

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ESCOLA DE BELAS ARTES

Paulo Henrique Silvério de Sousa

CINEMA NOVO BRASILEIRO E NOUVELLE VAGUE JAPONESA:

Aproximações e distanciamentos

Belo Horizonte

2022

Paulo Henrique Silvério de Sousa

CINEMA NOVO BRASILEIRO E NOUVELLE VAGUE JAPONESA:

Aproximações e distanciamentos

Artigo apresentado ao Curso de Cinema de Animação e Artes Digitais da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema de Animação e Artes Digitais da Escola de Belas Artes - UFMG.

Orientação: Profa.Dra. Mariana Ribeiro da Silva Tavares

Belo Horizonte

2022

Agradecimentos

Agradeço à Dra Mariana Tavares pela orientação e paciência ao longo do trabalho. Suas contribuições foram de extrema importância para meu aprendizado da pesquisa científica e alcance do objetivo. Agradeço também à banca avaliadora que com suas criteriosas contribuições, ajudaram para a melhoria do trabalho.

Aos amigos, agradeço os momentos de risos e descontração, que tornaram o processo árduo da pesquisa um pouco mais leve.

Por fim, agradeço à Bruna, companheira de vida e pilar. Seu apoio nas horas mais difíceis foi o que me motivou a nunca desistir.

Resumo

Com o objetivo de estabelecer um diálogo entre o *Cinema Novo Brasileiro* e a *Nouvelle Vague Japonesa*, observando suas semelhanças e diferenças, este artigo percorre o contexto histórico e social em que os dois grupos surgiram. Tendo como recorte dois expoentes de ambos os grupos, Glauber Rocha e Nagisa Oshima, é realizada uma comparação entre a trajetória dos dois cineastas. Por fim, elaboramos uma análise entre dois filmes referenciais para a época, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Túmulo do Sol*, observando elementos estéticos na tentativa de identificar possíveis pontos de contato entre eles. Observamos grandes diferenças entre os dois grupos, no que se refere ao contexto de seu surgimento, suas influências e opções estéticas. A trajetória de Glauber Rocha e Nagisa Oshima também se difere de forma significativa, tendo como ponto de contato, a defesa e prática do cinema de autor.

Palavras chaves: Cinema Novo; Nouvelle Vague Japonesa; Glauber Rocha; Nagisa Oshima.

Abstract

With the objective of establishing a dialogue between the *Brazilian New Wave* and the *Japanese Nouvelle Vague*, observing their similarities and differences, this article goes through the historical and social context in which the two groups emerged. Using two exponents of both groups, Glauber Rocha and Nagisa Oshima, as a cut, a comparison is made between the trajectory of the two filmmakers. Finally, we developed an analysis between two reference films for the time, *Black God, White Devil* and *The Sun's Burial*, observing aesthetic elements in an attempt to identify possible points of contact between them. We observed great differences between the two groups, with regard to the context of their emergence, their influences and aesthetic options. The trajectory of Glauber Rocha and Nagisa Oshima also differs significantly, having as a point of contact, the defense and practice of auteur cinema.

Keywords: Brazilian New Wave; Japanese Nouvelle Vague; Glauber Rocha; Nagisa Oshima.

Sumário

1. INTRODUÇÃO.....	6
2. METODOLOGIA	7
3. CINEMA NOVO BRASILEIRO	8
4. NOUVELLE VAGUE JAPONESA.....	11
5. GLAUBER ROCHA E NAGISA OSHIMA	14
6. DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL E O TÚMULO DO SOL	16
7. CONCLUSÃO.....	18
8. REFERÊNCIAS.....	19
9. FILMOGRAFIA.....	20

1. Introdução

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, houve uma onda de novos cinemas ao redor do mundo. Eram movimentos que buscavam um cinema de autor, e tinham como compromisso imprimir nas telas a realidade das mazelas sociais e políticas que seus países sofriam. O *Neorealismo Italiano*, a *Nouvelle Vague Francesa*, os novos cinemas latinoamericanos e a *Nouvelle Vague Japonesa* são alguns exemplos destes novos cinemas que surgiram.

O presente artigo tem como interesse analisar as diferenças e possíveis aproximações entre dois destes cinemas novos: *Cinema Novo Brasileiro* e a *Nouvelle Vague Japonesa*. Tal esforço vem no sentido de aproximar um pouco mais a história do cinema destes dois países que têm profundos laços culturais, políticos e econômicos¹ apesar da grande distância geográfica. O Brasil é o país com o maior número de japoneses que vivem fora do Japão, depois de uma forte onda de imigração japonesa ao país, e tem interessantes histórias como a chegada de mudas de pimenta do reino por imigrantes japoneses ao norte do país, que contribuíram para o desenvolvimento da região no século XX, e que segundo Nagisa Oshima, foi seu próprio sogro quem as trouxe (OSHIMA, 1993, p.12).

Observando o contexto político/histórico em que esses cinemas surgiram no Brasil e no Japão, e analisando duas obras significativas do período, apontamos elementos que nos permitem traçar uma aproximação e assim estabelecer um diálogo entre ambos os grupos.

