

Glauber Rocha: revolução e crítica ao Cinema Brasileiro

Eliane Meire Soares Raslan¹

Resumo

Este artigo visa discutir o cinema no contexto Latino Americano baseado nas obras de Glauber Rocha. Na *Revolução do Cinema Novo* verificamos a representação visual que os cineastas ostentavam e que foram sustentados no imaginário social e no deslumbramento da imagem no cinema. A obra *Revisão crítica do cinema brasileiro* contribui com assuntos ligados a ruptura estilística dos anos 20 com espírito modernista em busca do cinema poético, questões políticas e o modo de produção aos olhos do cineasta sobre o Cinema Latino, tendo intuito de refletir suas teorias buscando as relações de influência de Hollywood na produção do Cinema Brasileiro.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Cultura; Glauber Rocha.

Abstract

This paper discusses the film in the Latin American context based on the works of Glauber Rocha. Revolution in the new film we see the visual representation that the filmmakers wore and that were sustained in the living in group and dizzier the image on film. The book *Critical revision of the Brazilian cinema* contributes to issues related to stylistic break with 20 years of the modernist spirit in search of poetic cinema, politics and way of production in the eyes of the filmmaker on the Cinema Latino. Having a view to seeking their theories reflect the relationships of influence of Hollywood in the production of Brazilian Cinema.

Keywords: Brazilian Cinema; Culture; Glauber Rocha.

Introdução

A pesquisa inicia com as tentativas dos cineastas em fazer cinema Latino, entre erros e acertos. Em seguida, investigamos suas frustrações nas produções cinematográficas, que mesmo não agradando ao público consideravam superiores aos de Hollywood. A prioridade na produção de filmes passa a ser de consumo, e por outro lado, a sociedade não está preparada para ver sua realidade, o povo latino prefere permanecer na ilusão. O artigo mostra esse lado submisso do Cinema Latino com intuito de analisar principalmente as ideias de Glauber Rocha sobre o Cinema Brasileiro.

Nos anos 60 foram vários os *Cinemas Novos* desenvolvidos, mas com grande destaque nos brasileiros. A importância interna foi enorme, além da repercussão internacional. Seus primeiros cinco anos foram dominados por filmes realizados na Bahia, daí um bom motivo por buscar Glauber Rocha no Cinema Novo. O Brasil ficou marcado com a forte influência do movimento tropicalista e das formas mais

¹ Doutoranda em Comunicação Social PUCRS. E-mail: elianest2002@yahoo.com.br

significativas buscou o *Cinema Novo*. *Cinema* que surgiu na metade dos anos 50, ligado ao desenvolvimento industrial e econômico brasileiro.

Movimento cultural que protestava a companhia cinematográfica *Vera Cruz*. O *Cinema Novo* buscava tratar a natureza dos filmes brasileiros e os seus problemas quanto ao método. Como o período anterior tinha o cinema estrangeiro presente no mercado brasileiro, buscamos trabalhar a imagem brasileira de Carmen usada nos filmes de Hollywood, que dominavam esse mercado brasileiro. Período em que o *Cinema Novo* tentava buscar reconhecimento dos filmes brasileiros e Carmen tinha o maior cachê como atriz hollywoodiana.

O *Cinema Novo* acabou produzindo uma mistura de nacionalismo com internacionalismo. O intuito de tratar sobre Carmen é analisar sua imagem que marcou o cinema brasileiro com filmes de Hollywood e foi antes do reconhecimento do *Cinema Novo*. Verificaremos se realmente o *Cinema Novo* foi “novo” ou se era tão corrompido pelo mundo industrial do cinema como foram os filmes em que Carmen participou.

Diferentes formas e interesses de se fazer cinema na América Latina

Nesse momento, iremos analisar o *Cinema Novo* com Glauber Rocha, cinema que forneceu imagens diversas, nasceu do movimento em 1960 revolucionando o cinema brasileiro, resgatando-o de uma miséria cultural e econômica. Junto nasce uma nova sociedade. No México, a evolução da linguagem e das raízes da cinematografia acontece no mesmo período. As raízes mexicanas de Benito Alazraki foram marcadas pelos roteiros, quase na direção do pitoresco, como dinamismo interno e provocou choque antagônico nos anos 20 com a câmera em anti-romântica na busca do objeto cinematográfico. Amadurece lentamente a idéia sobre a imagem convencendo o espectador da realidade, enquadramento mostrado nos episódios de *Raices* e melhorado em *El Tuerto*. Exibiu a atração e a repulsão de duas raças: européia e indiana em *La Potranca*, ostentando a resistência do índio pobre à infiltração negativa do branco.

