuflar a realidade, seja por seu caráter artístico de comicizar ou ridicularizar aspectos do cotidiano. Além das já supracitadas obras, destacaram-se também, como comédias ou gêneros similares, as produções: *Céu Azul* (1940), *Cisne Branco* (1940), *24 horas de sonho* (1941), *Entra na Farra* (1941), *O dia é nosso* (1941), *Samba em Berlim* (1943), *Abacaxi Azul* (1944), *Berlim na Batucada* (1944), *Tristezas não pagam Dívidas* (1944), *Não adianta Chorar* (1945), *100 Garotas e 1 Capote* (1946), *Caídos do Céu* (1946), *Uma aventura aos 40* (1947), *Este mundo é um pandeiro* (1947), *O malandro e a Granfina* (1947), *Querida Suzana* (1947), *Esta é Fina* (1948), *É com este que eu vou* (1948), *Fogo na Canjica* (1948), *Carnaval no Fogo* (1949), *Estou Ai?* (1949), *Eu quero é Movimento* (1949), *Prá lá de Boa* (1949), *Loucos por Música* (1945-1950). Conforme apontado anteriormente, estas produções são, em sua

maioria, uma junção de vários gêneros, com importantes elementos advindos da música, teatro e outras culturas populares.

Aparentemente, o apelo cultural a partir de elementos populares é uma estratégia dos regimes que colocam a identidade nacional como uma de suas principais bandeiras; o enaltecimento do trabalho como forma de alcançar liberdade e dignidade humana e a exaltação do Estado como instituição suprema para o equilíbrio da vida em sociedade são marcas frequentes nos discursos totalitaristas. Como aponta a pesquisadora Nuria Triana-Toribio (2003), o principal ingrediente dessa trama ideológica nacionalista é o elogio às classes trabalhadoras como encarnação das virtudes nacionais.

Na Espanha, a Falange - movimento e partido político inspirado no facismo - responsável pelas políticas culturais, no início da década de 1940, pregava que apenas aqueles que compartilhavam essas crenças tinham um lugar na organização da Nova Espanha e que apenas entre elas o cinema deveria encontrar seu papel fundamental e utilitário. Com as imposições falangistas do início dos anos 40, a produção Espanhola é reduzida e tem um número quase insignificante de obras nos anos 40 e 41. De acordo com Triana-Toribio (2003):

It should be indicate at this point that the Falange although supplying at this time the ideology for the regime, did not always see its demands translated into films and film policies, or even succeed in suppressing all other versions of Spanishness. This is not so much because of any power of the audiences, but because films which were actually made and seen depended on the decisions of producers and distributors.[...] Producers and distributors were not going to follow policies that would make them lose Money, no matter how falagist these policies were<sup>5</sup> (2003, p.3).

<sup>5</sup> Deve-se destacar, aqui, que a Falange, embora fornecesse neste momento a ideologia para o regime, nem sempre via suas demandas traduzidas em filmes e políticas cinematográficas, ou mesmo conseguia suprimir todas as outras versões da identidade espanhola almejada. Isso não é tanto pelo poder do público, mas porque os filmes que eram realmente feitos e vistos dependiam das decisões dos produtores e distribuidores. [...] Os produtores e distribuidores não seguiriam políticas que os fizessem perder dinheiro, não importa o qual falagistas eram essas políticas [Tradução Nossa].

Embora ditadora das regras e políticas de produção, a Falange não tinha o poder de impor a produção compulsória de filmes que, aos olhos dos produtores, não dariam lucros ou a audiência esperada. Em muitos casos, o pouco interesse dos produtores, obrigava o governo a arcar com todas as despesas da produção, dando apoio financeiro total e mais algumas regalias para as produtoras que se mostrassem interessadas em apoiar e divulgar os feitos do regime.

No quadro a seguir, busca-se mostrar as principais produções da década de 40, no Brasil e na Espanha. Sem a pretensão de quantificar as produções desta época em sua exatidão, fez-se aqui uma seleção daquilo que melhor representa o período em questão, considerando principalmente a relação do cinema com os regimes políticos nos dois países em estudo. Vale salientar que muitas produções da época foram perdidas ou destruídas pelo órgão do governo e seu poder de censura.

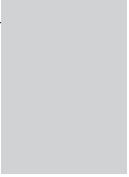
**Quadro 01:** Quadro Comparativo da produção Cinematográfica no Brasil e na Espanha, nos anos 40

Ano	Brasil	Espanha
1940	<i>Argila, Direito de Pecar, Laranja-da-Chin, Eterna Esperança, Pureza, Fantasia, Céu Azul, Cisne Branco.</i>	<i>Marianela, Polizón a bordo</i>
1941	<i>Barulho na Universidade, 24 Horas de Sonho, A Sedução do Garimpo, O Dia é Nosso, Vamos Cantar, Entra na Farra, Sedução do garimpo.</i>	<i>Harka, La famosa Luz María, El crucero Baleares, Escuadrilla, Raza.</i>
1942	<i>Astros em Desfile, Tudo é Verdade.</i>	<i>The Cursed Village, Goyescas, El hombre que se quiso matar, Malvaloca, Los misterios de Tanger, Los ladrones somos gente honrada, El abanderado, El abanderado, A mí la Legion! Alas de paz.</i>
1943	<i>Caminho do Céu, Samba in Berlim, Tristezas não pagam Dívidas, Moleque Tião, É Proibido Sonhar, Abacaxi azul.</i>	<i>Cristina Guzmán, Canelita en rama, Viaje sin destino, La casa de la lluvia, Huella de luz, El escândalo, Un caballero famoso, Eloísa está debajo de un almendro, El 13 – 13.</i>

1944	<i>O Brasileiro João de Souza, Berlin na batucada, Corações Sem Piloto, Romance Proibido, Gente Honesta, Romance de um mordedor.</i>	<i>Life Begins at Midnight, The Tower of the Seven Hunchbacks, El clavo, Tuvo la culpa Adán, Ella, él y sus millones, Santander, la ciudad en llamas, El destino se disculpa .</i>
1945	<i>O Cortiço, O Gol da Vitória, Não Adianta Chorar, Pif-Paf, Vidas Solitárias,</i>	<i>Bambú, El barco del capitán, el domingo del carnaval, La vida en un hilo, Los últimos de Filipinas, El destino se disculpa</i>
1946	<i>Caídos do Céu, O Ébrio, 100 Garotas e 1 Capote, Segura esta mulher, Sob a luz do meu bairro, Fantasma por acaso.</i>	<i>El Crimen de la Calle Bordadores, Ladrón de Caballero, La Mujer Prodigal.</i>
1947	<i>Asas do Brasil, Uma aventura aos 40, Este mundo é um pandeiro, O malandro e a Granfina, Querida Suzana, Brasil Desconhecido, Luz dos meus olhos.</i>	<i>Angustia, Canción de Dolores, Nada, Lola Hojas para los Puertos, Cuatro Mujeres, Don Quijote, El Traje del Torero, La Sirena Negra, Mariona Rebull.</i>
1948	<i>Esta é Fina, Fogo na Canjica, Mãe, Poeira de Estrelas, É com este que eu vou, Falta alguém no manicômio, E o mundo se diverte, A caçula do barulho, Não me diga Adeus.</i>	<i>Botón de ancla, La mariposa que voló sobre el mar, El baterista de Bruch, Invitado de la oscuridad, La vida en las sombras, Locura por amor, Mare Nostrum, La fiesta sigue, La calle sin sol, Una tostada para Manolete.</i>
1949	<i>Almas Adversas, Estou Aí, A Escrava Isaura, O Homem que Passa, Inocência, Pinguinho de Gente, Vendaval Maravilhoso, Carnaval no Fogo, Eu quero é Movimento, Prá lá de Boa, Loucos por Música, Terra Violenta, Também somos irmãos, Não é nada disso, A sombra da outra, .</i>	<i>El capitán de Loyola, Currito de la Cruz La duquesa de Benameji, La guitarra de Gardel, En un rincón de España, Cualquier mujer, Un hombre en el camino, Mi querido Juan, Noventa minutos, Rumbo, Siempre vuelven de madrugada, Alas de la Juventud.</i>

**Fontes:** [www.bases.cinematoteca.gov.br/](http://www.bases.cinematoteca.gov.br/) [www.cinemabrasileiro.net/cinedia.html](http://www.cinemabrasileiro.net/cinedia.html); Nuria Triana-Toribio. (2016). *Spanish Film Cultures*, New York: Palgrave.

Percebe-se a partir do quadro acima, um número aproximado de produções feitas nos países em estudo. No entanto, vale ressaltar que, no período em questão, a indústria espanhola era tecnicamente mais desenvolvida. Mesmo envolto em um ambiente bem mais politicamente tempestuoso e opressor - o que possibilitou a destruição



e o desaparecimento de muitas obras produzidas no período em questão - o sistema de produção cinematográfico espanhol soube utilizar-se de estratégias políticas que mantivessem vivos os ideários de uma produção nacional que representasse os elementos culturais e identitários espanhóis.

Embora as políticas de incentivo **às produções nacionais tenham** sido bastante similares no Brasil e na Espanha, é possível dizer que o decreto de 1941 - o qual ordenava que o espanhol fosse o único idioma dos filmes mostrados no país - foi um divisor de águas para as políticas nacionais cinematográficas dos dois países. Enquanto é verdade que tal decreto dificultou a entrada de filmes estrangeiros no território espanhol, também o é o fato de que as rígidas imposições obrigaram muitos profissionais da indústria nacional a procurarem outros territórios para desenvolver suas atividades, encontrando em outros países melhores condições de trabalho.