¹ Houve uma motivação de ambos os países para a imigração japonesa no Brasil. O Brasil necessitava de mão de obra e o Japão precisava diminuir a tensão causada pelo alto índice demográfico. A imigração tem como marco inicial a chegada do navio Kasato Maru, em Santos, no dia 18/06/1908. Em 5/11/1895 é assinado o Tratado da Amizade, Comércio e Navegação. Alguns dos trabalhos exercidos pelos japoneses no Brasil são: plantação de algodão, plantação de café, plantação de pimenta do reino, plantação de batata e mineração de ouro. Hoje, após 114 anos do marco inicial, a embaixada japonesa estima que cerca de 2 milhões de japoneses vivem no Brasil.

2. Metodologia

Este artigo inicia com um breve panorama de como a *Nouvelle Vague Japonesa* e o *Cinema Novo Brasileiro* surgiram, levando em conta o contexto histórico-social e possíveis influências recíprocas entre os movimentos. Para o capítulo sobre a *Nouvelle Vague Japonesa* foi utilizado como base teórica, os livros *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa* de Lúcia Nagib e *A História do Cinema Japonês* de Maria Roberta Novielli. Sobre o *Cinema Novo brasileiro* foi utilizado o manifesto *A Estética da Fome* de Glauber Rocha e os livros *A Nova História do Cinema Brasileiro* de Fernão Pessoa Ramos & Sheila Schvarzman e *O Cinema Brasileiro Moderno* de Ismail Xavier. Após estes dois panoramas, é apresentada uma breve biografia de Glauber Rocha e Nagisa Oshima, introduzindo os dois diretores, observando possíveis relações e fazendo uma comparação sobre suas visões de cinema. Por fim foram escolhidos os filmes *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) de Glauber Rocha e *O Túmulo do Sol* (1960) de Nagisa Oshima para uma análise comparativa, observando na estética dos filmes, temas e motivações, possíveis aproximações e distanciamentos entre as obras.

Em japonês, os nomes próprios são antecidos pelo sobrenome. Foi adotado neste artigo, a maneira como tradicionalmente se registra os nomes japoneses em português do Brasil: primeiro o nome, depois o sobrenome. Para os filmes japoneses, foi utilizado o nome com o qual eles estrearam no Brasil, com seu nome original entre parênteses, utilizando o sistema de romanização Hepburn.

3. Cinema Novo Brasileiro

O cinema brasileiro na década de 1960 vinha de uma experiência de fracasso com o estúdio Vera Cruz, que havia adotado a forma hollywoodiana do cinema industrial como modelo. Fundada em 1949 em São Bernardo do Campo, a Vera Cruz produziu mais de quarenta longas-metragens, indo à falência em 1954 devido ao alto endividamento gerado pelas produções custosas. Em contraste com a Vera Cruz, o estúdio Atlântida funcionou de 1941 a 1962, e conseguiu enorme sucesso com suas “chanchadas”, que eram musicais carnavalescos com um tom de comédia, e que tinham como grandes astros a dupla cômica Grande Otelo e Oscarito; além do par romântico protagonizado pelos atores Anselmo Duarte e Eliane Macedo com José Lewgoy como eterno vilão, dentre outros. Apesar do enorme sucesso, a crítica especializada via com maus olhos as chanchadas, que veio obter o reconhecimento de seu valor cultural apenas nos anos de 1970, a partir de novos estudos e abordagens sobre o cinema brasileiro, sobretudo na pesquisa acadêmica. Com a sombra dessas duas experiências da indústria cinematográfica, o *Cinema Novo* surgiu com um grupo de cineastas de origens distintas, no Rio de Janeiro, no início da década de 1960.

Alguns dos nomes que compõem esse grupo são os então jovens estudantes: Glauber Rocha, Cacá Diegues, Paulo Cesar Sarraceni, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Miguel Borges, David Neves, entre outros. Fernão Pessoa Ramos (2000) conta que “corria, na época, uma piada nos bares cariocas frequentados por cineastas: a de que o Cinema Novo era Glauber Rocha no Rio de Janeiro.” Um cineasta que destoava dos demais é Nelson Pereira dos Santos. Ao contrário do grupo, já tinha uma carreira consolidada como cineasta. Quando a produção cinemanovista começa a se intensificar em 1962, Nelson já havia terminado quatro longas metragens (RAMOS, 2000), entre eles *Rio, 40 Graus* (1955) e *Rio, Zona Norte* (1957). Segundo Fernão Ramos, o desabrochar do movimento cinemanovista se concretizou a partir da exibição de dois documentários, *Arraial do Cabo* (1959), de Sarraceni e *Aruanda* (1960), de Linduarte Noronha, durante a Bienal de São Paulo de 1961 (RAMOS, 2000).