O cineasta foi vítima do assalto à cultura e dos diversos valores humanos que surgiu das críticas das vítimas na produção. No cinema o filme *Cahiers du* pode ser encontrado como bíblia, no caso dos franceses. Em geral, a maioria dos cineastas conta seus surgimentos ao público, como o produtor ser um inimigo. O autor

intelectual não tem direito sobre a sua obra, o filme perante a lei é apenas mercadoria, ela é mutilada em sua distribuição e o cineasta sem opção cede. Rocha (1981) exemplifica esse caso com o autor de *Cidadão Kane*, Orson Welles, que também já deu entrevistas sobre essa queixa. A questão fica na consciência de quanto vale em dinheiro o nome do autor ou se pode viver do ofício do cinema brasileiro crítico.

O *Cinema Novo* não há como ser realmente novo com origens comerciais, dificilmente conseguiria fazer cinema com a realidade da produção. Além da existência entre cinema-ideia e cinema-comércio. Rocha (1981) afirma que o filme produzido no Brasil realmente livre de injunções comerciais e diretrizes políticas foi *Rio Quarenta Graus*. Sem codinome promocional pode receber o título de *Cinema Novo*. Cinema que surge da arte brasileira de um decreto da falência poética. Para o autor as décadas de 20 e 40 e até final de 50 era a *literatura* uma forma de expressão dessas gerações.

Em 1965, Glauber Rocha considerou o *Cinema Verdade* um tipo de documentário. Entrevistou pessoas de forma direta usando o som direto, recolhido da realidade, procurou captar o maior realismo possível fotografando de forma legítima os personagens. Através do som e da imagem documentam o realismo. O próprio Rocha (1981) adverte a importância de não esquecer que a chegada do trem ou operários saindo da fábrica já foram filmados por Lumière. Não seria novo quando se trata do ponto de vista cronológico. O fenômeno novo do cinema no conceito crítico do *cinema verdade* avalia como algo recente.

Considera a possibilidade do criador desse cinema ter sido a conceituação crítica da *Nouvelle Vague* francesa. Após as experiências televisas e jornalísticas dos norte-americanos em que o *cinema americano* alcança sua independência. País desenvolvido, como os EUA, transformou-se num método de expressão. Com o *cinema verdade* ganhando a televisão, que hoje praticamente domina a TV norte-americana, faz-se a todo o momento filmes de *cinema verdade*, mostram a realidade americana numa documentação mistificada o que permite mostrar a sociedade americana de forma mais aberta e transparente. Até mesmo estabelecer críticas políticas e sociais.

Fazem parte do mesmo bloco de exploração americana: a Argentina, a Bolívia, o Brasil, o México, o Peru e etc. Monopólio que foram as causas do subdesenvolvimento desses países superando a noção de nacionalismo. A miséria é

um problema comum, da mesma forma que fazer um cinema latino com libertação cultural, econômica e política é um objetivo comum. A Argentina teve tantos problemas quanto o México com o cinema. Sua renovação, no início dos anos 60, foi um surto, primeiro a falta de distribuição latino-americana e de distribuição interna. Depois, o equívoco cultural que foi motivo de crise. Em seguida, houve proibição de seus filmes na América Latina e recusados no mercado internacional pela artificialidade técnica e artística, além da concorrência do México que imitavam técnicas européias.

Uma sociedade condicionada à inferioridade precisa de ação política como prática. Rocha (1981) descreve ser a luta estética, política e econômica. Os cineastas devem ter finalidade e buscar conquistar poder de produção e de distribuição dos filmes em todos os países. O conceito precisa ser transformado de *produtor capitalista* para *produtor criador*. Tendo contato direto entre produto e filme. Conseguindo o desenvolvimento internacional cinematográfico com desenvolvimento nacional das produções capazes de enfrentar em quantidade e qualidade o *cinema americano*.

