

## O QUE É O CINEMA NOVO? O DEBATE ENTRE GERAÇÕES DURANTE A EMERGÊNCIA DO MOVIMENTO NO BRASIL

Pedro Plaza Pinto<sup>1</sup>

**Resumo:** O foco desta comunicação está na relação dos jovens críticos-cineastas do Cinema Novo com a geração anterior da crítica cinematográfica, cujo principal nome foi Paulo Emilio Salles Gomes. A ampliação da moderna literatura sobre cinema no Brasil e a atitude distintiva dos jovens marcaram o período do final dos anos 1950 e início dos anos 1960, durante a emergência do grupo dos cinemanovistas. Neste contexto de transformação e de voga da ideologia nacional-desenvolvimentista, é definidor o debate entre o consagrado crítico e fundador da Cinemateca Brasileira, referência para a cultura cinematográfica no Brasil, e os jovens cineastas e críticos Glauber Rocha e David Neves, que apontavam Salles Gomes como “o primeiro crítico sério de cinema” e “papa” da cinemateca, alardeando a sua influência na sede de renovação e na proposição do movimento. A posição de Paulo Emilio Salles Gomes, entretanto, não chancelou a sua reputação de mentor e devolveu a interpelação através de perguntas sobre a natureza do movimento, seu alcance e potencialidades. A ambivalente relação entre Salles Gomes e os jovens cineastas é abordada em textos publicados no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* (1959-1965), no livro de Rocha *Revisão crítica do cinema brasileiro* (1963), no livreto publicado por Neves *Cinema Novo no Brasil* (1966), além de entrevistas e declarações das partes envolvidas.

**Palavras-chave:** cinema brasileiro, Cinema Novo, crítica cinematográfica

**Contato:** pedroplazapinto@gmail.com

O assunto desta comunicação é a relação dos jovens críticos-cineastas do Cinema Novo, especificamente Glauber Rocha e David Neves, com a geração anterior da crítica cinematográfica, que eles referiam como válida na figura de Paulo Emilio Salles Gomes. É distintiva a atitude cinemanovista de entrar no combate cinematográfico pela porta da crítica e os dois jovens realizadores se notabilizaram por serem críticos antes de se tornarem cineastas. O empenho dos jovens logo ganhou combate nas páginas de jornais e revistas, com a atividade militante desde os primeiros curtas-metragens lançados no final dos anos 1950. A ampliação da moderna literatura sobre cinema no Brasil marcou este período e o início dos anos 1960, durante a emergência do grupo do

---

<sup>1</sup> Professor Adjunto na Universidade Federal do Paraná (Brasil), investigador da Pós-graduação em História (UFPR).

Pinto, Pedro Plaza. 2016. “O que é o cinema novo? O debate entre gerações durante a emergência do movimento no Brasil”. In *Atas do V Encontro Anual da AIM*, editado por Sofia Sampaio, Filipe Reis e Gonçalo Mota, 297-306. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-4-5.

Cinema Novo, num contexto de profunda transformação social e de voga da ideologia nacional-desenvolvimentista.

O nó desta voga ideológica foi recentemente apontado pelo crítico Roberto Schwartz no texto *Uma situação colonial?*, publicado no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo* por Paulo Emilio, tese antes apresentada por ocasião da I Convenção Nacional de Crítica Cinematográfica, organizada em novembro de 1960 pela Cinemateca Brasileira. Basicamente, o Paulo Emilio enxergava no cinema brasileiro, na crítica e no trabalho dos arquivos cinematográficos uma situação vexatória e de mediocridade.