Considerado como um dos expoentes do movimento, Glauber Rocha em seu artigo nomeado *O Cinema Novo* escrito em 1962 e publicado no livro *Revolução do Cinema Novo* (2004), conta como era a atmosfera e algumas das influências do grupo em 1957/58 quando ainda eram muito jovens: “Discutíamos muito: eu era eisensteiniano, como todos os outros, menos Saraceni e Joaquim Pedro que defendiam Bergman, Fellini, Rossellini e me lembro do

ódio que o resto da turma devotava a estes cineastas”. Ainda no mesmo artigo, Glauber diz sobre qual cinema o *Cinema Novo* queria:

Gustavo definiu nosso pensamento. Nós não queremos Eisenstein, Rossellini, Bergman, Fellini, John Ford, ninguém. Nosso cinema é novo não por causa da nossa idade. O nosso cinema é novo como pode ser o de Alex Viany, e o de Humberto Mauro que nos deu *Ganga Bruta* nossa raiz mais forte. Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. (ROCHA, 2004, p. 52)

Fica bem claro que o movimento que acontecia no Brasil, apesar da grande influência dos movimentos europeus, tinha um olhar voltado para especificidades do próprio país, seus problemas sociais como a desigualdade, miséria e fome, e isso refletia nos filmes dos cineastas. Em 1965, quando Glauber viajou à Itália para participar das discussões em torno do *Cinema Novo*, na retrospectiva realizada na *V Rassegna del Cinema Latino-Americano*, foi apresentada a tese que depois ficaria conhecida como manifesto do *cinema novo: Eztetyka da Fome*. Outra tentativa de um manifesto ocorreria anos antes, mas sem sucesso. Miguel Borges apresentou ao grupo em 1959, o texto chamado *Cinema-Cinema*, mas acabou virando piada com Saraceni apelidando o manifesto de *bola-bola*:

Onze horas da noite estávamos no Alcazar, esperando o texto de Miguel Borges. Havia um ar de coisa histórica. Miguel Borges começou: “Não queremos mais cinema-literatura. Não queremos mais cinema-escultura. Não queremos mais cinema-música. Não queremos mais cinema-dança. Não queremos mais cinema-teatro. Queremos cinema-cinema”. Aí eu pulei - todos estávamos espantados com um começo de manifesto que pretendia inaugurar o cinema brasileiro. Aquilo era ridículo [...] Não quero ouvir mais nada, eu disse. Isto é manifesto dos anos 1920, do cinema mudo. Pretencioso, nem Eisenstein assinaria. Parece o filho pedindo para o pai: “Quero uma bola. Não uma bola de futebol, não uma bola de basquetebol, não uma bola de vôlei, não uma bola de polo aquático, não uma bola de tênis, não uma bola de bilhar, não uma bola de pingue-pongue. Quero uma bola-bola”. [...] Virou piada. Ficou conhecido como manifesto Bola-Bola. O movimento (Cinema Novo) nasceu em 1959 com um manifesto frustrado. (RAMOS, 2018, v. 2 p. 34)

Em seu manifesto, Glauber expõe as diferenças cruciais entre o *Cinema Novo* e o cinema mundial. Ele explica que “nem o latino comunica sua verdadeira miséria ao homem civilizado nem o homem civilizado compreende verdadeiramente a miséria do latino”, e que através da violência da fome imposta na tela dos filmes do *Cinema Novo*, o “colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”. A estética da fome se

transforma então em um estilo de força, que rompe com o paternalismo que o observador europeu cria sobre as obras artísticas do mundo subdesenvolvido, e nega o emolduramento da miséria.

O *Cinema Novo* brasileiro, segundo Fernão Ramos, pode ser dividido em diferentes momentos “a partir de 1963, quatro momentos básicos no movimento que possuem distintos discursos ideológicos e obras marcantes, com traços estruturais comuns entre si” (RAMOS, 2000). O primeiro desses momentos é compreendido pela trilogia: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) de Glauber Rocha, *Os Fuzis* (1963) de Ruy Guerra e *Vidas Secas* (1963) de Nelson Pereira dos Santos. Esses três filmes são marcados pela representação do Nordeste, com uma fotografia estourada representando o sol que castiga a terra. Todos foram filmados em locação, utilizando a população local como figurantes, e tinham como tema a seca e a fome, bem como conflitos de cunho político.

O segundo momento, que é posterior ao golpe militar de 1964, é composto por: *O Desafio* (1965) de Paulo César Saraceni, *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl e *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha. São filmes que dialogam com o dilema do jovem de classe média “face a um contexto ideológico que se esvai em 1964, e de maneira mais nítida em 1969, com o fechamento do regime militar” (RAMOS, 2000).