Quando o *ator* passou a discutir com o público, o *diretor* passou a fascinar o público, deixando de servir ao físico ocorrendo uma mudança radical. Além de surgir o *Cinema Arte* que foi uma luta universal de dimensão revolucionária e cultural, não foi uma luta apenas regional. O *Cinema Novo* conseguiu um estilo vanguarda e internacional de se fazer arte numa linguagem tão diferente e eficaz quanto a do cinema americano. O filme *Macunaíma: Herói sem nenhum caráter* foi um filme com herói típico que elege drama somente com a “liberdade dialética” com desenvolvimento de estilos cinematográficos no “terceiro mundo”.

O filme *Vidas Secas* de 1963, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, realizou-se quando foi projetado na TV brasileira. Já o filme *Couroçado de Potemkin*, por Eisenstein de 1927, foi passado diretamente na televisão. O intuito foi fazer com que filmes não visto fossem televisionados. Para Rocha (1981) o cinema deve buscar resolver problemas de distribuição, ir além da informação. Conseguir a maior comunicação possível tirando proveito da tecnologia.

Analisa a *literatura* brasileira como ficção crítica e poética. O *teatro* foi texto, direção, arquitetura e interpretação. A *música* dançante com cantores e compositores ou instrumentalista. As *artes visuais* representaram à escultura, gravura, desenho e pintura. Consequentemente surge no Terceiro Mundo o *Cinema Novo* ou nascimento do cinema no Brasil. Para um país subdesenvolvido pensar em cinema era ilusão. O

Cinema Novo foi síntese da pintura, do teatro, da música, da literatura e da política que impuseram aos intelectuais repensar a prática revolucionária e teórica a partir das rupturas de 1922.

Entende que o *Cinema* pretendeu revelar pelo ilusionismo da fotografia e criando um teatro “audiovisualizado colorido” em movimento as contradições. Entre romance e cinema estava o escritor de comédias e tragédias “teatralizáveis”. Início dos anos 50, Nelson Rodrigues, foi o primeiro teatrólogo a ser popular. O projeto de resgate cultural libera o brasileiro da submissão da velha meta física oriental ou racionalismo filosófico do Ocidente. Ao mesmo tempo radicaliza materializações estéticas.

Produzir e distribuir pensando no comercial

Verificaremos o fazer filmes brasileiros. No Brasil, as letras musicais nos filmes e as atrizes passam a simbolizar o som e a música nas revistas e nos jornais ao lado das violentas cenas de guerra. Grupos baianos sobretudo na esfera de jovens são atraídos, tinham interesse pela cultura, à estética tropicalista enfatizavam os efeitos flashback, a justaposição e o corte presente em todo um aparato da produção cinematográfica que os encantavam. Glauber Rocha buscava mostrar a realidade dos objetos, pois significava comunicar diretamente com o público de infinitas formas. Representações que tinham em seus filmes linguagens agressivas. Ele soube juntar ficção ou mesmo documentário para que o cinema brasileiro se tornasse moderno. Opõe-se a imitar os modelos de filmes estrangeiros e ao populismo das chanchadas. As obras nacionais lhe atraíam com discussões sobre a realidade sócio-cultural e econômica do país.

O cineasta buscava passar algo que prendesse atenção do espectador, um bom filme para ele trabalha as imagens dando-lhes significados. Buscava mostrar que os brasileiros não queriam filmes industriais e que o espectador sabe o que deseja. Geração consciente e que procura filmes de autor. Para Glauber Rocha os artistas são comprometidos e querem construir um patrimônio cultural no Brasil. País que tem como questão a verdade que está no cinema novo e não no fotografismo. O travelling é um instrumento de conhecimento, a câmera é um olho sobre o mundo numa montagem em um ambicioso discurso do brasileiro sobre sua realidade humana e social.

Na revisão crítica de Rocha (2003) do cinema brasileiro analisou os filmes e revelou a prática e o modo de se fazer cinema, tendo um olhar perspicaz e não cruel, ao mesmo tempo realista, mas com afeição a nação brasileira. Rocha (2003) foi muito crítico aos filmes que marcaram o Cinema Novo, principalmente nas histórias do cinema nacional. Entre polêmicas e divisões manifestou que o plano da estética deveria ser buscado no sentido de demarcação no cinema. "Convoca os cineastas a caminhar numa direção que não é apenas a do engajamento político e de um modo de produção pautado pelo baixo orçamento, o cinema de autor". A criação vem conectada ao modernismo numa ruptura estilística, a década de 20 buscou um cinema poético.