Á guisa de considerações finais, valem a pena ressaltar três aspectos que influenciaram, em termos gerais, os rumos da produção cinematográfica dos anos 40, no Brasil e na Espanha, quais sejam, a política ditatorial vigente nos dois países e conseqüentemente o impacto do cinejornal como importante instrumento de propaganda governamental e a diversidade e hibridismo de gêneros como instrumento de fuga ou tentativa de inovação a partir de elementos familiares aos espectadores. Neste sentido, a comédia e suas subcategorias encarregaram-se de dialogar com os mais variados gêneros, tais como musicais, policiais, religiosos, dentre outros, que, por vezes, encarregavam-se de distanciar os telespectadores da realidade imposta pelo regime.

Nota-se também, neste período, um forte apelo às músicas populares como parte integrante das narrativas fílmicas, ao mesmo tempo em que se mostra pouca aproximação entre as produções cinematográficas e literárias, se comparmos com as décadas anteriores. Isso se justifica pelo fato de a música ser um meio de entretenimento popular e de fácil expansão e ter conquistado ainda mais público com o advento do rádio, na década de 20. Como a ordem vigente era popularizar o cinema, tanto no Brasil quanto

na Espanha, nada mais eficaz do que a parceria cinema e música, justificando assim a ascensão do gênero *Chanchada*, no Brasil e as inúmeras adaptações da *Zarzuela*, na Espanha.

Importante, ainda, ressaltar que na década de 40, o cinema foi beneficiado por políticas educacionais que buscavam utilizá-lo como instrumento pedagógico capaz de integrar e socializar o aluno a partir de experiências reais ou imaginárias, de diferentes povos ou culturas. A estratégia política de firmar parcerias entre as políticas educacionais e as políticas de incentivo às produções cinematográficas, no final da década de 30 e início de 40 - embora objetivasse um maior controle e manipulação da população, pela propaganda - foi de fundamental importância para o desenvolvimento e popularização do cinema, no Brasil e na Espanha.

## Referências

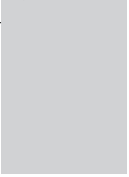
CARLAN, Letícia Amaral. (2015). Cinejornalismo na Era Vargas: ensinar ou doutrinar? Anais do 10º encontro nacional de História das mídias. Porto Alegre.

MAIA, Paulo Roberto. (2009). A Historiografia do Cinejornalismo No Brasil. In Sérgio Ricardo da Mata, Helena Miranda Mollo e **Flávia Florentino Varella** (orgs.). Anais do 3º. Seminário Nacional de História da Historiografia: aprender com a história? **Ouro Preto:** Eudufop.

MOLEQUE Tião. (2017). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67272/moleque-tiao>>. Acesso em: 22 de Set. 2017. Verbete da Enciclopédia.

MONTERDE, José Enrique. ( 1995). El cine de la autarquía (1939-1950). In: GUBERN, R. et al. Historia del cine español. Madrid: Catedra.

PAVLOVIC, Tatjana[et al.]. (2008). *100 years of Spanish cinema*. Oxford: Wiley- Blackwell.



PEREIRA, W. P. (2003). *Cinema e propaganda política no fascismo, nazismo, Salazarismo e Franquismo*. *Revista História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 38, 2003. p. 101-131.

PIRES, Francisco Quinteiro. (2014). Como a guerra revolucionou o cinema nos anos 1940. In *Carta Capital*, acessado em 14/09/2017. [www.cartacapital.com.br/revista/807/durante-o-vendaal-4719.html](http://www.cartacapital.com.br/revista/807/durante-o-vendaal-4719.html).

SIMIS, Anita. (1997). Cinema e Cineastas em Tempo de Getúlio Vargas. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba, nº9, vol. 2, p. 75-80.

[www.bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/](http://www.bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/) Acessado em 21/09/2017

TRIANA-TORIBIO, Nuria. (2016). *Spanish Film Cultures*, New York, Palgrave.

\_\_\_\_\_. (2003). *Spanish National Cinema*. London and New York, Routledge. <http://www.cinemabrasileiro.net/cinedia.html>, acessado em 01/10/2017

## O CINEMA DOS ANOS 50 NO BRASIL E NA ESPANHA: contribuições do neorrealismo e da ficção especulativa

Os anos 50 foram marcados por mudanças que refletiram direta ou indiretamente no modo de pensar e agir do homem independentemente se sua nacionalidade, cultura ou crença. Se no âmbito da ciência e tecnologia, esses anos foram marcados por avanços considerados promissores como a descoberta da estrutura do DNA, primeiro transplante de órgãos, envio do primeiro ser vivo à órbita da Terra ou criação da NASA, na esfera territorial e política permaneceu um clima de tensão e conflitos impulsionados pela Guerra Fria, Revolução Cubana, Guerra do Vietnã, Guerra da Coreia, dentre outros embates ideológicos. Tudo graças ao que se convencionou chamar de Revolução tecnológica.

A Revolução Tecnológica também foi responsável por evidentes transformações sociais sobretudo no que se refere ao campo da comunicação e informação. A década de 50 foi divisor de águas para popularização do rádio e da recém chegada Televisão como veículos indispensáveis de propaganda e disseminação de ideologias. Embora as transmissões abertas tenham acontecido em países como Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra ainda na década de 30, no Brasil e na Espanha isto só aconteceria duas décadas mais tarde. No Brasil, dos anos 50, segundo as palavras da pesquisadora Mônica Kornis:

[...] o país vivia sob a égide de uma ideologia prometeica, de crença no desenvolvimento, no progresso e na mudança. Este era um legado deixado por Vargas, do qual JK se apropriou com

maestria. Juscelino *Kubitschek* adicionava ao desenvolvimentismo a ótica do otimismo e da tolerância política. E contava, na retaguarda, com um corpo institucional já formalizado e uma estrutura burocrática e estatal razoavelmente consolidada, que lhe permitiriam agir e decidir mesmo em momentos de crise política ou militar<sup>1</sup>.

Tal otimismo e entusiasmo estavam presentes não só na esfera política, mas também no campo artístico-cultural. Com uma maior popularização da televisão e do rádio iniciava-se um processo promissor de transformação social a partir de consolidação da cultura de massa. O aprimoramento e popularização dos meios de comunicação possibilitaram uma verdadeira reviravolta no estilo de vida da sociedade urbano-industrial que passava a consumir influenciada pelas propagandas do rádio e da TV. As já conhecidas radionovelas traziam agora um ingrediente novo, as insistentes propagandas de produtos industrializados impulsionando uma rápida mudança nos hábitos domésticos.

Em se tratando de cinema, a onda de transformações do período pós-1945 possibilitou o avanço imediato da indústria hollywoodiana amparada pelo esforço do governo Americano que tentava a todo custo ampliar sua influência econômica, política e ideológica para todo o ocidente. A estratégia era bastante ousada, mas eficaz: patrocinar e expandir a cultura norte-americana para os países menos desenvolvidos como o Brasil e toda a América Latina, mas também para os países Europeus em desenvolvimento. Buscava-se mostrar a imagem de uma terra de oportunidades e prosperidade, onde o espírito de otimismo e de esperança tomava o lugar das tensões e desastres provocados pelas guerras.

Tem-se assim, o objeto de pesquisa desse estudo que visa a discorrer acerca da produção cinematográfica, no Brasil e na Espanha, durante os anos 1950, levando em consideração as mudanças socioculturais ocorridas no cenário mundial, no período pós-1945. Neste contexto, busca-se mostrar como as indústrias espanhola

---

<sup>1</sup> Fragmento retirado da página <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/JK/artigos>, sem indicação de data.

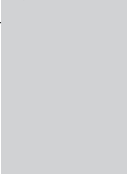
e brasileira foram influenciadas pelos avanços tecnocientífico e, conseqüentemente, pelas tendências literárias advindas a partir do processo de desenvolvimento tecnológico.

Neste período, a Espanha buscava uma forma de adentrar as fronteiras internacionais a partir de um governo mais tecnologicamente desenvolvido centrado no capitalismo moderno, investimento estrangeiro, industrialização maciça, migração populacional, urbanização e expansão educacional. Tinha-se, assim, o início de uma sociedade de consumo impulsionada pelos ideários do regime. No entanto, este incipiente paraíso para o consumidor, como aponta Tatjana Pavlovic (2008), revelaria, mais tarde seu lado mais escuro e ameaçador. A modernização e a liberalização política provocariam crises em todos os âmbitos da cultura, política e economia. Entre as manifestações mais relevantes estavam as greves trabalhistas e os movimentos estudantis, terreno fértil para uma nova geração de ativistas políticos.

Envolto a este sistema de mudança estava o cinema, que outrora tinha servido ao regime como importante instrumento de propaganda e disseminação dos ideários do governo. O novo panorama industrial exigia também mudanças nas produções culturais e o cinema, por ter sido criado a partir do desenvolvimento tecnológico, trazia a marca de ser o veículo mais propenso e passível de adaptações nas suas produções. Segundo Tatjana Pavlovic (2008),

The film culture of the fifties also saw the rise of a new generation, tied to the Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (Institute for Cinematic Investigation and Experimentation, or IIEC), the film school created on February 18, 1947. The two most important young voices were Juan Antonio Bardem and Luis García Berlanga, graduates of IIEC<sup>2</sup> (2008, p. 83).

<sup>2</sup> A cultura cinematográfica dos anos cinquenta também viu o surgimento de uma nova geração, vinculada ao Instituto de Investigações e Experiências Cinematográficas (Instituto de Pesquisa e Experimentação Cinematográfica e IIEC), a escola de cinema criada em 18 de fevereiro de 1947. As duas mais importantes vozes jovens desta época foram Juan Antonio Bardem e Luis García Berlanga, graduados pelo IIEC.



Em outras palavras, os anos 50 foram palco de uma crescente onda de novas produtoras e profissionais que visavam inovar e apresentar uma nova estética para o cinema local levando em conta os padrões Hollywoodianos mais também a necessidade de uma produção nacional independente. Tal onda favoreceu o surgimento de um cinema de oposição, parcialmente, inspirado pela “Semana do Cinema Italiano” do Instituto italiano de Cultura que aconteceu em Madri em 1951 e 1953. Essa nova proposta estética e política influenciou profundamente as produções cinematográficas nacionais, sobretudo nos países subdesenvolvidos, particularmente na América Latina, inclusive o Brasil, mas também em países Europeus como a Espanha.