O terceiro momento se dá no contexto de censura, com forte repressão da ditadura, o que reflete em filmes com forte teor alegórico para representação do Brasil. Pode ser citado aqui: *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) de Glauber Rocha, *Os Herdeiros* (1969) de Cacá Diegues e *Os Deuses e os Mortos* (1970) de Ruy Guerra. Segundo Fernão Ramos:

[...] por meio do espetáculo alegórico havia a tentativa de se buscar uma solução de compromisso entre uma narrativa não clássica, fragmentada e alegórica, e o espetáculo cinematográfico de uma grande produção, suposto motor para atingir o grande público. Espetáculo sim, mas sem intriga; personagens e universo ficcional uno e coerente: este parecia ser o lema da última produção cinemanovista. O fracasso em termos de público é completo. (RAMOS, 2000)

Por fim, Fernão compreende o quarto momento ao *cinema marginal*, geração de cineastas que sucedeu ao *Cinema Novo*, e que produziu filmes de baixo custo com características de vanguarda, levando ao extremo as propostas que já estavam contidas no manifesto *Eztetyka da Fome*. São filmes em que “a representação escatológica do horror e da

abjeção atingem seu grau máximo, juntamente com uma intensa fragmentação narrativa. [...] expressam uma época de agonia, atingindo, neste processo, a própria enunciação fílmica.” (RAMOS, 2000)

4. Nouvelle Vague Japonesa

O fim da segunda guerra mundial trouxe profundas mudanças para o Japão devido à inundação cultural promovida pela ocupação estadunidense. O cinema japonês não ficou de fora. Os estúdios cinematográficos japoneses, que haviam por décadas cultivado um cinema de gênero, bem estabelecido quanto aos temas e com um ideal do homem japonês, teve que se readequar para a nova geração de espectadores. A pesquisadora Maria Roberta Novielli lembra que o modelo de trabalho nesses estúdios se assemelhava a uma empresa qualquer: o trabalhador começava por baixo, como assistente de algum diretor, e com o passar dos anos era promovido a cargos melhores, para quem sabe, vir a ser diretor aos quarenta anos de idade (NOVIELLI, 2007, p. 215). Esse tipo de estrutura hierárquica e conservadora nas empresas impediam uma renovação, mantendo os temas e estilos dos diretores alinhados ao desejo do estúdio. Um exemplo disso é Yasujiro Ozu, que a vida inteira trabalhou no estúdio Shochiku (ele foi promovido enquanto ainda jovem, devido a falta de concorrência na área) e teve seu estilo construído ao longo do tempo influenciado pelo estúdio. Segundo Nagib, “sua vida, assim, se confunde com a da Shochiku e seu estilo constitui quicá a mais alta depuração do ‘estilo Shochiku’” (NAGIB, 1993, p.21).

A chegada da TV e dos novos filmes internacionais, foram alguns dos motivos que forçaram os estúdios a se adaptarem, pois estavam perdendo público. Com isso toda uma geração de novos cineastas foi promovida à direção nos estúdios apesar de jovens e com pouca experiência. Entre eles, estava o chamado “grupo dos sete”: Nagisa Oshima, Masahiro Shinoda, Hiroshi Teshigahara, Yoshishige Yoshida, Susumu Hani, Seijun Suzuki e Shohei Imamura. Era um grupo heterogêneo, que impactaria o cinema japonês de uma forma que os estúdios não estariam preparados: inundaram as telas com temas sobre a violência, estupro, aborto, drogas, bebidas, liberdade sexual, costumes, etc. Lúcia Nagib conta que pela primeira vez o cinema japonês estava alinhado com o cinema internacional:

O cinema japonês, com seus jovens diretores, partilhavam de forma ativa, pela primeira vez em sua história, das mesmas preocupações do cinema internacional. Nele, tal como nos outros, sentia-se o ímpeto dos movimentos estudantis, da rebeldia, da necessidade de liberdade de expressão, de costumes, sexual etc. Procuravam-se o autêntico, a verdade, a realidade.

Havia um espírito documental empenhado na reconstituição de uma identidade nacional.(NAGIB, 1993, p. 17)

Ná década de 1950, entre os pioneiros da nova onda de filmes, estavam os *taiyozuko eiga* do estúdio Nikkatsu - obras baseadas em romances do escritor Shintaro Ishihara, que exaltavam uma juventude interessada apenas num *carpe diem* violento e sexual (NOVIELLI, 2007, p. 330), ou como eram chamados: “Nikkatsu Action”. Eram filmes com um estilo semelhante ao cinema norte-americano, que incorporaram elementos da cultura estadunidense: carros esporte, motocicletas, barcos a motor, com o rock e o jazz sempre presentes na trilha. Apesar desta forte influência, eram filmes que retratavam certo orgulho dos japoneses, com closes e planos que realçam a silhueta do corpo japonês perante o sol. Dois nomes de peso dessa geração que ficou conhecida como “geração do sol” são Ko Nakahira, diretor de *Paixão Juvenil* (*Kurutta Kajitsu*, 1956) e Yasuzo Masumura, diretor de *Beijos* (*Kuchizuke*, 1957).