O Cinema Novo deveria ser priorização para o Brasil. Rocha (2003) assegura que o seu filme Deus e o Diabo na Terra do Sol saiu no início da revolução do cinema novo, com altas críticas do relevo no cinema brasileiro. Assegura que a indústria cinematográfica em São Paulo foi frustrante e definitiva com a Chanchada e Vera Cruz. Os cineastas dividiram-se nos que visavam fazer Cinema Novo e nos que queriam Cinema Comercial, ainda existem os que queriam usar da arte para revelar para os brasileiros o seu Brasil. O cinema de autor seria um progressista de autor. Já o cinema comercial o reacionário. Os cineastas que buscam os moldes americanos de fazer filme não são cineastas, apenas copistas. Rocha (2003) vai contra esta industrialização e estes aproveitadores. O fornecimento do espetáculo hollywoodiano a um país pobre como o Brasil despertou o irreal do espectador já no início dos anos 20.

O gosto e estilo americano foram impostos aos brasileiros, toda uma improvisação de arte popular construída pelo cinema de Hollywood. Para o cineasta Rocha (2003) os EUA com seu interesse imperialista de vencer os terroristas, que na verdade era uma mentira e sim uma luta por dominação regional e controle pelo Petróleo, conseguiu valorizar a forma hollywoodiana de se produzir filmes. Soube como nenhum outro país distribuir em massa seus filmes.

As três Américas de Carmen Miranda

Nesse momento buscamos tratar da figura Carmen Miranda, de identidade latina e que participou de vários filmes americanos, pois contribuiu e muito para grande comercialização de filmes de Hollywood tanto entre latino-americanos quanto

norte-americanos. Para Mauad (2002) questões relacionadas às identidades contribuem para aproximação dos países latino-americanos, como também as diversas multiplicidades de culturas integrantes que vieram dos hábitos americanos. Analisou três filmes de produção dos EUA que tiveram a participação de Carmen Miranda, são eles: *Uma noite no Rio* de 1941, *Aconteceu em Havana* de 1941 e *Entre a Loura e a Morena* de 1943.

Verificou que na captação desses artistas internacionais buscados para o cinema de Hollywood existiu um mesmo modo de relação no tratamento da produção de filmes realizada para os países da América Latina. “Estandarização no tratamento de temas e personagens através do viés do típico”. Em 1938 e 1939 houve destaque no interesse de Hollywood com os países da América Latina, com grande expansão dos estúdios cinematográficos comparada com a produção e distribuição dos países europeus. Hollywood definiu “ciclos e tendência do cinema de língua espanhola, como foi o caso de Carlos Gardel, entre 1934-1935, do cineasta espanhol Jaime Del amo entre 1937-1938 e de Carmem Miranda nos anos 1940.” (p.2). Foram várias as tentativas para agradar o público latino, como a reação à imposição do estereótipo dos filmes.

O filme *Serenata Tropical* (Down Argentine Way) de 1940 foi o primeiro filme que Carmen apareceu cantando. Sendo que na exibição do filme para os argentinos teve resultado negativo. A Fox foi obrigada a modificá-lo depois que as poltronas do cinema em Buenos Aires foram destruídas. O problema foi à falta de critérios em apresentar a diversidade e rivalidades culturais históricas latino-americanas. Mauad (2002) ainda assegura que confundiram tango com rumba e conga. Além, da mistura do “clima europeu de Buenos Aires com as *noches callientes* de Havana ou Rio de Janeiro” (p.3).

O desejo do Brasil de ser reconhecido pelo mercado externo pode ser sintetizado no sucesso que Carmen Miranda fez em Hollywood. Justifica a escolha pela personagem Carmen por ter se tornado símbolo e que ainda agita com a imaginação social brasileira. Carmen, sobretudo, solidificou as relações entre americanos e latinos na criada política da Boa Vizinhança pelos EUA. O jeito latino-americano de ser foi tipificada por Hollywood. Podemos notar na primeira revista *Streets of Paris* a encenação da atriz apresentando na Broadway.