A partir da Semana do Cinema Italiano, os cineastas espanhóis tiveram contato com o neorealismo italiano, um gênero desenvolvido, em partes, para conflitar os valores da estética cinematográfica fascista. Na percepção de Tatjana Pavlovic (2008), o neorealismo italiano, estava diretamente envolvido com a realidade social e os problemas decorrentes das guerras, o que dava aos diretores um enquadramento estético e político para a exploração de sua própria realidade social. Além da preocupação com a pobreza e os problemas sociais, o neorealismo também foi impulsionado pela necessidade de renovação cinematográfica formal.

Dessa forma, a estética neorrealista foi estabelecida como o principal modelo estético para o cinema espanhol dissidente, na década de 1950. No entanto, dentro do contexto de repressão e opressão vigente na Espanha, a aceitação de uma política de renovação bem como a recepção e apropriação do neorealismo estava longe de ser passífica e sem resistência, visto que, para o regime, o neorealismo era uma tendência estrangeira que não configurava a realidade artística espanhola. Assim, para dar uma abordagem mais nacional ao movimento, alguns críticos de cinema adotaram o termo “Espanholização do neorealismo”, uma vez que as circunstâncias políticas espanholas, em contraste com o contexto italiano, não permitiu a postura política mais radical que o movimento exigia.

O neorealismo espanhol foi criticado por não se empenhar em manter as características formalistas do movimento, sobretudo no

tocante à crítica social que caracterizou seus homólogos italianos, perdendo assim o caráter esquerdista que impulsionou as mudanças na Itália, conforme aponta Tatjana Pavlovic (2008):

Spanish neorealism has been criticized for absorbing only empty formalist traits of the movement, void of the social criticism that characterized its Italian counterparts. Furthermore, neorealism, which was originally associated with a leftist worldview, became ideologically reinscribed in the Spanish context. The most notorious example of this reinscription was José Antonio Nieves Conde's *Surcos* (1951), a film that can paradoxically be categorized as Falangist neorealism<sup>3</sup> (2008, p.85).

Convém notar que mesmo com as imposições do regime, os cineastas tinham acesso e, por vezes, contato com aos movimentos que ocorriam no meio cinematográfico tanto na Europa como nos Estados Unidos possibilitando não só influências europeias - como no caso do neorealismo italiano - mas também das tendências Hollywoodianas que se utilizava cada vez mais dos avanços tecnológicos para produzir obras ainda mais atraentes e sedutoras aos olhos dos telespectadores.

Nesse sentido, a Literatura servia como importante aliada da indústria hollywoodiana, haja visto que essa onda de otimismo era característica central da Era de Ouro da Ficção Científica (Golden Age of Science Fiction), época em que a ficção científica ganhou ampla divulgação e popularidade. Durante as décadas de 40 e 50, um grupo de escritores, incluindo Isaac Asimov, James Blish, Frederik Pohl, Cyril M. Kornbluth e Judith Meril expressaram seu otimismo utópico sobre o contributo da ciência e da tecnologia para a humanidade e tendiam a elogiar o cientista como agente de progresso e estabilidade econômica.

<sup>3</sup> O neorealismo espanhol tem sido criticado por absorver apenas traços formalistas vazios do movimento, sem a crítica social que caracterizou seus homólogos italianos. Além disso, o neorealismo, originalmente associado a uma visão de mundo esquerdista, tornou-se ideologicamente reinscrito no contexto espanhol. O exemplo mais notório desta reinscrição foi *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde (1951), um filme que paradoxalmente pode ser categorizado como neorealismo Falangista.

Este período é caracterizado por suas narrativas lineares com aventuras tecnológicas onde robôs, aeronaves, alienígenas, dentre outros ícones da ficção científica, eram elementos indispensáveis do enredo. Esta época é marcada pela existência de muitas revistas de ficção científica destinadas a uma audiência adulta que incentivou novos escritores e foram fonte de novas idéias para as narrativas literárias e cinematográficas. *Surpresa*, *The Magazine of Fantasy e Science fiction*, *Amazing*, *New Worlds* e *Galaxy Science Fiction* foram algumas das revistas mais importantes que influenciaram consideravelmente a forma e as temáticas artísticas da década de 50. Muitos dos escritores mais representativos da Era de Ouro foram reconhecidos pela primeira vez quando suas obras foram publicadas nessas revistas.

Na Espanha, a ficção científica também teve sua parcela de contribuição para as inovações cinematográficas dos anos 50 visto que este gênero tem suas primeiras narrativas ainda no século XIX, popularizando-se a partir de obras como *Lunigrafía* (1855) de M. Krotse ou *Una temporada en el más bello de los planetas* (1840) de Tirso Aguimana de Veca, *El anacronópete* (1887) de Enrique Gaspar, dentre outros. De acordo com Julian Díez e Fernando Moreno Angel (2014) em *Historia y antología de la ciencia ficción española*, o gênero teve importantes produções início do século XX, como por exemplo *Crímenes literarios* (1906), de Rafael Zamora y Pérez de Urría e *Homes artificiales* (1912), de Frederich Pujulà i Vallès, dentre muitos outros.

Neste contexto, merecem destaque as contribuições de José de Elola (ou Coronel Ignotus), Frederic Pujulà, Elias Cerdá e Domingo Ventalló para o gênero. Estes são considerados os autores mais importantes da literatura especulativa e de ficção científica, no período que antecedeu a Guerra Civil. Seus escritos foram publicados em uma das primeiras revistas de ficção científica do mundo, *a Biblioteca Novalesco-Científica* (1921-1923). Durante a Guerra Civil Espanhola poucas obras de ficção científica foram escritas e o gênero sofreu um período de letargia, emergindo somente no início da década de 1950.

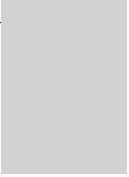
A partir da série espacial *La Saga de los Aznar* (1953-1958 e 1973-1978), 32 novelas de ficção científica, de Pascual Enguïdanos, o gênero volta a fazer parte das produções nacionais ao mesmo tempo

em que dialoga com o cinema, rádio e a TV. Nesta mesma década, começou a ser produzida uma série de rádio para crianças, *Diego Valor*, em que o herói enfrenta as forças do mal para salvar a Terra das invasões macianos. Com o sucesso alcançado, a série produziu 1200 episódios e posteriormente foi transformada em um quadrinho (1954-1964), além de inspirar a adaptação de três peças de teatro (1956-1959) e a primeira série de TV espanhola (1958). Dessa forma, como sugere Mikel Peregrina Castaños (2015), fica claro que a ficção científica espanhola, durante a era Franco, foi considerada uma importante manifestação da literatura popular e influenciou outros meios de representações artísticas, como teatro, televisão, cinema e pintura.

Embora não muito visível, os temas da ficção científica estavam presentes em muitas obras cinematográficas da década de 50, como por exemplo *Calabuch* (1956), de Luís García Berlanga. A narrativa é ambientada em meio à Guerra Fria, onde o protagonista, Professor Hamilton, um sábio ingênuo que acreditava nos benefícios da energia nuclear, percebe que estava errado e foge, levando consigo todos os seus segredos. Nota-se que, a partir da temática da Guerra Fria, *Calabuch* antecipa uma discussão que mais tarde seria bastante explorada nas narrativas da New Wave da ficção científica durante as décadas de 60 e 70.

Não muito diferente da realidade espanhola, encontrava-se a indústria cinematográfica brasileira que passava por um processo de transformação impulsionado pelas ideias modernistas das décadas de 20 e 30, mas também pelas novas tendências advindas dos avanços tecnológicos em escala mundial. Acompanhando o ritmo frenético do processo de modernização da sociedade brasileira, a década de 50 foi marcada pela necessidade de uma renovação estética no campo das artes. Em se tratando de cinema, pretendia-se fazer uma produção de forte apelo nacional, utilizando-se nova linguagem e temáticas populares, mas com valores completamente diferentes daqueles presentes nas *Chanchadas*, que marcaram a terceira etapa do cinema nacional, entre os anos 1930 e 1950.

As *Chanchadas*, vale ressaltar, foram um gênero fílmico considerado, por muitos críticos, como autenticamente brasileiro -



embora tenha suas raízes nos musicais estrangeiros – cujos enredos eram compostos por comédias musicais, misturadas com elementos de filmes policiais e de ficção científica, além de um humor picante e, por vezes, malicioso. Dentre as principais características podemos elencar a comicidade, o forte apelo ao popular, a paródia e também a forte presença musical dos ritmos carnavalescos. Considerado, por muitos, um espetáculo vulgar, este gênero recebia duras críticas, tanto no meio artístico como religioso.

Idealizava-se assim, uma nova etapa para a indústria fílmica brasileira. Vislumbrando novos horizontes e com o intuito de modernizar e intelectualizar o cinema brasileiro, surge a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, no dia 4 de Novembro de 1949, financiada pelo empresários Francisco Antônio Paulo Matarazzo, conhecido como Ciccillo, e Franco Zampari membro de uma das famílias mais ricas do Brasil, nos anos 50. A dupla Ciccillo e Franco ficou conhecida como os mecenas das artes de São Paulo, pois no ano anterior tinham inaugurado o Teatro Brasileiro de Comédias (TBC). Para a pesquisadora Maria Rita Galvão (1981), estes empresários foram de extrema importância para o desenvolvimento do teatro e de um cinema independente no Brasil, haja visto que essas duas formas de expressão só tomariam formas nacionais a partir do surgimento do TBC e da Companhia Vera Cruz, cuja principal aspiração era produzir obras brasileiras com padrão Universal.