Lúcia Nagib conta que François Truffaut ao ver o filme *Paixão Juvenil* (projetado em 1958 na França), ficou impressionado pelo fato do filme ter sido realizado no Japão:

Surpreso com o fato de um filme como aquele ter surgido no Japão, Truffaut o julga inspirado em *E Deus criou a mulher* (*Et Dieu créa la femme*), dirigido por Roger Vadim em 1956 - fato no entanto improvável, já que ambos os filmes se realizaram no mesmo ano. De todo modo, afirma que “a superioridade do filme japonês a seu modelo francês parece evidente sob todos os pontos de vista, roteiro, direção, interpretação, espírito”. Mais tarde, confessou a Shintaro Ishihara, autor da novela que foi a base de *Paixão Juvenil*, o forte impacto que teve a obra de Nakahira sobre os filmes que produziu posteriormente (em particular *Les mistons* e *Os Incompreendidos*), e que deram origem à *nouvelle vague* francesa. (NAGIB, 1993, p. 29-30)

Este fato sugere que dificilmente houve uma influência direta em um primeiro momento da *Nouvelle Vague* francesa sobre seu homônimo japonês.

Em 1960 estrearam o segundo e terceiro filme de Nagisa Oshima, *Conto Cruel da Juventude* (*Seishun Zankoku Monogatari*) e *Túmulo do Sol* (*Taiyo no Hakaba*). No mesmo ano estrearam no Japão dois filmes emblemáticos da Nouvelle Vague Francesa: *Os Incompreendidos* (*Les quatre cents coups*, 1959), de Truffaut, e *Acessado* (*À bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard. Sob o impacto dos filmes franceses, dois críticos do jornal *Yomiuri Shukan* não tardaram em batizar o filme de Oshima de *Nouvelle Vague* (NAGIB, 1993, p. 16). O estúdio Shochiku percebendo a oportunidade de mercado, com a utilização da expressão, aproveitou para cunhar a expressão “Nouvelle Vague da Shochiku”. Apesar da

semelhança entre os nomes, a “Nouvelle Vague francesa”, ao que parece, não teria tido influência direta na criação da Nouvelle Vague Japonesa, foi apenas a pressa dos críticos em associar o cinema de Oshima aos padrões do cinema francês, junto a uma oportunidade de negócio vista pela Shochiku. Em seu livro *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa* (1993), Lúcia Nagib comenta que os diretores japoneses não gostaram dessa associação à Nouvelle Vague Francesa:

Os próprios diretores japoneses chamados de *Nouvelle Vague* sentiam-se incomodados com o rótulo. Logo após ter sido incluído na tendência, Oshima escreveu um artigo colérico, intitulado “Pela destruição da *nuberu bagu*”. Sua intenção, à parte o brio de conservar a própria originalidade, era apontar os problemas específicos da cinematografia japonesa, que se esfumavam quando comparados com o movimento francês. (NAGIB, 1993, p. 18)

Porém para os japoneses a expressão “*nuberu bagu*”² não passava de palavras abstratas, guarnecidas da sonoridade ‘chic’ francesa e quem as utilizou estava consciente de sua característica de moda e do momento propício para lançá-las. (NAGIB, 1993, p. 17)

Novielli acrescenta que essas aparentes semelhanças com o movimento francês, na verdade são exíguas: “Dentre os elementos em comum que baseiam tal classificação estão principalmente a utilização de uma série de técnicas como o uso da filmadora de mão, lentes para zoom e telefoto, além do paralelismo na antinarrativa dos textos fílmicos.” (NOVIELLI, 2007, p. 216).

É inegável porém que o cinema japonês partilhava, pela primeira vez, das mesmas preocupações do cinema internacional. Um cinema que antes era praticamente voltado para o mercado interno, agora assim como os outros, “sentia-se o ímpeto dos movimentos estudantis, da rebeldia, da necessidade de liberdade de expressão, de costumes, sexual etc. Procuravam-se o autêntico, a verdade, a realidade.” (NAGIB, 1993, p. 17).

Surge então o questionamento a respeito das possíveis aproximações e distanciamentos entre os movimentos brasileiro e japonês tendo em vista a distinção com relação aos fatores que levaram ao surgimento de cada grupo ao mesmo tempo em que observamos em ambos o impacto dos movimentos estudantis da década de 1960, que de alguma forma reverberaram nos filmes. É a este esforço de identificação de pontos em comum e afastamentos que nos dedicaremos no próximo item.

² A expressão *Nuberu Bagu* (ヌーベルバーグ) na citação é a maneira que os japoneses pronunciam *Nouvelle Vague*, e foi incorporada no vocabulário utilizando o silabário katakana, que é usado para palavras estrangeiras.

5. Glauber Rocha e Nagisa Oshima

Percorrer a trajetória dos dois cineastas de maior expressão em ambos os grupos pode nos ajudar a compreender melhor suas concepções de cinema, e traçar um paralelo entre suas obras: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* e *O Túmulo do Sol*.