Segundo Roberto Schwartz, os problemas que o desenvolvimentismo nacional deveria superar no final dos anos 1950 advinha de “um divórcio entre a aspiração cultural e condições locais”, traço não exclusivo ao cinema, mas atualizado nos seus termos industriais, e daí “propício à intervenção deliberada e política”. É importante observar que Schwarz não fala que Paulo Emilio compactuava com a ideologia desenvolvimentista, mas expunha a sua fratura ao se incluir – falando na primeira pessoa do plural – no “sistema bem engrenado de alienações” daquele momento. Vejamos a síntese sobre o período num trecho do ensaio disposto no livro *Sequências brasileiras*:

Posto como objetivo prático, o desenvolvimentismo nacional reorganizava o espaço da imaginação e do pensamento crítico em torno de um eixo interno. Cheia de dificuldades, a relação entre as aspirações de modernidade e a experiência efetiva do país se tornava um tópico obrigatório, desmanchando o bovarismo endêmico e convidando a reflexão a tocar terra. No limite tratava-se de arrancar a população aos enquadramentos semicoloniais em que se encontrava, e de trazê-la, ainda que de forma precária, ao universo da cidadania, do trabalho assalariado e da atividade econômica moderna, industrial sobretudo, contrariando o destino agrário a que o imperialismo – como se dizia – nos forçava (o que aliás naqueles anos 60 deixara de ser verdade). (Schwarz 1999, 156)

Neste contexto relativamente confuso e de paulatino tensionamento de forças políticas, é definidor para o campo cinematográfico moderno o debate entre o crítico fundador da Cinemateca Brasileira, referência para a cultura

cinematográfica no Brasil, e os jovens cineastas e críticos Glauber Rocha e David Neves, que apontavam Salles Gomes como “o primeiro crítico sério de cinema” e “papa” da cinemateca, alardeando a sua influência na sede de renovação e na proposição do movimento.

Paulo Emilio era oriundo de geração formada pela Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de S. Paulo, do grupo ligado ao Clube de Cinema, reunido ao redor da revista *Clima*, de um modernismo temporão do período de sua formação nos anos 1940. Em 1960, era muito considerado pelo seu trabalho como especialista em cinema e como fundador da Cinemateca Brasileira. Num momento em que a sua autoridade já era reconhecida, ele foi posto diante do surgimento desse grupo de jovens, entre os quais alguns se intitulavam orgulhosamente seus discípulos.

A posição de Paulo Emilio Salles Gomes, entretanto, não chancelou a sua reputação de mentor e devolveu a interpelação através de perguntas sobre a natureza do movimento, seu alcance e potencialidades. A ambivalente relação entre Salles Gomes e os jovens cineastas será aqui abordada partindo, em primeiro lugar, da decisiva influência de seus artigos publicados no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*, entre 1959 e 1961. Em segundo lugar, há a assunção da influência no livro de Rocha *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de 1963, e no livreto publicado por David Neves *Cinema Novo no Brasil* (1966). Em cada momento, tentarei resumir a resposta de Paulo Emilio.

A abordagem dos jovens pegou Paulo Emilio no contrapasso, em pleno empenho pela consolidação institucional de uma cinemateca para a qual todo filme e qualquer movimento interessava. Entretanto, a solicitação do seu posicionamento e sanção pelos cineastas era plenamente justificada, principalmente se tivermos em conta a reverberação uma série de artigos disposta no *Suplemento Literário*, entre 1956 e 1958, que se preocupava com a conscientização sobre a função das cinematecas e o papel da cultura cinematográfica. Por exemplo, foi decisivo para o jovem Glauber Rocha ler o artigo *Artesãos e autores*, de 1959. Mas foi principalmente os artigos do final do ano de 1960, ao redor da *I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica* em

São Paulo, que capturou definitivamente as convicções dos jovens cinemanovistas com a tese em forma de pergunta: “uma situação colonial?”.

A preparação para a I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica começara com a mobilização por Paulo Emilio que incluía os mestres do *Chaplin Club*, dos anos 1930, Plínio Sussekind Rocha e Octavio de Faria, na correspondência de convite. A convenção colocaria os experientes e críticos ao lado de jovens de várias localidades do país. A comunicação ao amigo Plínio Rocha denota esse objetivo. Ele diz: “(...) estou convencido de que algo está começando a se estruturar realmente em matéria de cultura cinematográfica brasileira. Você sabe como é importante para mim essa associação histórica entre o ‘Chaplin Club’ e tudo o que foi ensaiado depois.” (Gomes apud Souza 2002, 400).