Para Mauad (2002) no início do filme *Uma noite no Rio* Carmen foi destacada como a “Embaixadora da Boa Vizinhança”. Apresentou a população local que foi

recepcionada por um oficial norte-americano. No filme *Aconteceu em Havana* temperaram o frio do norte com o calor dos trópicos nos espaços geográficos e configuraram a “Política de Boa Vizinhança” na sequência inicial. A mediadora da relação novamente foi Carmen Miranda. Entre a Loura e a Morena o filme também teve Carmen intercedendo à relação entre continentes. Produtos tropicais são descarregados no Porto de Nova York de um navio. Para Mauad (2002) tanto o conteúdo quanto a forma de expressão revelaram como podemos encenar a História. Cenas nas opções de câmera e timing foram analisadas. O ritmo da música e os personagens foram verificados nesse ambiente de encenação.

No caso da produção de sentido social em um espaço de encenação, considerou os atributos, composições e locações. Afirma que em *Uma noite no Rio* teve o “samba” denominado e destacado no *night-club* carioca onde transcorre a sequência do filme e os contornos da cidade do Rio. Mostra o Corcovado, Pão de Açúcar e Baía de Guanabara. Algumas cenas exibem uma platéia bem vestida e um ambiente requintado.

No filme *Aconteceu em Havana* temos três espaços distintos. A neve que cobre a fria Manhattan e depois a representação da utopia turística em destaque nos três panfletos publicitários exibindo uma mulher branca de biquíni, uma negra com trajes típicos e por fim coqueiros. O terceiro espaço numa rua fria de Nova York filmou um *outdoor* que ganha vida com um céu azul e muros brancos dizendo “*A sail to romance*” anunciando uma viagem para Havana.

Entre a Loura e a Morena considerou o *night-club* de nome *New Yorker* de simbologia americana onde ocorreu a sequência de filmagem. O Brasil foi o transatlântico que compôs o cenário do porto destacando os produtos tropicais com suas frutas, açúcar, café e Carmen. Desembarcam em um ambiente elegante do clube exibindo a platéia e o palco, além do cenário que teve como fundo *Skyline* de Manhattan. A intenção dos três filmes foi criar a ilusão de algo que não parece ser com as encenações artificiais.

Em *Uma noite no Rio* “atende a imaginação de uma elite afoita ao consumo excessivo e refratário aos valores da cultura popular”. Na cidade de Havana o filme *Aconteceu em Havana* exibiu uma terra da permissividade com diversão e custo baixo, mas com luxo, romance e bebida onde não precisam de muito para se ganhar dinheiro. Exibe uma dependência de uma população infantil a Nova York que para sobreviver precisam de seu aval.

No contexto histórico como metonímia, para Mauad (2002:6), tem a personificação da figura do militar brasileiro no personagem americano Tio Sam representado por Don Ameche no filme *Uma noite no Rio*. “Em Havana Carmem, vestida com roupas coloridas, chapéu enfeitado com frutas tropicais e balangandãs multicores é Havana que convida os transeuntes para passar um fim de semana com ela.” *Entre a Loura e a Morena* o filme destaca Carmen com um vestido vermelho com seu traje tradicional representando novamente o Brasil que retribui a visita do Tio Sam há dois anos e que no real também teve intervalo de dois anos de um filme para o outro.

A ratificação se configura nas alteridades da narrativa do filme, onde civis estão presentes na vestimenta do terno, uniforme e bailarinos estilizados. Aos poucos os brasileiros exibidos em seus espaços na selva e no exótico vão aprendendo a dançar e cantar em inglês. Substituem a música em inglês “*Crazy*” pela brasileira “Chica, chica, bum, chic” numa mistura de idiomas. Traduzem a natureza incompreensível do latino-americano comandada pelo personagem militar.

O ambiente harmônico de representação é composto pelo Bando da Lua no filme *Aconteceu em Havana*. Conjunto musical que estava fora do quadro da população americana que não para de trabalhar mesmo em plena nevasca. Para Mauad (2002:7) “ratifica-se através da ambiência, do ritmo e da letra da música, as tradicionais funções históricas do espaço geográfico. O trópico espaço do lazer e do não trabalho, por oposição a incansável capacidade da América do Norte em produzir riquezas.” A prodigalidade naturalmente tropical garante em Havana o trabalho como diversão. A imagem dos cortadores de cana que aparecem em uma das cenas do filme teve “o discurso sobre a importância do mercado consumidor norte-americano para os produtos cubanos, sem sequer considerar as condições de trabalho – mais uma oposição dos trabalhadores dos EUA que não são os mesmos de Cuba.”