A princípio, uma diferença já é estabelecida entre os dois diretores na forma como entraram no mundo do cinema. Glauber Rocha descobriu sua vocação para as artes escrevendo e atuando em peças teatrais na juventude. Ingressou na Faculdade de Direito da Bahia, e começou as filmagens de seu curta *Pátio* no mesmo ano que ingressou na faculdade, em 1959. Após decidir-se pelo cinema, abandonou o curso de direito e se dedicou a escrever, pensar e fazer cinema desde então. Glauber entrou no cinema por escolha, por paixão ao exercício cinematográfico desde o primeiro momento. Nagisa Oshima, por sua vez, entrou para o meio cinematográfico por mero acaso e circunstância social do seu tempo. Oshima esclarece os motivos de seu ingresso no mundo cinematográfico, após se formar na faculdade:

Quando entrei para o mundo do cinema, não o fiz porque isso me agradasse de modo especial, ou porque quisesse a todo custo me tornar diretor, ou desejasse absolutamente fazer um filme contracorrente. Em poucas palavras, entrei no cinema para viver, porque não tinha encontrado outro emprego. (NAGIB, 1993, p.23)

Outra diferença visível aparece no ambiente que os cineastas produziram seus filmes. Nagisa Oshima começou como assistente no estúdio Shochiku, e produziu seus quatro primeiros filmes dentro da produtora, sendo o último *Noite e Neblina no Japão* (*Nihon no Yoru to Kiri*, 1960) seu motivo de rompimento com a grande produtora:

De todo modo, a Shochiku ficou perplexa com *Noite e Neblina no Japão*. De início, apoiou-o e lançou-o nos cinemas, para a seguir retirá-lo de cartaz. Oshima se ofendeu, abandonou a empresa e fundou, junto com outros companheiros, a sociedade independente Sozoshu. (NAGIB, 1993, p. 37)

Glauber Rocha no contexto do *Cinema Novo*, por sua vez, teve sua trajetória em sentido contrário, começando no cinema independente, com produções de baixo custo e um método de financiamento coletivo. Posteriormente o grupo cinemanovista foi patrocinado pela Embrafilme, “órgão estatal dirigido pelo regime militar que tanto haviam combatido” (RAMOS, 2000).

No prefácio que escreveu para o livro *Em Torno da Nouvelle Vague Japonesa* de Lúcia Nagib, Oshima conta que assistiu dois filmes de Glauber Rocha, *O Dragão da Maldade*

Contra o Santo Guerreiro e Deus e o Diabo na Terra do Sol, e conta como conheceu Glauber em Paris:

[...] estive várias vezes em Paris, e foi uma dessas ocasiões que me encontrei pela primeira vez com Glauber Rocha, num hotel duas estrelas do *Quartier Latin*. Para minha surpresa, fiquei sabendo que na década de 60 ele havia assistido a dois filmes meus, *Conto Cruel da Juventude* e *O Túmulo do Sol*, numa sala de cinema do bairro oriental de São Paulo. E disse: “Para nós, que éramos jovens na época, foi muito estimulante assistir a esses filmes”. E continuou, rindo: “Mas como nenhum outro filme do mesmo diretor veio depois disso, pensávamos que Oshima fosse um velho e talvez já tivesse morrido”. (NAGIB, 1993, p. 11-12)

Um ponto que aproxima Glauber e Oshima é o quanto suas visões políticas foram impressas em suas obras. Para Glauber os problemas sociais e da seca, presentes em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, ou as contradições da esquerda brasileira após o golpe de 64, refletidas no país imaginário de Eldorado em *Terra em Transe* são apenas alguns exemplos de como suas convicções políticas eram presentes em seus filmes. Segundo Ismail Xavier, para Glauber:

[..] a arte é experiência instauradora, gesto de ruptura que responde a uma condição histórica (e cósmica) em sua totalidade. O fazer do artista é um ato que mobiliza todos os sentidos e não deve apostar na ação exclusiva do discurso capaz de «despertar a razão», iluminar consciências. A arte deve dar voz também às pulsões inconscientes, em especial as que alimentam o imaginário popular, uma fonte inestimável de energia para a rebelião diante do insuportável. (XAVIER, 2011)

Ou seja, cabe ao autor catalisar a força motora do oprimido, dando vazão a essa energia nas telas. Glauber deixou isso claro quando no manifesto *Eztetyka da Fome* diz que “onde houver um cineasta [...] pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes do seu tempo, aí haverá um germe do *Cinema Novo*”. (ROCHA, 2004, p. 67)

Nas obras de Oshima uma constante que circundou suas primeiras criações foi o momento político que o Japão passava com a assinatura do Tratado de Segurança Nipo-Americano (*Anpo*, abreviado na sua forma japonesa), que entre os objetivos tinha a “clara intenção americana de ter o Japão como aliado contra o comunismo da China e de outros países do Extremo Oriente” (NAGIB, 1993, p. 36). O grito símbolo dos protestos estudantis contra o tratado, *Anpo hantai* (“abaixo o tratado de segurança!”), aparece em seus filmes como pano de fundo, junto a imagens dos estudantes em protesto. Fica claro também seu desprezo pela “geração do sol”, quando “em dois dos três filmes que rodou em 1960,

Conto Cruel da Juventude e *O Túmulo do Sol*, promove literalmente o “enterro” do sol, tanto o da bandeira nipônica quanto o da nova juventude americanizada”(NAGIB, 1993, p. 35).