De acordo com a pesquisadora Mônica Kornis (2008), o desejo de nacionalização, utilização e exploração de aspectos da cultura popular no meio cinematográfico era um movimento geral que abrangia todo o cinema da época, desde aquele produzido Cinédia e Atlântida, inclusive as chanchadas, até os filmes feitos por jovens que iriam promover uma verdadeira revolução estética no cinema brasileiro, como Nelson Pereira dos Santos, considerado o precursor dos ideários do Cinema Novo, que tomaria forma e se concretizaria mais tarde, nos anos 60.

A proposta de Vera Cruz se diferenciava por ter um objetivo claro e predefinido: produzir filmes de qualidade que acompanhassem o processo de desenvolvimento tecnológico pelo qual o país estava passando e que fossem capazes de concorrer com as produções

internacionais, o que implicaria em alto custo de produção. Descrevendo o contexto em que a Vera Cruz surge, Maria Rita Galvão (1975) afirma:

A Vera Cruz surge num momento de grande efervescência cultural em São Paulo, um pós-guerra rico de idéias e realizações. Num curto espaço de tempo - cinco, seis anos, talvez - a cidade assiste, um tanto perplexa e orgulhosíssima, ao nascimento de dois museus de arte, à formação de uma companhia teatral de alto nível, à multiplicação de concertos, escolas de arte, conferências, seminários exposições, revistas de divulgação artísticas e cultural, à construção de uma grande moderna casa de espetáculos, à criação de uma filmoteca, à inauguração de uma bienal de artes plásticas a tudo o quanto é sinal de expansão dessa cultura eminentemente urbana e burguesa que distingui a grande cidade da província (1975, p. 56).

De fato, a Vera Cruz surge em um ambiente propício, com atividades culturais intensas que muito agradava ao público burguês. O fato de seus fundadores serem italianos contribuiu para que suas obras sofressem também influências do Neorrealismo italiano, a exemplo da Espanha, visto que um dos entraves enfrentados pela Vera Cruz foi a falta de técnicos preparados para o cinema com a qualidade almejada, impulsionando a contratação de técnicos italianos, alemães e suecos.

Parece ser consensual a importante contribuição que a companhia Vera Cruz deu ao cinema brasileiro tanto pelo seu valor estético quanto pelo sua estrutura de produção. Segundo os críticos Randal Johnson e Robert Stam:

The films of Vera Cruz realized, in a sense, a long cherished goal of many Brazilian filmmakers: a level of artistic quality equal to that of Europe or the United States. Through their themes, genres and production values they achieved the look of the First World dominant cinema. They adopted the full panoply of conventional devices: sophisticated sets, classical framing, elaborate lighting fluid cutting and camera movements, dissolves for the passage of time, and so on<sup>4</sup> (1995, p.28).

<sup>4</sup> Os filmes de Vera Cruz perceberam, de certa forma, um longo e precioso

Apesar da inegável contribuição da companhia Vera Cruz, esta foi alvo de duras críticas, sobretudo pelo seu caráter burguês que, para muitos críticos, mais atendia aos anseios da burguesia dos cineclubes do que da classe artística. O crítico e cineasta Alex Viany (1987) destaca a importância e os avanços desta indústria para o cinema nacional mas também aponta os pontos negativos que levariam a sua derrocada:

Do lado positivo, deve-se ressaltar, houve uma sensível melhora no nível técnico e artístico de nossos filmes depois do aparecimento dos estúdios de São Bernardo. Além disso, com todas as falhas de estrutura, programa e administração, não há dúvida de que, num sentido histórico, a Vera Cruz precipitou a industrialização do cinema no Brasil. Do lado negativo, entretanto, houve um abrupto encarecimento da produção, nem sempre justificado pela melhoria técnica e artística. Muita gente diz, provavelmente com razão, que a Vera Cruz quis voar muito alto e muito depressa, construindo estúdios grandes demais para seu programa de produção, ao mesmo tempo em que descuidava de fatores tão importantes como a distribuição, a exibição, a administração e a arrecadação (VIANY, 1987: 109).

Pelas razões acima expostas, o sucesso da Vera Cruz durou apenas 5 anos. Alguns de seus filmes fizeram muito sucesso no exterior, participaram dos mais importantes festivais de cinema do mundo e galgaram almejados prêmios. O filme *O Cangaceiro*, por exemplo, foi assistido em mais de 80 países e faturou mais de 50 milhões de dólares, graças a sua qualidade técnica e de produção. Outras importantes produções da década de 50 foram: *Caiçara* (1951), *Terra é sempre Terra* (1951), *Ângela* (1952), *Sai da Frente* (1952), *Tico-Tico no Fubá* (1952), *O Cangaceiro* (1952/1953), *Apassionata* (1952), *Nadando em Dinheiro* (1952), *Uma Pulga na balança* (1952), *Sinhá Moca* (1953),

---

objetivo de muitos cineastas brasileiros: um nível de qualidade artística igual à da Europa ou dos Estados Unidos. Através de seus temas, gêneros e valores de produção, eles alcançaram o padrão do cinema dominante do Primeiro Mundo. Eles adotaram a panóplia completa de dispositivos convencionais: cenário sofisticados, enquadramento clássico, iluminação elaborada, cortes de fluidos e movimentos de câmeras, se dissolvem para a passagem do tempo, e assim por diante... [Tradução nossa]

*Esquina da Ilusão* (1953), *É Proibido Beijar* (1953), *Candinho* (1953), *Luz Apagada* (1953), *Na Senda do Crime* (1954), *Floradas na Serra* (1954), *O Sobrado* (1956), *O Gato de Madame* (1956), *Ossos, Amor e Papagaios* (1956), *Paixão de Gaúcho* (1957), *Estranho Encontro* (1957), *Rebelião em Vila Rica* (1957), *Ravina* (1958). Mesmo com o sucesso obtido em muitas das produções feitas até 1954, o montante arrecadado não era suficiente para manter a estrutura e o investimento que vinha sendo feito desde sua fundação em 1949, provocando um processo de endividamento e posterior falência.

Como citado anteriormente, o sucesso da Vera Cruz se deu, de forma mais visível, em elementos relacionados à infraestrutura e técnica. No entanto, um fato a ser apontado é o tratamento que esta companhia dar às mudanças e transformações sociais que ocorriam na época, bem como sua intensão de visitar as novas tendências do universo literário, local e internacional. Nesse sentido, é possível perceber uma forte influência das narrativas de ficção científica, visto que muitos arranjos feitos nas produções cinematográficas modernas brotaram de técnicas utilizadas primeiramente no universo narrativo literário.

A obra *O Cangaceiro* (1953), por exemplo, recebeu uma importante contribuição da escritora Raquel de Queiroz que embora não seja consagrada como escritora de ficção científica, foi bastante influenciada pelas tendências literárias que surgiram na Europa a partir dos avanços tecnocientífico. Tendo sido responsável pelos diálogos presentes no filme, Raquel pode expressar na tela a reação - de repulsa ou admiração - do homem comum para com os instrumentos tecnológicos até então pouco acessíveis, como se pode notar nas cenas iniciais em que capitão Galdino é apresentado pela primeira vez a um teodolito<sup>5</sup> e questiona se este servia para tirar fotos. Fica evidente também o fascínio do homem comum ao desconhecido ou estrangeiro, como se percebe na cena em que todos os cangaceiros se reúnem para tirar uma foto com um fotógrafo francês.

<sup>5</sup> Instrumento de precisão óptico que mensura ângulos verticais e horizontais; bastante utilizado pelos estudos de topografia, sobretudo no início do século, nas construções de estradas.

Esta obra filmica é repleta de diálogos que remetem ao estranhamento do homem do campo aos avanços tecnológicos, característica marcante na obra de Raquel de Queiros, sobretudo em sua obra de ficção científica, *Ma-Hôre*, escrita na década de 50, mas publicada pela primeira vez em 1961, na coletânea de contos de Ficção Científica, *Histórias do Acontecerá*, onde encontramos contos de Álvaro Malheiros, André Carneiro, Antônio Olinto, Clovis Garcia, Dinah Silveira de Queiroz, Leon Eliachar, Ruy Jungmann e Zora Seljan.

Vale a pena ressaltar que, assim como na Espanha, o gênero Ficção Científica teve suas primeiras manifestações no Brasil, ainda no século XIX como aponta Naiara Araújo (2017). Segundo a pesquisadora, as primeiras narrativas tratavam de reformas políticas a partir de eventos ou sociedades futuras como em *Páginas da História do Brasil* (1868-1872) de Joaquim Felício dos Santos e *O Doutor Benignus* (1875) de Emílio Zaluar.

Após a virada do século, o gênero se desenvolveu com os autores focando em reformas sociais e agrárias, bem como em eugenias e nos papéis sociais das mulheres, como em *Brazil no Ano 2000* (1909), de Godofredo Barnsley e *O Reino do Kiato* (1922), de Rodolfo Teófilo, *A Liga dos Planetas* (1922) de Albino Coutinho, e *A Amazonia Misteriosa* (1925) de Gastão Cruis, entre outros. Todas estas obras são, todavia, de alguma forma derivadas da ficção científica anglo-européia. Em 1926, o escritor José Monteiro Lobato escreveu *O Presidente Negro*, uma sátira que relata a história de um homem comum e professor de física que inventou uma máquina do tempo capaz de prever o futuro dos Estados Unidos até 3527 (ARAÚJO, 2017, p. 03).

Podemos citar ainda as obras de Gerônimo Monteiro, considerado o primeiro escritor de ficção científica brasileira: *O irmão do Diabo* (1937), *Três meses no século 81* (1947) *A cidade perdida* (1948). Em 1937, Monteiro foi convidado a fazer uma serie de Radio com seu personagem principal, Dick Peter, transformando suas novelas radiofônicas em verdadeiros sucesso de público ouvinte. Estas obras mostram que o universo literário brasileiro não estava tão alheio às transformações sociais resultantes do processo de modernização tecnológica. Pelo contrário, discussões acerca da Ciência e Tecnologia,

embora estivesse às margens da agenda cultural da primeira metade do século, permeavam as rodas temáticas da época.