A diferença entre o Brasil e EUA está presente por meio de oposições em toda encenação do filme *Entre a Loura e a Morena*. Mauad (2002) afirma que “as fronteiras são definidas pelo comportamento, pela indumentária e pela composição de quadros simétricos nos quais o Brasil fica de um lado, em geral o esquerdo, e os EUA, o outro” (p.7). A mulher brasileira se fantasia e é morena, dona de um comportamento extravagante. Enquanto a norte-americana elegante e loura tem comportamento contido. Os produtos primários do país rural e tropical brasileiro passam a ser consumidos pelo industrial e urbano país desenvolvido estadunidense.

Em seguida, as sequencias de abertura de cenas e opções de câmera são retratadas por Mauad (2002) no filme *Uma noite no Rio*. Os personagens no contexto do *night-club* e o cenário da cidade têm seus quadros compostos no movimento mudo da câmera em diversas cenas. Em três planos sucessivos as cenas são hierarquizadas e lineares na composição dos elementos, tendo nessas cenas planos americanos. O protagonista tem destaque no primeiro plano da cena, a figuração está em segundo e em no terceiro plano o cenário. No filme *Aconteceu em Havana* à câmara afasta e se aproxima usando de um mesmo plano de filmagem onde as encenações se limitam na propaganda do baile em um cartaz de rua. Entre a *Loura e a Morena* teve a cena que destaca o chapéu de bananas de Carmen Miranda. As cenas são valorizadas com *travelling* e fusão dos planos em cenas mais longas.

O campo semântico criado pela letra e a sequencia inicial das músicas nesses três filmes foram referidos por Mauad (2002). A música “Chica, chica bum chic” no filme *Uma noite no Rio* foi cantada em português e inglês aludindo que o Brasil exerce sobre os latinos um fascínio de sua selva em um comportamento extravagante dos brasileiros e do seu batuque. *Aconteceu em Havana* teve toda a música em inglês “Que tal passar um fim de semana em Havana”, de importância significativa já que foi cantada por Carmen. Anfitriã cubana que está ligada ao verdadeiro capitalismo quando convida o andante a se converter com a bebida tropical, romance e sol com garantia de lazer barato.

Já, na sequencia inicial do filme *Entre a Loura e a Morena* a música em português “Aquarela do Brasil” teve consideração de Estado Novo dando valor à prodigalidade da natureza e harmonia social. Enquanto demonstram as possibilidades que os latinos têm para aproveitar de várias coisas em Nova York com a música “Você descobre que está em Nova York”, sendo que foi cantada na entrada junto às autoridades dos EUA. O intuito é que brasileiros não se esqueçam de onde estão. Música e estilos se misturam nas coreografias nas cenas com toda uma composição permitindo ritmo e formas de encenações da sequencia de abertura. “O resultado é uma síntese original entre a cultura e a política, imaginando a nação através do crivo da ideologia que confirmam os códigos de representação social: um nacional popular urbano e branco.” (p.8)

Na pesquisa de Mauad (2002) percebemos forte crítica sobre a performance de Carmen nos filmes discutidos. Enfatizaram sua forma depreciativa que podemos perceber na personagem americana Alice Faye loura e elegante ao lado de Carmen

com maquiagem mal feita e fantasiada como se fosse uma personagem alucinada. Imagem que serviu de estratégia da boa política de vizinhança. Caricatura mal definida, “afinal o Brasil nunca foi Cuba e a Bahia não é o Brasil, tampouco, Carmem é baiana” (p.8). Forte rejeição da população brasileira por essa figura. Mas, do outro lado, tinha a presença brasileira ligada a sua simpatia. Na busca pelo público conseguiram viabilizar o espaço geográfico do continente brasileiro. O imaginário brasileiro ainda tem forte influência da cultura norte-americana. Talvez uma Carmen elegante, distinta e sem balangandãs seria a personagem que um Brasil alegre imaginava ver em Hollywood.