Talvez a maior semelhança entre os dois cineastas seja a completa defesa e prática do cinema de autor, colocando suas obras em função dos problemas importantes de seus países. O trabalho intelectual de ambos também foi bastante forte, o que era algo novo para a geração de Nagisa. Em entrevista a Lúcia Nagib, Oshima diz que “no começo ninguém entendia meu modo de fazer cinema, então eu mesmo tinha que explicar. Desse modo, acabei escrevendo muito sobre meus filmes, meus pensamentos, meus métodos” (NAGIB, 1993, p. 113). Glauber Rocha também teorizou sobre a prática cinematográfica. Inicialmente, assim como outros diretores do Cinema Novo, escrevia críticas sobre cinema em veículos como *O Movimento*, na revista *Ângulos*, no seminário *Sete Dias* e no jornal independente *O Pasquim* (ROCHA, 2015). Também escreveu diversos artigos ao longo da vida, que viriam compor em 2003 a Coleção Glauberiana, com 3 volumes que reuniam a crítica cinematográfica de Glauber entre 1939 e 1981: *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro, Revolução do Cinema Novo* e *O Século do Cinema*.

6. Deus e o Diabo na Terra do Sol e O Túmulo do Sol

Deus e o Diabo na Terra do Sol é o segundo longa-metragem de Glauber Rocha e conta a história do vaqueiro Manoel (Geraldo Del Rey) e sua mulher Rosa (Yoná Magalhães). Após desentendimento com o dono da terra em que trabalhava, sobre a partilha do gado, o vaqueiro Manoel mata o coronel, dono da terra e foge com Rosa para o sertão. A jornada se desenrola com os dois seguindo uma procissão de devotos até Monte Santo, que tem como líder Sebastião (Lídio Silva), tido como santo pelos seus seguidores. Paralelamente, a igreja da cidade local contrata Antônio das Mortes (Maurício do Valle) para assassinar Sebastião, com o pretexto de que a arrecadação da igreja havia diminuído com a presença do santo. Com a morte de Sebastião, e a chacina provocada por Antônio das Mortes, o casal foge novamente, encontrando com o cangaceiro Corisco (Othon Bastos) e começam a acompanhá-lo pelo sertão.

Diversos aspectos são observados na obra que a distanciam de *O Túmulo do Sol* como: a película ser em preto e branco; as cenas serem filmadas em locais abertos (salvo algumas exceções); a fotografia estourada, que representa o sol impiedoso que assola a terra; o uso de atores locais; a presença de um narrador que canta a história de forma extradiegética, na figura do Cego Júlio (Roque Santos) que surge em alguns momentos do filme; o uso de

câmera na mão, dentre outros aspectos. Na cena em que Antônio das Mortes sobe ao Monte Santo e provoca o massacre dos seguidores de Sebastião, podemos perceber a influência de Eisenstein em Glauber. A sequência nos lembra da famosa cena da Escadaria de Odessa em *O Encouraçado Potemkin* (1925), com as pessoas descendo desesperadas a escadaria de Monte Santo, enquanto Antônio das Mortes atira. A montagem rítmica alterna entre os rostos desesperados e os corpos mortos se empilhando na escada. Enquanto o massacre ocorre, dentro da igreja, Sebastião inicia o ritual para matar o filho recém nascido de Manoel, com o pretexto de “lavar” Rosa com o sangue do inocente. Segundo Sebastião, era Rosa a culpada pelo mal que assolava a terra, pois estava possuída por Satanás. Em completo transe, Manoel entrega seu filho. Na cena, o que impede a morte de Rosa, é o grito de horror de Manoel com o filho morto no colo, fazendo com que Sebastião derrube a faca.

Um pouco antes da cena final do combate entre Corisco e Antônio das Mortes, há um monólogo de Corisco, enquanto a câmera acompanha sua adaga e ele profere uma oração para fechamento do corpo. A cena constrói uma atmosfera mística que culmina em sua morte por Antônio das Mortes, com cortes que ocultam o momento exato do ato.

O Túmulo do Sol é o terceiro longa-metragem de Nagisa Oshima e conta a história de um grupo de moradores da periferia de Osaka, formada por escombros da guerra, que lutam para sobreviver cometendo diversos crimes.

Como dito antes, algumas diferenças entre os dois filmes são nítidas: a película de *O Túmulo do Sol* é colorida, não é feito o uso de câmera na mão, todos os enquadramentos são bem estabilizados, e não há uso de atores locais. Há várias cenas rodadas em locais internos, com enquadramentos fechados que reforçam o caráter claustrofóbico dos ambientes. Esses enquadramentos vem em contraposição com o que era feito na geração do sol, mostrando corpos sujos e suados, vivendo em situações precárias nos escombros da guerra.

Oshima reafirma seu desprezo pelo Japão, expondo as entranhas de uma sociedade que até então era retratada nas telas com certo orgulho. Seus personagens em *O Túmulo do Sol* roubam, matam, estupram, cogitam incesto, vendem sangue de forma clandestina e vendem identidades de trabalhadores desesperados pela crise social a imigrantes que chegam para viver no Japão. Nenhum desses personagens apresentam alguma culpa moral, ou utilizam de alguma desculpa para suas ações, agem porque precisam sobreviver.