Durante os anos 50, com o lançamento das revistas *Cinelar Fantastic* e *Edição Maravilhosa*, da antologia *Maravilhas da Ficção Científica*, da editora Cultrix, e com a publicação da obra *O Homem que Viu o Disco-Voador*, de Rubens Teixeira Scavone, esse gênero literário toma fôlego tornando-se mais visível, mesmo que de forma tímida. Nesta época, a TV também foi palco de divulgação e popularização de narrativas especulativas, com as séries *Capitão 7* (1954), da TV Record e *Lever no Espaço* (1957), da TV Tupi.

Por todo o exposto acima, pode-se dizer que as produções cinematográficas da década de 50 foram influenciadas pelas novas tendências narrativas brotadas no seio do gênero especulativo, já bastante difundido pelo cinema Norte Americano e Europeu em obras como: *Destino à lua* (1950), *O dia em que a Terra parou* (1951), *Vôo para Marte* (1951), *O Monstro do Ártico* (1951), *A guerra dos mundos* (1953), *A ameaça veio do espaço* (1953), *Mulheres-gato da Lua* (1953), *Os Invasores de Marte* (1953), *O Mundo em Perigo* (1954), *The Quatermass Xperiment* (1955), *Earth vs. the Flying Saucers* (1956), *Creature from the Black Lagoon* (1954), *It Conquered the World* (1956), *Invasion of the Saucer Men* (1957), dentre muitos outros.

No Brasil, é possível perceber uma tentativa de acompanhar as tendências internacionais no âmbito das discussões que envolvem os avanços tecnológicos em obras com *Nadando em dinheiro* (1952), *Carnaval em Marte* (1954), *Ossos, Amor e Papagaios* (1956), *O Homem do Sputnik* (1959) consideradas obras de ficção científica por conterem os ícones próprios das narrativas futurísticas ou especulativas, como robôs, espaçonaves, ou alienígenas, dentre outros. No entanto, as influências do gênero vão além da presença real destes ícones nas obras; as contribuições deste estilo narrativo para o cinema podem ser perceptíveis nos diálogos, movimentos, iluminação e ambientação, e sobretudo na visão e relação das personagens para com o meio social, como se pode perceber logo na primeira cena do filme *Agulha no Palheiro* (1953).

É bem verdade que o número de produções cinematográficas de ficção científica, no Brasil dos anos 50, foi muito tímida e limitada

se comparada aos números dos países de primeiro mundo. No entanto, é importante salientar que este período foi um período de efervescência cultural e artística podendo ser considerado um período de transição para mudanças que mais tarde surgiriam tanto no meio literário quanto no meio cinematográfico, com o Cinema Novo dos anos 60. Como afirmam, Randal Johnson e Robert Stam ( 1995),

The first signs of a new awakening in Brazilian cinema occurred several years before the official beginning of the movement coinciding ironically with the bankruptcy of the Vera Cruz Studios. Although Brazilian cinema, out of economic necessity, had Always been predominatly non industrial in its form of production, in the post- Vera Cruz period film makers began opting for Independent, artisan forms as a matter of aesthetic and political choice<sup>6</sup> ( 1995, p32).

É aparentemente contraditório que após a companhia Vera Cruz ter incorporado ao cinema brasileiro uma linguagem cinematográfica internacional, projetando-o internacionalmente e aprimorando-o em termos técnicos e estéticos (GALVÃO,1975), fale-se de produções artesãs e independentes. No entanto, como falado anteriormente, os anos 50 foram anos de inquietação e inovações na forma de ver e projetar a realidade o que pode ser facilmente percebido nas produções fílmicas da época que embora sejam consideradas independentes e artesãs refletem as tendências realistas.

As obras como *Rio 40 graus* (1955), *Rio Zona Norte* (1957) e *O Grande Momento* (1958), de Nelson Pereira dos Santos, são exemplos de obra que refletem o universo urbano de forma realista e humanista, mostrando um novo olhar sobre o eu e o outro. A esse respeito, Mônica Kornis comenta:

Ao contrário do cinema industrial, tratava-se de produções

---

<sup>6</sup> Os primeiros sinais de um novo despertar no cinema brasileiro ocorreram vários anos antes do começo oficial do movimento (Cinema Novo) coincidindo ironicamente com a falência dos Estúdios Vera Cruz. Embora o cinema brasileiro, por necessidade econômica, sempre tenha sido predominantemente não industrial em sua forma de produção, no período pós-Vera Cruz os cineastas começaram a optar por formas independentes e artesanais como questão de escolha estética e política [Tradução Nossa].

de baixo orçamento e de caráter autoral que, numa linguagem realista, traziam uma abordagem humanista tanto da realidade nacional quanto da cultura popular. Entre as mudanças estéticas mais importantes, destaca-se a utilização de longas seqüências que procuravam um registro da realidade tal como ela se apresentava (2008, p.53).

De forma muito similar, se deu o desenvolvimento do cinema Espanhol nos anos 50, sofrendo influencias diretas do realismo literário do final do século XIX e início do século XX, apresentando uma visão mais detalhada dos fatos e ao mesmo tempo das relações humanas com o meio em amplo desenvolvimento tecnológico, como aponta Núria Triana-Toribio (2003):.

[...] realist films made in Spain had to show their Spanish inflection by creating a nationalist narrative of origins linking film realism to Spanish literary and visual realism. In this argument, Spanish realist filmmakers were the logical inheritors of the picaresque tradition, Goya, and the nineteenth century realist novel.<sup>7</sup>(2003, p.34).

Neste sentido, as novas técnicas e temas do realismo cinematográfico bebiam nas fontes do realismo literário que pregava uma arte mais direcionada aos problemas sociais, ou seja, uma arte engajada e comprometida como o homem e seus anseios frente aos descobrimentos científicos e as mudanças provocadas pelos avanços tecnológicos. Neste aspecto, as novas tendências eram opostas aos ideários apresentados pela igreja católica, que conhecia o potencial de inovação dos movimentos realistas e via no cinema um importante veículo para difusão de ideias revolucionárias. Assim, a interferência da igreja nas produções cinematográficas foi uma constante na Espanha dos anos 50. No entanto, como aponta Triana-Toribio (2003), os filmes religiosos terminam por adotar técnicas realistas.

<sup>7</sup> Os filmes realistas feitos na Espanha tiveram que mostrar sua inflexão espanhola criando uma narrativa nacionalista de origens que liga o realismo cinematográfico ao realismo literário e visual espanhol. Neste argumento, cineastas realistas espanhóis foram os herdeiros lógicos da tradição picaresca, Goya, e do romance realista do século XIX. [Tradução Nossa]

By the mid-1950s there was widespread and unconditional defence of religious *films* that made use of realist techniques *and non-religious ones* which offered a ‘vertiente amable y simpática’ (gentle and agreeable version) of realism.[...] Prize winners like *Cerca de la ciudad* (L. Lucia, 1952), *Cómicos* (J. A. Bardem, 1954) *Historias e la radio* (Saenz de Heredia, 1955) *Calabuch* (L. Garcia Berlanga, 1955), *Un traje blanco* (Rafael Gil, 1956), *María, matrícula de Bilbao* (L. Vajda, 1960) all used the filmic techniques of neo-realism<sup>8</sup> (TRIANA-TORIBIO, 2003, p 51).

Em outras palavras, o cinema espanhol dos anos 50 foi tomado pelas tendências realistas já bastante difundidas no cinema Europeu, sobretudo nos países precursores do desenvolvimento tecnocientífico. No Brasil, a mesma tendência se verifica, entretanto, as limitações em termos de estrutura física e técnica, impossibilitaram grandes avanços e uma produção menos independente da indústria estrangeira.

### Considerações Finais

Em termos gerais, pode-se dizer que Brasil e Espanha apresentam uma produção cinematográfica parcialmente similar nos anos 50. Embora haja significantes diferenças entre os contextos políticos e econômicos desses dois países, as manifestações artístico-culturais que ocorreram no âmbito internacional, provocaram importantes mudanças nos seus cenários nacionais implicando em novas tendências nas produções literárias, televisivas, teatrais e cinematográfica, dentre outras formas de representação artística.

O primeiro fator de aproximação a ser destacado está relacionado à visão de mundo a partir dos avanços científicos e

<sup>8</sup> Em meados da década de 1950, havia uma defesa generalizada e incondicional de filmes religiosos que faziam uso de técnicas realistas e não religiosas que ofereciam uma “versão gentil e agradável” (versão gentil e agradável) do realismo. [...] Vencedores do Prêmio como *Cerca de la ciudad* (L. Lucia, 1952), *Cómicos* (JA Bardem, 1954) *Historias e a rádio* (Saenz de Heredia, 1955) *Calabuch* (L. Garcia Berlanga, 1955), *Un traje blanco* (Rafael Gil, 1956) , *María, matrícula de Bilbao* (L. Vajda, 1960) utilizaram as técnicas fílmicas de neo-realismo. [Tradução Nossa]

tecnológicos que, de uma forma ou de outra, provocaram profundas mudanças modo de agir e pensar do homem moderno. Nesse sentido, o realismo italiano foi, indubitavelmente, um movimento que influenciou direta e indiretamente as produções literárias e cinematográficas de muitos países europeus e latino americanos, colocando assim Brasil e Espanha em posições similares em termos de percepções e adoção de valores estéticos e humanísticos.