É patente que havia uma grande expectativa em relação aos trabalhos da Convenção. Como lemos no artigo *Antes da Primeira Convenção*, publicado na semana anterior ao evento, os condicionantes desfavoráveis da crítica brasileira deveriam ser analisados e debatidos. O escrito é justamente uma tentativa de identificar problemas que causavam os condicionantes, mas também traçar uma conjuntura para inserir o “triste panorama” do cinema local.

Os artigos que se seguem tratam exclusivamente da Convenção (*Antes da primeira convenção*, em 5 de novembro), expõe a tese aprovada por unanimidade (*Uma situação colonial?*, em 19 de novembro), procura caracterizar os seus participantes pelos locais de origem (*Fisionomia da Primeira Convenção*, também do dia 19 de novembro) e desdobra-se numa tríade de textos que se relacionam e se referem mutuamente (*Um mundo de ficções*, *A agonia da ficção*, *O gosto de realidade*, das últimas três semanas de dezembro). A procura de um entendimento e discussão sobre a situação da crítica brasileira contemporânea é a dominante entre outras preocupações dos textos.

O tema da semana da convenção explicita no título do artigo a expressão interrogativa que nos remete ao artigo da tese da I Convenção. O artigo se chama *Uma nova crítica?* e trata de incluir ele próprio na conjuntura, além de

mencionar e comentar um a um jovens como Jean-Claude Bernardet, Rudá de Andrade e Gustavo Dahl, ou ainda fazer uma longa digressão sobre a influência do “mestre” Plínio Sussekind Rocha. São três gerações da crítica. Assinala também críticos a partir do seu lugar de origem ou da sua influência: mesmo silencioso em Recife, Ewaldo Bezerra Coutinho; Walter da Silveira e Glauber Rocha na Bahia; P. F. Gastal e Humberto Didonet em Porto Alegre; Saulo Pereira de Mello mantendo ativo o espírito do *Chaplin Club*; Sérgio Lima cultivando a verve surrealista.

Estava criada a série influente, que começa a ser reverberada em conversas pessoais e na participação da Cinemateca Brasileira na organização da Mostra sobre o Cinema Novo, no começo de 1961, na Bienal de S. Paulo, onde a palavra do mestre era aguardada. Mas o crítico não entrevistou nos debates. Creio que a sua observação sobre a eclosão do movimento já havia sido dada em um artigo publicada algumas semanas antes, denominado “Uma revolução inocente”. Nele, Paulo Emilio se esmera em explicar o caráter “inocente” de uma revolução necessária para a situação do cinema, em função da modalidade e do grau de estratificação alcançados no campo cinematográfico, tornando “ineficazes os ensaios tímidos de reformismo”.

A ressalva sobre o caráter desta revolução começa quando diz que não só o terreno da revolução sugerido – o cinematográfico – seria limitado, como a “concepção romântica” desta atitude atrapalharia a entender o processamento dos fatos na vida social. Assim, vem a explicação sobre a simplicidade de um ato revolucionário decisivo traz à baila a menção ao “soco num parálítico” descrito por Trotsky. Como diz o texto:

A revolução é muito menos vanguardística do que à primeira vista parece. Quando se torna possível, é porque já se encontra pronta dentro do corpo social, ao cabo de longa e complexa gestação. A sua eclosão tem a harmoniosa inelutabilidade do nascimento. A violência que implica é incomparavelmente menor e mais útil do que a necessária para impedi-la. As forças que a revolução enfrenta, mesmo quando possuem, graças ao fenômeno da inércia, aparências de estabilidade, estão por definição e na realidade em declínio e condenadas. (Gomes 1982b, 324-325)

O truncamento desta emergência revolucionária teria como resultado o nascimento de uma figura que Paulo Emilio descreve como um feto adulto que passou décadas no ventre materno, cabeludo, “dotado de enormes unhas, de consciência, e que conheceu a luz do dia para morrer.” A figura grotesca serve de ponte e motivo para a volta de observações mais detidas sobre o cinema brasileiro. Repelindo ainda algumas mentalidades que não enxergariam mais do que “meia dúzia de filmes ruins”, o crítico sugere então o que seria uma planificação adequada, que já teria sido alcançada caso o processo tivesse se iniciado dez anos atrás, a partir da constituição da Companhia Vera Cruz: 50 filmes ao ano, aumentando progressivamente até à casa dos cem.