Na cena final, em que os moradores descobrem que um morador comprava identidade de trabalhadores desesperados e vendia para imigrantes, todos se revoltam. No bar, a câmera passa por cada rosto cansado e suado, os olhos cheios de reprovação, e em seguida a catarse toma conta: incendiam o barraco da pessoa responsável por enganá-los.

Se em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* a mensagem passada ao final é de saída da miséria através da luta e da revolta dos oprimidos pela rebelião, em *O Túmulo do Sol* o que fica é apenas a tragédia e o sentimento de que não há fim ao sofrimento da população.

7 - Conclusão

É difícil estabelecer um diálogo nos filmes escolhidos, pois aparentam ter mais diferenças do que semelhanças e embora o caráter político seja forte em ambos, as escolhas das estruturas dos filmes se diferem bastante. O tema da violência e o desejo de representar os problemas sociais vigentes em seus países, são alguns dos pontos de contato que são possíveis de estabelecer entre as duas obras. Porém existe uma vasta coleção cinematográfica do *Cinema Novo Brasileiro* e da *Nouvelle Vague Japonesa* que este artigo não conseguiria cobrir, o que aponta para pesquisas futuras. Talvez haja outros diretores ou até mesmo outras obras dos dois grupos, em que essa relação se torne mais nítida e o estabelecimento de um diálogo mais forte. Existe também a possibilidade do *Cinema Marginal* se equiparar melhor com a *Nouvelle Vague Japonesa* visto que os temas urbanos são mais presentes que na primeira fase do *Cinema Novo*.

Fica claro também as diferenças entre os dois grupos. O *Cinema Novo Brasileiro* é um movimento, com um manifesto e claro esforço em conjunto de uma visão em comum de cinema. A *Nouvelle Vague Japonesa*, por outro lado, nunca se constituiu como uma unidade homogênea, sendo um grupo de cineastas heterogêneos, cada um com seus objetivos e ideais cinematográficos. A direção tomada pelos dois grupos são opostas: *Cinema Novo* começa independente e gradualmente é incorporado pelo sistema, já o grupo japonês inicia nas grandes produtoras, e posteriormente caminham para o cinema independente. Fica aparente porém que apesar das diferentes motivações e contextos políticos que cada país vivia, o desejo por um cinema de autor estava presente em ambos os grupos. A preocupação com os problemas sociais de seu tempo era um motor presente internacionalmente e o *Cinema Novo* e a *Nouvelle Vague Japonesa* não se abstiveram de seus compromissos políticos.

Glauber Rocha e Nagisa Oshima foram escolhidos por serem expoentes de suas épocas e pela importância de ambos em seus respectivos grupos. Como dito antes, o cinema de autor é o que mais aproxima esses diretores, e também o fato de ambos serem considerados intelectuais, com um trabalho que extrapola as telas do cinema, com artigos e livros publicados que teorizam sobre o fazer cinematográfico.

REFERÊNCIAS

NAGIB, Lúcia. **Em torno da nouvelle vague japonesa**. Campinas: UNICAMP, 1993.

NOVIELLI, Maria Roberta. **História do cinema japonês**. Tradução de Lavínia Porciúncula. Brasília: UNB, 2007.

ROCHA, Glauber. **Eztetyka da Fome**. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **O Cinema Novo**. In: *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Breve Panorama do Cinema Novo**. In: *Revista Olhar*. ano 2, n. 4, 2000.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila. **Nova História do Cinema Novo**. v. 2. São Paulo: 2018.

XAVIER, Ismail. **A invenção do estilo em Glauber Rocha e seu legado para o cinema político**. In: *Glauber Rocha e as culturas na América Latina*. Frankfurt: TFM. 2011.

JAPONESES trouxeram “diamante negro” para a Amazônia. **G1**, 2008. Disponível em: <<https://g1.globo.com/Sites/Especiais/Noticias/0,,MUL449480-9980,00-JAPONESES+TROUXERAM+DIAMANTE+NEGRO+PARA+A+AMAZONIA.html>>. Acesso em: 18 de junho de 2022.

HISTÓRIA da imigração japonesa no Brasil. **Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo**, 2008. Disponível em: <<https://www.al.sp.gov.br/noticia/?id=288309>>. Acesso em: 18 de junho de 2022.

ROCHA, Júlio César de Sá da. O Jovem Glauber Rocha, o direito e o cinema. **Revista PUB**, 2015. Disponível em: <<https://www.revista-pub.org/post/13072019/>>. Acesso em: 18 de junho de 2022.

SAMPAIO, Fabiana. Imigração japonesa no Brasil completa 114 anos. **Agência Brasil**, 2022. Disponível em: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/radioagencia-nacional/cultura/audio/2022-06/114-anos-da-imigracao-japonesa-no-brasil>>. Acesso em: 18 de junho de 2022.

FILMOGRAFIA

DEUS e o Diabo na Terra do Sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro, 1964. p&b (120 min.)

TAIYŌ no Hakaba (*O Túmulo do Sol*). Direção: Nagisa Oshima. Japão: Tomio Ikeda, 1960. cor (87 min.)