Outro importante ponto de intercessão refere-se ao diálogo que as produções cinematográficas tanto Brasileiras com Espanholas, fizeram com as produções literárias especulativas ou de ficção científicas, das quais foram retirados muitos dos elementos temáticos necessários para a produção de uma narrativa mais realista e atraente. Vale ressaltar que os filmes de ficção científica hollywoodianos também contribuíram para significantes mudanças no modo de produção, tanto em termos técnicos quanto estético, conquanto não se possa dizer que os anos 50 foram anos de grandes avanços para a indústria cinematográfica, no Brasil e na Espanha. Mais adequado seria dizer que este foi um período de transição que impulsionou e estimulou importantes e decisivas mudanças nos anos seguintes.

## Referências

ARAÚJO, Naiara Sales. Ficção Científica Brasileira: Ecofeminismo e Pós-colonialismo em *Umbra*, de Plínio Cabral. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. (2017) v. 18, n. 28, p. 03-15.

DÍEZ, Julián, and Fernando A. Moreno. *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra, 2014.

FAULKNER, S. *A History of Spanish Film: Cinema and Society 1910 - 2010*. London and New York: Bloomsbury, 2013.

GALVÃO, Maria Rita. *Crônica do cinema Paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.

\_\_\_\_\_. *Burguesia e cinema: o caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

KORNIS, Mônica Almeida. Imagens do autoritarismo em tempos de democracia: estratégias de propaganda na campanha presidencial de Vargas em 1950. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 34, p. 71-90, jan. 2004. ISSN 2178-1494. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2225/1364>>. Acesso em: 29 Out. 2017

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008

MALAFAIA, Wolney Viana. Imagens do Brasil: O cinema Novo e as metamorfoses da Identidade nacional. Tese de Doutorado. FGV: Rio de Janeiro, 2012.

PEREGRINA CASTAÑOS, Mikel. La Ciencia Ficción Distópica ante el Franquismo: Otro frente de Dissidência. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*. 2015, vol. 33, Núm. Especial 209-222.

PAVLOVIC, Tatjana . . [et al.]. *100 years of Spanish cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.

TRIANA-TORIBIO, Nuria. **Spanish Film Cultures**, New York, Palgrave, 2016.

\_\_\_\_\_. **Spanish National Cinema**. London and New York, Routledge, 2003.

<http://www.fgv.br/> acessado em 29 de outubro de 2017.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

## CINEMA NOVO?: Panorama artístico dos anos 60, no Brasil e na Espanha

Os anos sessenta foram palco de importantes conquistas no meio científico e tecnológico que impulsionaram, de uma forma ou de outra, importantes mudanças no meio artístico-cultural e nas relações sociais como um todo. Durante a década de 60 foi lançado o primeiro satélite meteorológico, inaugurado o primeiro computador eletrônico com disco rígido e feita a primeira viagem do homem ao espaço, dentre muitos outros acontecimentos históricos. Também foi a década em que o movimento da contracultura desempenhou significativo papel no afloramento dos ideários do feminista e dos movimentos civis em favor dos negros e homossexuais. Conhecida como anos rebeldes, esta década foi marcada por manifestações reivindicativas estudantis na maior parte do globo.

Na esfera artística, os anos sessenta foram marcados por diversas tendências vanguardistas, dentre elas a Pop Art, movimento que surgiu no final dos anos 50, na Inglaterra e se espalhou por outros países da Europa e Estados Unidos, refletindo também na América Latina. Sendo uma referência à arte popular, este movimento tentava utilizar-se fortemente de propagandas e dos meios de comunicação de massa em geral. Acreditava-se no poder da imagem como elemento chave de propagação de ideologias e representação de pensamentos inovadores. Assim, retirava-se da sociedade consumista temas para aplicar à arte.

Tem-se nesse momento uma nítida valorização da cultura de massa, onde televisão, cinema, quadrinhos, fotografia e produções publicitárias exercem forte influência nas manifestações artísticas e culturais. Em outras palavras, aquilo que antes era considerado

indigno de valor artístico, adquira um status de matéria prima para a produção de arte. Nessa perspectiva, tal movimento foi o resultado de um estilo de vida brotada no seio de uma sociedade caracterizada pela tecnologia, democracia e consumo.

Em países como Brasil e Espanha, com regimes políticos ditatoriais, a censura e a repressão encarregavam-se de podar os excessos de ideias revolucionárias ou inovadoras. No entanto, mesmo neste contexto de repressão, a introdução rápida do capitalismo de consumo e do influxo de estrangeiros trouxe com eles novos valores culturais que entraram em conflito com os tradicionais. Juntamente com essas mudanças, há uma onda crescentes de tensões sociais e agitações causadas por estudantes e trabalhadores em greve.

Neste clima de mudanças e descontentamento, a medida em que os movimentos dissidentes surgiam, os mecanismos de controle tinham que ser adaptados para atender uma demanda crescente de demonstrações de mudanças no estilo de vida e conseqüentemente de protestos. Para o crítico Francisco Rojas Claros,

Frente a todo esto, es más que evidente que el sistema de censura y de control, tenía que permanecer activo. Por ello, la infraestructura se mantuvo, pero hubo que actualizarla em cierto grado. Se va a producir por tanto um intento de racionalización y perfeccionamiento del dispositivo censorial, com el fin de adaptarlo a los nuevos tempos<sup>1</sup> ( 2006, p.63).

É neste clima de mudanças mas também de tumulto que surge o Cinema Novo no Brasil e na Espanha dos anos sessenta. Dessa forma, a presente pesquisa objetiva fazer uma análise comparativa do cinema novo que floresceu nos anos sessenta, nos países em questão, levando em consideração seus contextos político e culturais bem como suas contribuições para o desenvolvimento do Cinema Nacional.

---

<sup>1</sup> Diante de tudo isso, é mais do que evidente que o sistema de censura e controle teve que permanecer ativo. Portanto, a infraestrutura foi mantida, mas teve que ser atualizada até certo ponto. Produzindo, portanto, uma tentativa de racionalização e perfeição do dispositivo censorial, a fim de adaptá-lo aos novos tempos [Tradução Nossa].

Fazendo uma breve retomada do cenário cinematográfico destes países, tem-se nos anos 50 um período de transição entre uma forma romântica de ver o mundo e uma visão de mundo a partir dos avanços científicos e tecnológicos que, de uma forma ou de outra, provocaram profundas mudanças modo de agir e pensar do homem moderno. Nesse sentido, o realismo italiano foi, indubitavelmente, um movimento que influenciou direta e indiretamente as produções literárias e cinematográficas desses dois países colocando-os em posições similares em termos de percepções e adoção de valores estéticos e humanísticos.

Segundo o Pesquisador Malafaia (2012), o Cinema Novo foi um produto cultural do processo de modernização vivido pela sociedade brasileira a partir da década de 1920 dialogando com as propostas modernistas dos anos vinte e trinta, com desenvolvimento industrial da década de 40 e também com o grande desenvolvimento tecnológico em escala mundial verificado no pós-guerra. Também sofreu influências da atmosfera otimista e invenção do Brasil como o “país do futuro”, brotadas sobretudo no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). Malafaia ainda acrescenta que o Cinema Novo surgiu:

Como uma narrativa fílmica construída a partir de propostas estéticas variadas, que vão da montagem dialética de Sergei Eisenstein à *Nouvelle Vague* e às técnicas e propostas do chamado *cinema verdade*. Essa trajetória, de construção de uma identidade política e cultural, efetivou-se já a partir do início dos anos cinquenta e teve como parâmetros as experiências contraditórias das Companhias Cinematográficas Vera Cruz e Atlântida. A primeira, localizada em São Paulo, fracassara no seu intuito de construir uma indústria cinematográfica brasileira nos padrões hollywoodianos (MALAFAIA, 2012, p.32).

De fato, o Cinema Novo não tinha a pretensão de igualar-se ou de concorrer com a indústria hollywoodiana; seu principal foco era a consolidação de uma expressão cultural e cinematográfica com uma linguagem que representasse a agenda artística brasileira. Diferentemente das etapas anteriores pelas quais passara a cinematografia brasileira, o cinema novo buscou mostrar a brasilidade

do povo em todos os campos e meios sociais, contemplando do sagrado ao profano, do rico ao pobre, da realidade à fantasia, do desenvolvimento ao subdesenvolvimento.

Conforme observa o cineasta Paulo Emilio Gomes (1996), os quadros de realização e absorção do Cinema Novo, foram fornecidos por jovens que almejavam um desligamento das origens do modo de produção que se estabeleceu no Brasil ao longo do tempo, permanecendo mesmo depois de algumas etapas bem sucedidas de inovação. Nas palavras do crítico,

A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social ( GOMES, 1996, p.103)

Em outras palavras, os novos cineastas projetavam suas próprias impressões, o que levava a uma visão individual da sociedade e do mundo. Assim, tinha-se uma produção original, mas de cunho individual, que por vezes, abordava aspectos são singulares que se distanciavam da realidade dos telespectadores. Nesse sentido, o cineasta passava a ser autor de uma mensagem visual revelada nas telas, ficando livres para descrever os seus pontos de vista e abordar situações histórico-sociais próprias do povo brasileiro. Tal postura foi acompanhada por um interesse pelo homem e seu cotidiano.

Refletindo sobre o cinema novo no Brasil, a crítica Regina Aggio (2005) comenta sobre a relação destas novas produções cinematográficas nacionais com literatura. Segundo a autora:

O termo “autor” vem de uma emancipação do filme em relação à literatura. A sublinhar, nesse sentido, que no início vários filmes tinham como base a adaptação de uma novela ou um romance. Os jovens “autores de cinema”, a começar por Alexandre Astruc, consideravam, entretanto, a câmera como um instrumento equivalente ao lápis. O cinema, no seu entender, tinha os meios adequados para ser uma arte autônoma ( AGGIO, 2005, p.179).

A crítica chama atenção para o fato de os novos cineastas partirem de sua própria consciência sobre os problemas da sociedade. No filme *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, esta tendência é bastante expressiva. “Considerando o impacto do *Rio, 40 graus* (1955) de Nelson Pereira dos Santos ao mostrar, pela primeira vez em filme, uma favela, a dimensão estética inovativa de *Aruanda* (1960) se torna ainda mais nítida, já que antecipou a retratação da miséria de maneira também realista”(AGGIO, 2005, p.180).