Passemos ao rebatimento do diálogo do crítico Paulo Emilio Salles Gomes com as figuras de David Neves e de Glauber Rocha. Os jovens críticos e cineastas citavam os textos publicados no *Suplemento Literário*, confessando a presença determinante deste nas suas próprias idéias. Identificamos, todavia, uma diferença de tom muito significativa: por um lado, David Neves se aproxima aos poucos das ideias e demonstra a emotividade de discípulo fiel que chega a se impregnar do estilo de Paulo Emilio; por outro lado, a relação com Glauber Rocha é arrebatada e impulsiva, revelando uma admiração mútua que não se realiza em entendimento, frustrando as tentativas, de ambos os lados, de aproximação.

A publicação do texto "O CN de DN", um comentário escrito por Paulo Emilio sobre o livro *Cinema Novo no Brasil*, de David Neves (1966), resume muito do diálogo entre Paulo Emilio e David. O texto recém-descoberto e inédito, nasceu a pedido do próprio autor do livro e foi encontrado entre os papéis do espólio de David, que havia mandado os originais do livro para Paulo Emilio “na expectativa de aprovação e, quem sabe, de uma avaliação que servisse de prefácio ou orelha à publicação.” (Calil 2004, 217). Os comentários de Paulo Emilio sobre a escrita e a forma proposta para o livro devem ter frustrado Neves, uma vez que está sugerido que o boneco do livro conteria textos do próprio Paulo Emilio num apêndice. Contudo, este recusou cabalmente o “emaranhado” que misturava uma parte de crônica e uma parte de crítica, e “pior”, com um “todo escrito evidentemente às pressas e mau”, que

poderia ter apresentado melhor cada personagem. O manuscrito do texto do Paulo Emilio foi publicado por Carlos Augusto Calil no recente livro “O Telégrafo visual” (Neves 2004, 220). Vejamos um trecho significativo:

Igualmente ou pior escrita é uma tese de PESG [Paulo Emilio Salles Gomes] publicada em apêndice. Também em apêndice um trabalho do mesmo autor um pouco melhor escrito, se bem que laborioso. DN [David Neves] informa que a idéia primeira era acrescentar em apêndice ainda outros escritos de PESG. Não vemos com clareza a motivação. Tudo o que não toque de forma direta no CN [Cinema Novo], só ameaçaria a unidade ainda tão incerta do livro.

De fato, o cerne da crítica de Paulo Emilio ao viés do livro está em notar o forcejo na existência do Cinema Novo, um problema que já identificara há alguns anos – desde 1962, pelo menos, como já havia aparecido nas páginas do *Suplemento literário*, no artigo de Paulo Emilio, “Primavera em Florianópolis”. (“É uma espécie de bandeira revolucionária que não encontra a sua revolução”). O livro mostraria o militante “produzindo” uma identidade em meio a impulsos de diferentes direções: “O livro tem, aliás, semelhanças flagrantes com o CN [Cinema Novo]. Não é fácil definir sua natureza. Participa do caos de *Barravento*, da vontade de servir de 5 x F [*Cinco vezes favela*], da perplexidade de P. das C [*Porto das Caixas*].” (Gomes, 2004, 217). Tratava-se do que ele identificava como processo de autoconstrução do Cinema Novo.

Identificamos uma ironia imprevista pelo discípulo e desarme do gesto de criação de modelos: o cultuado método de crítica pauloemiliana serve aqui para suspeitar de afirmativas concebidas justamente por quem tentou lê-lo e incorporá-lo. Evidentemente, o uso de siglas e a referência a si próprio em terceira pessoa são ironias previstas, recursos que se tornariam marcas distintivas da crítica e da prosa de Paulo Emilio Salles Gomes.

Mas já no calor da hora, num debate de novembro de 1963 sobre o livro de Glauber Rocha, *Revisão crítica do cinema brasileiro*, transcrito no jornal *Última Hora*, Paulo Emilio manifestava esse tipo de reticência, tentando deixar claro que “o livro de G. R. é de G. R.”, que as suas idéias só interessariam porque ele iria fazer bons filmes (Gomes 1963).