Considerações finais

Através do cineasta Glauber Rocha verificamos as mudanças na exibição dos filmes que traçaram um caminho guiado ao consumo. Do outro lado, os cineastas exibem as origens dos Latinos Americanos, o que os assusta, não estavam preparados em conhecer sua própria sociedade, que culturalmente não se encontravam dispostos a ver sua realidade. O *Cinema Latino* pelo *Cinema Novo*, não se sabe se existiu, ou se foi uma ilusão de estar fazendo filmes novos. Seria preciso aprofundar mais no assunto.

A pesquisa de Mauad pôde ser confirmada analisando a teoria de Glauber Rocha. O cineasta nos mostrou a influência americana sobre brasileiros no início do cinema que não tinha experiência em produzir filmes e nem dinheiro. Poucos cineastas arriscaram produções sobre as raízes brasileiras, pois não interessavam ao público. Acabavam vencidos pelo mercado de consumo e “imitavam” Hollywood. Fora os problemas de distribuição dos produtos latinos dentro do Brasil e também no exterior.

Os três filmes que Carmen participou descritos no texto tinham técnica, produção e distribuição. Apresentaram suas falhas iniciais no contexto dos primeiros filmes, mas depois fez de Hollywood o mercado principal da América Latina, principalmente o comércio brasileiro. Percebemos forte influência dos norte-americanos sobre um Brasil que gostava de ser invadido comercialmente. Em seguida, veio o *Cinema Novo* que tentava buscar esse mercado cinematográfico que pertencia ao Brasil. Origem brasileira que estava escondida com a invasão do mercado hollywoodiano.

Cinema Novo que também foi corrompido pelo mundo industrial, pensavam estar fazendo cinema novo, quando só conseguiam produzir filmes industriais. Os cineastas que buscavam as raízes brasileiras não tinham sucesso. Logo, percebemos um *Cinema Novo* que não era “novo”, filmes de produção comercial que já existiam. Tanto os filmes de Carmen quanto os do *Cinema Novo* eram tão corrompidos pelo mundo industrial cinematográfico que até hoje se mantém o modo americano de filmes.

Distingue que os brasileiros consideram os filmes americanos de nacionalidade brasileira. O governo dos EUA protegeu e contribuiu com o cinema americano na isenção de impostos, favoreceu a produção, distribuição e exibição dos filmes norte-americanos em todo o mundo. A imagem de Carmen oferecida nas telas de Hollywood era uma figura com reconhecimento brasileiro do mundo cinematográfico.

No entanto, Carmen tem participação alegre e representa o brasileiro pronto para receber os americanos em seu país. Domínio meditado que não só abriu as portas comerciais do Brasil, como teve o intuito de convencer o Brasil que dependia dos EUA para desenvolver e que somente os EUA seriam “seu amigo vizinho”. País pronto para ajudar, quando no fundo somente o interesse era comercializar seus produtos no Brasil. Filmes que convencem aos poucos os brasileiros dessa necessidade. Mostram um país superior e inserem seu modo de vida que os brasileiros sonhavam em ter para o seu país.

Podemos considerar que seja algo muito mais complicado esse forte mercado de Hollywood sobre o Brasil. Complexo saber como os cineastas brasileiros poderiam conseguir que seus filmes fossem aceitos por uma população que na maioria eram de classes econômicas baixas, maior parte sem estudo e quando eram de classes sociais favorecidas tinham vergonha de suas raízes. Não abriu lacunas para o *Cinema Novo*. Do mesmo modo que foi difícil construir uma “figura” como Carmen Miranda. Arriscado afirmar o que realmente estava sendo ridicularizado e o que era o real brasileiro nos filmes que Carmen participou. O que era verdadeiro para classe alta não era real para classe desfavorecida. Penso que os norte-americanos não quisessem “caçar” do Brasil, apenas conquistar essa maioria que não conhecia arte e nem literatura. Talvez, o *Cinema Novo* não soubesse reconhecer o que Hollywood enxergou, ou seja, consumo de sonhos.

Referências

MAUAD, Ana Maria. As três Américas de Carmen Miranda: cultura política e cinema no contexto da política da Boa-vizinhança. X Encontro Regional de História – ANPUH-RJ História e Biografias. LABHOI/UFF: 2002.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema novo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *Revolução do cinema novo*. Rio de Janeiro: Ed. Athambra & Embrafilme, 1981.