Foi nesta perspectiva que o cineasta e crítico baiano, Glauber Rocha, iniciou suas atividades do final dos anos 50, propondo um cinema brasileiro que mostrasse a realidade da maior parte do povo, utilizando-se de imagens e elementos culturais e identitários que representassem verdadeiramente a brasilidade das camadas menos favorecidas. Para tanto, era preciso uma visão apurada e realista do cineasta que com “*uma câmera na mão e uma idéia na cabeça*” seria capaz de projetar na tela a vida do povo brasileira como ela é; esta seria a principal expressão do cinema novo.

A partir desta visão, Glauber Rocha defendia a arte como instrumento de transformação social. Sua obra-prima, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) Juntamente com *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) são consideradas as obras que melhor representam o espírito de autenticidade que o movimento propunha. Para o escrito Frederico Osanam Amorim Lima (2015), as ideias de Rocha possibilitaram um parcial rompimento com a estética das narrativas Hollywoodianas, impulsionando a produção de filmes pautados numa visão realista com fortes referências à cultura e ao folclore brasileiro.

Pelo seu caráter inovador, as obras de Glauber Rocha foram reconhecidas mundialmente, levando-o a receber diversos prêmios nacionais e internacionais, em consagrados festivais, como Festival de Cinema Livre da Itália, Festival Internacional de Cinema Karlovy Vary (República Checa), Prêmio Luiz Buñuel (Espanha), Prêmio de Crítica no Festival de Cannes, Golfinho (Brasil), entre outros.

Da mesma forma que no Brasil, os anos sessenta foram palco de mudanças no campo da cinematografia espanhola. No entanto, embora estes dois países vivessem em contextos aparentemente

similares por compartilharem do um regime político ditatorial, as condições de produções eram bastante diferentes. Na Espanha, a contração cultural e política, bem como o retorno a várias medidas repressivas, levaram os cineastas a optarem por um estilo mais hermético e, por vezes, mesmo popular do que aquele adotado no cinema novo brasileiro. Conforme Tatjana Pavlovic (2008) descreve:

[...] this generation was troubled by the status quo of the political dictatorship and was frustrated by the limits placed on political and creative freedom of expression. This context prompted the use of a complex film language: elliptical editing, opaque allusions, dense symbolism, and multiple meanings. This group was also familiar with foreign film tendencies, and the theoretical and practical innovations of the New Spanish Cinema were in the spirit of other European film movements such as French New Wave or Nouvelle Vague, Free Cinema, and Junger Deutscher Film<sup>2</sup> (PAVLOVIC, 2008, p.108).

Diferentemente do Cinema Novo Brasileiro, tem-se, no cenário espanhol, uma forte inclinação para a adoção dos estilos e estéticas estrangeiras. A obra de Carlos Saura *Los Golfos* (1959), uma das precursoras do cinema novo espanhol, por exemplo, traz traços marcantes do neorealismo italiano o que se verifica também em, *Llanto por un bandido* (1963) e *La caza* (1965), do mesmo cineasta. Embora verifique-se uma nova vitalidade nas produções dos anos 60, com recordes de bilheteria como *Tia Tula* de Miguel Picazo (1964), *Amor Bom*, de Francisco Regueir (1963) e *Caçado*, de Carlos Saura (1965), este período foi marcado pela junção de estilos, sem no entanto trazer marcas concretas de ruptura com os modelos tradicionais.

Inegável duradoura contribuição foi atribuída a García Escudero

<sup>2</sup> [...] esta geração foi perturbado pelo status quo da política ditatorial e foi frustrado pelos limites impostos à liberdade de expressão política e criativa. Este contexto levou ao uso de uma linguagem cinematográfica complexa: edição elíptica, alusões opacas, simbolismo denso e múltiplos significados. Este grupo estava familiarizado com as tendências cinematográficas estrangeiras, e as inovações teóricas e práticas do Cinema Novo Espanhol comungavam do mesmo espírito de outros movimentos cinematográficos europeus, como New Wave francês ou Nouvelle Vague, Cinema livre e Holandês [Tradução Nossa].

cujas intervenções nas políticas de cinema significaram importantes avanços para o Nuevo Cine Español. Suas ideias influenciaram um grupo de jovens cineastas que buscavam sair do *status quo* cultural provocado pelo regime. Escudero criou uma categoria diferenciada de produção que contemplassem os jovens e talentosos estudantes e cineastas da Escola Oficial de Cinema. Com uma política de proteção especial e mecanismos de financiamento foram desenvolvidos meios de promover a incorporação de graduados de EOC na indústria, facilitando sua transição de estudantes para diretores de longa-metragem. No entanto, para alguns críticos a evolução do cinema espanhol durante a administração de Escudero foi mais aparente que real. Segundo o crítico Francisco Montes Fernandez (2011)

Con Fraga Iribarne como Ministro de Información y Turismo (1962-1969) y José M<sup>a</sup> García Escudero como Director General de Cinematografía y Teatro (1962-1967), se produce una liberalización más aparente que real. Por primera vez, se establecen las Normas de Censura Cinematográfica y se modifican las subvenciones, abandonando la clasificación de las películas según categorías. Se crea, además, el “interés especial” para estimular a los jóvenes directores. Y surge, por último, el “Nuevo Cine Español” (NCE)<sup>3</sup> (MONTES FERNANDEZ, 2011.p 616).

A partir de uma política de incentivo às produções filmica, o regime desejava controlar este novo seguimento de produção que serveria como reforça para as investidas em prol de modernização conquista de mercados externos. Assim, García Escudero e o Estado vêm-se diante em um conflito velado que envolvia graduados e críticos de EOC, sem os quais a pretença investida de conquistar os mercados externos fracassaria. De acordo com Nuria Triana-

<sup>3</sup> Com Fraga Iribarne como Ministro da Informação e Turismo (1962-1969) e José M<sup>a</sup> García Escudero como Diretor Geral de Cinematografia e Teatro (1962-1967), há uma liberalização mais aparente do que real. Pela primeira vez, os Padrões de Censura Cinematográfica são estabelecidos e eles modificam os subsídios, abandonando a classificação dos filmes de acordo com as categorias. Também cria o “interesse especial” para estimular a jovens diretores. E, finalmente, surge o “New Spanish Cinema” (NCE) [ Tradução Nossa].

Toribio (2003): “Uneven economic development had not brought contentment with the status quo among the younger generations of the middle classes, as the regime had hoped but a desire for political parity with other European countries and an increasing interaction with them”<sup>4</sup> (Triana-Toribio, 2003, p.53). Dessa forma, a estratégia do governo de vender uma nova imagem da Espanha para o mercado internacional a partir das produções fílmicas, não teve aceitação esperada pelo regime franquista.

Mesmo em meio a este conflito de interesses, é possível afirmar que as políticas adotadas durante os anos 60, impulsionaram o aumento de produções e aperfeiçoaram as estruturas mercadológicas já existentes no âmbito nacional e internacional, além de ter dado visibilidade a produtores e cineastas até então desconhecidos ou no início de suas carreiras. De acordo com o crítico Emilio C. García Fernández (2016), a intenção de García Escudero de aumentar o nível do cinema espanhol e incentivar a entrada de jovens na indústria foi alcançada graças a uma geração de diretores que tentaram se identificar com as vanguardas européias da década configurando o Novo Cinema Espanhol, do qual, entre 1962 e 1967, participaram diretores como Mario Camus, Francisco Regueiro, Manuel Summers, Miguel Picazo, Basilio Martín Patino, Claudio Guerín e Víctor Erice.

Neste contexto, vale ressaltar a contribuição de Carlos Saura, diretor que se tornou um expoente de um cinema de qualidade, que queria alcançar todos os espectadores e que conseguiu abrir uma frente importante no marketing estrangeiro do cinema espanhol, segundo aponta Fernández:

Saura había dirigido *Los golfos* (1959), con la que iba a confirmar su buen hacer a partir de esta década. Su primer gran título fue *La caza* (1965), historia rica en contenidos ideológicos y expresivos, que sin embargo tuvo poca aceptación en su estreno en España, al contrario que en el extranjero, donde recibió varios premios internacionales. La siguieron otras películas más intimistas, que

---

<sup>4</sup> O desenvolvimento econômico desigual não trouxe satisfação com o status quo entre as gerações mais jovens das classes médias, como o regime esperava, mas um desejo de paridade política com outros países europeus e uma crescente interação com eles [Tradução Nossa].

se sitúan en el contexto onírico que caracteriza toda la obra de Saura<sup>5</sup> ( FERNANDEZ, 2016, p.123).

Nesse momento, ha de se ressaltar, surgem diferentes escolas que conferem certo ar de modernidade técnico-formal para o cinema espanhol, destacando-se duas importantes escolas de igual valor e ousadia, e determinação: a de Madrid e a de Barcelona, de onde surgiram grupos ávidos a mudarem a trajetória do cinema nacional. No entanto, mesmo frente a um sentimento de inovação, na Escola de Barcelona, por exemplo, predominavam a tradição formal, a influência da publicidade linguística e a preocupação com a estrutura visual, o que de alguma forma, contribuía para o mesmismo adotado pelo regime franquista. Frutos dessa tendência são obras como *Fata Morgana* (1966), de Vicente Aranda, *Noche de vino tinto* (1966), de José María Nunes, *Dante no es únicamente severo* (1967), de Jacinto Esteva e Joaquín Jordá, dentre outros.

Ainda segundo Fernández (2016), um fato que não se pode deixar de mencionar é a contribuição de Luis Buñel para a cinematografia dos anos 60. Apesar de ter-se exilado na França no final dos anos 30, partindo em seguida para Estados Unidos e Mexico, Luis Buñuel retorna à Espanha para filmar *Viridiana* (1961), uma paródia impiedosa que criticava os conceitos habituais de caridade e virtude cristãs. *Viridiana* ganhou a Palma de Ouro do Festival de Cannes e logo foi proibido pelo teor crítico que escandalizou a sociedade católica conservadora. A esse respeito, Fernandez acrescenta:

La presentación de *Viridiana* en el Festival de Cannes y la obtención de la Palma de Oro provocaron uno de los escándalos internacionales más recordados de la Historia del Cine. Pese a haber sido rodada con el beneplácito institucional, la película

<sup>5</sup> Saura havia dirigido *Los golfos* (1959), com o qual ele iria confirmar o bom trabalho desta década. Seu primeiro grande título foi *La caza* (1965), uma história rica em conteúdo ideológico e expressivo, que, no entanto, teve pouca aceitação em sua estréia na Espanha, ao contrário do exterior, onde recebeu vários prêmios internacionais. Seguiram-se outros filmes mais íntimos, que são colocados no contexto onírico que caracteriza todo o trabalho de Saura [Tradução Nossa]

no se pudo ver en España hasta el mes de abril de 1977, y fue considerada para la distribución internacional como una producción mexicana. En los años sesenta, Buñuel continuó progresando en sus imágenes sobre el convencionalismo burgués (*El ángel exterminador*, 1962), sus filias clasistas (*Diario de una camarera*, 1964) y la inestabilidad emocional surgida del juego de las máscaras (*Belle de jour*, 1967), para alcanzar la meta – en esto sigue a los *Evangelios*– a través de una peregrinación heterodoxa en la que el dogma echa un pulso a la herejía (*La Vía Láctea*, 1969)<sup>6</sup>. (FERNANDEZ, 2016, p 150)

De fato, a partir do escândalo envolvendo a obra *Viridiana*, o cinema espanhol ganhou visibilidade e atraiu a atenção do público nacional e internacionalmente. Os cineastas treinados na Escola Superior de cinematografia desafiavam o mesmo regime que os apoiava economicamente. Muitas das suas reivindicações eram mostradas em seus filmes que, apesar de despertar, por vezes, a fúria das autoridades, eram exibidos em concursos nacionais e internacionais porque ajudavam a reforçar a imagem de uma Espanha em desenvolvimento, embora marcada por sucessivos governos franquistas, especialmente entre as décadas de sessenta e setenta.

Em uma breve análise comparativa da produção cinematográfica do Brasil e da Espanha, dos anos sessenta, ambos em regime militar, destacamos, no quadro abaixo, as principais produções cinematográficas. Ressalta-se que não houve, aqui, a intenção de trazer uma lista exaustivas de filmes produzidos no período em destaque, mas a de mostrar como os mecanismos de produções destes dois países comportaram-se frente ao regime

<sup>6</sup> A apresentação de *Viridiana* no Festival de Cinema de Cannes e a obtenção da Palma de ouro provocaram um dos mais recordados escândalos internacionais na história do cinema. Apesar de ter sido filmado com aprovação institucional, o filme não pôde ser visto em Espanha até abril de 1977 e foi considerado para distribuição internacional como produção mexicana. Na década de 1960, Buñuel continuou a progredir em suas imagens do convencionalismo burguês (*o anjo exterminador*, 1962), suas filiais classistas (*Diário de uma empregada de mesa*, 1964) e a instabilidade emocional decorrente do jogo de máscaras (*Belle de jour*, 1967), para atingir o objetivo. *Evangelhos* - através de uma peregrinação heterodoxa em que o dogma toma um pulso na heresia (*The Milky Way*, 1969) [Tradução Nossa].

militar vigente e como as ondas de movimentos populares, artísticos ou não, impulsionaram mudanças no meio social e cultural como um todo, impactando na filmografia destes dois países.

**Quadro 01:** Quadro Comparativo da produção Cinematográfica no Brasil e na Espanha, nos anos 60

Ano	Brasil	Espanha
1960		<i>Mi calle, El cochecito, El emigrante, Un rayo de luz</i>
1961	<i>Mandacaru Vermelho, A Grande Feira,</i>	<i>Viridiana, Ha llegado un ángel, Plácido</i>
1962	<i>Boca de Ouro, Tocaia no Asfalto, Os Cafajestes, Os Mendigos Barravento, Cinco Vezes Favela, Pedreira de São Diogo, Porto das Caixas</i>	<i>La gran familia, A hierro muere, Accidente 703, Atraco a las tres, The Awful Dr. Orloff, Buscando a Mónica, The Robbers</i>
1963	<i>Vidas Secas, Crime no Sacopã, Garrincha, Alegria do Povo,</i>	<i>The Blancheville Monster, Los inocentes, Nunca pasa nada, Rocío de La Mancha, Los Tarantos, Del rosa al amarillo, El Verdugo, New Friendship</i>
1964	<i>Deus e o Diabo na Terra do Sol, Ganga Zumba,- Sexta-feira da Paixão, Sábado de Aleluia, Os Fuzis, Nelson Cavaquinho, Maioria Absoluta, Integração racial</i>	<i>El extraño viaje, Llanto por un bandido, La Tía Tula, Franco, ese hombre, The Girl in Mourning, Terror in the Crypt,</i>
1965	<i>O Padre e a Moça, A Falecida, A hora e a vez de Augusto Matraga, O desafio</i>	<i>Crimen de doble filo, Fata Morgana, Más bonita que ninguna, Misión Lisboa, Mission to Caracas, El mundo sigue, Snakes and Ladders, The Uninhibited, The Art of Living, Acteón</i>
1966	<i>A Grande Cidade, As Cariocas,</i>	<i>La caza, The Diabolical Dr. Z, Kriminal, Nueve cartas a Berta, Noche de vino tinto, Con el viento solano, The Texican, La Dama del Alba</i>
1967	<i>Terra em Transe, Garota de Ipanema, El Justicero, Capitu</i>	<i>Amor a la española, Avenger X, El amor brujo, La Busca, Cada vez que, Cervantes, Dante no es únicamente severo, Ditirambo, Gentleman Killer, Il marchio di Kriminal, Las Pirañas, Peppermint Frappé, Último encuentro, Sor Citroën</i>

1968	<i>O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro, Fome de Amor, O homem nu, Balada de Página Três, Benito Cereno</i>	<i>El turismo es un gran invento, Agonizando en el crimen, La Alpujarra, un mundo quieto, La amante estelar, Ammazzali tutti e torna solo, Anche nel west c'era una volta Dio, Las Noches del Hombre Lobo, Pistol for a Hundred Coffins, Satanik, Superargo and the Faceless Giants,</i>
1969	<i>Ternos caçadores Máscara da Traição, Carnaval São Paulo, Macunaíma Os Herdeiros</i>	<i>La madriguera, Las Cruelles, Los Monstruos del Terror, Cry Chicago, A 45 revoluciones por minuto, A propósito de Baleares, El Abogado, el alcalde y el notario, Abuelo Made in Spain, Ditirambo, España otra vez, La residencia, El extraño caso del doctor Fausto, Simón Bolívar, The Wanton of Spain</i>

Como se pode observar no quadra acima, o número de produções Brasileiras é inferior em quantidade o que não significa que inferioridade em termos de avanços na cadeia produtiva como um todo. O Cinema Novo Brasileiro funcionou como um marco para a cinematografia nacional pelo seu caráter inovador em termos de cultura e sociedade, mostrando assim, um Brasil visto a partir de olhares nunca antes mostrados do cinema, aquele retratado pelo cineasta-autor.

Diferente do Brasil, o Cinema Novo Espanhol não apresenta-se com caráter inovador em termos de ruptura com o tradicional; sua produção é ainda bastante afetada por modelos europeus, dificultando uma produção mais autônoma que reflita de forma mais autêntica a Identidade Nacional como ocorreu no Brasil.

## Referencias

AGGIO, Regina. Pensamento antropológico no Cinema Novo: “Aruanda” (1960) de Linduarte de Noronha, in *Bohlaui*. Volume 42, issue 1, 2005, pp 171-184.

CLAROS, Francisco Rojas. Poder, Disidencia Editorial y Cambio Cultural en España durante los años 60. Pasado y Memoria. *Revista de historia contemporânea*, 5, 2006, pp.59-80.

DÍEZ, Julian, ANGEL, Fernando Moreno (2014) *Historia y antología de la ciencia ficción española*

FERNÁNDEZ, Emilio C. García. *Historia del Cine*. 2.ed. Madrid: Fragua, 2016.

FERNÁNDEZ, Emilio C. García. *Historia del cine español VII: Años 60*. In *Crónicas / Thesouro Cultural* n.150-294. <https://thecult.es/cine-clasico/historia-del-cine-espanol-vii-anos-60.html>

GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

KORNIS, Mônica Almeida. *Cinema, televisão e história*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LIMA, Frederico Osanam Amorim. *Uma Câmera na Mão e Uma Ideia na Cabeça: Glauber Rocha e a Invenção do Cinema Brasileiro Moderno*. Curitiba, Editora Prismas, 2015. Frederico Osanam Amorim

MALAFAIA, Wolney Viana. *Imagens do Brasil: O cinema Novo e as metamorfoses da Identidade nacional*. Tese de Doutorado. FGV: Rio de Janeiro, 2012.

MONTES FERNÁNDEZ, Francisco. *Recordando la historia del cine español*. *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, XLIV (2011) 597-622.

PAVLOVIC, Tatjana .[et al.]. *100 years of Spanish cinema*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.

<http://www.fgv.br/> acessado em 29 de outubro de 2017.

TRIANA-TORIBIO, Nuria. **Spanish Film Cultures**, New York, Palgrave, 2016.

\_\_\_\_\_. **Spanish National Cinema**. London and New York, Routledge, 2003.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Alhambra-Embrafilme, 1987.