No debate, é principalmente em observações sobre questões industriais e de florescência do cinema brasileiro que aparece o desacordo de Paulo Emilio com a posição dos jovens no período de emergência do movimento. As idéias de “G. R.” – como ficou escrito no jornal – sobre o cinema industrial se assemelhavam à atitude de socialistas ingleses que, no começo do processo de industrialização, pretendiam destruir as máquinas pensando que elas eram as grandes inimigas para se atingir a justiça social. Para explicar tal asserção, Paulo Emilio elogia o último capítulo, “Economia e técnica”, que colocava a necessidade de conquista do mercado e traduzia idéias que seriam consensuais.

Essas idéias são ótimas, e vemos que elas são fundamentais para G. R.; mas acho estranho que essas idéias, fundamentais no último capítulo, não têm a menor importância no decorrer do livro, quando analisa a situação e panorama geral do cinema brasileiro ou quando tenta explicar o que aconteceu com os filmes. Por exemplo: quando não gosta dos filmes, como “Ravina” ou “Rebelião em Vila Rica”, diz que eles fracassaram porque não prestavam, e a prova que não prestavam é que o público não gostou. Quando fala dos filmes de que gosta, “Rio Zona Norte” ou “O Grande momento”, que também não deram resultados de bilheteria, ele faz uma referência à sabotagem dos distribuidores e exibidores, e dá uma explicação quase psicológica à má fé destes comerciantes. Em nenhum momento, nesses casos precisos, se refere ao caso fundamental que é o nosso mercado invadido pelo cinema estrangeiro. Quando fala dos malogros das tentativas industriais paulistas, ironiza a respeito do que sucedeu. (Gomes 1963)

Este debate transcrito e as críticas de Paulo Emilio Salles Gomes no *Suplemento Literário* se destacam ao redor da I Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica por constituírem momentos de intervenção do crítico na corrente de opiniões. A “revolução” da situação cinematográfica local situava como pressuposto, antes da ação, a compreensão detida das próprias ilusões. A reflexão convidava o leitor a tatear a realidade, superando concepções confusas, possibilitando um outro estado de coisas.

A lenta e parcimoniosa aproximação com o Cinema Novo feita pelo “papa”, pelo “Mestre” (Rocha 2004, 318 e 459) da Cinemateca Brasileira, deu-

se a partir do instante em que mais filmes precisaram melhor os contornos do projeto cinemanovista. Ele começa então a pautar a nova vaga em anotações e aulas, como foi possível apurar, após *Vidas Secas* (Nelson Pereira dos Santos 1963), *Os Fuzis* (Ruy Guerra 1963) e *Deus e o diabo na terra do sol* (Glauber Rocha 1964). O relacionamento se transforma entre 1964 e 1968, principalmente pelo esforço contra a censura e pela colaboração direta em argumentos e roteiros. A inserção definitiva do Cinema Novo em uma narração mais abrangente do cinema brasileiro proposta por Paulo Emilio Salles Gomes se dá entre a publicação do texto “70 anos de cinema brasileiro” (Gomes e Gonzaga 1966), com Adhemar Gonzaga, e “Cinema: Trajetória no subdesenvolvimento” artigo de 1973 do primeiro número da revista *Argumento*.

Esta comunicação procurou definir alguns contornos da relação entre a crítica de cinema e os jovens cinemanovistas no período da emergência do movimento, relação esta que ganhará linhas mais definitivas ao longo da década de 1960, inclusive transformando-se na direção de uma colaboração mais estreita em roteiros em *Capitu* (P. César Saraceni 1968) e *Memória de Helena* (David Neves 1969). No primeiro momento, contudo, a relação é marcada pela problematização autocrítica sobre a trajetória da atividade cinematográfica no Brasil, situando-se crucial o debate ao redor dos textos do conservador da Cinemateca Brasileira e sobre os livros de apresentação do Cinema Novo escritos pelos jovens Glauber Rocha e David Neves.

#### **BIBLIOGRAFIA**

- Calil, Carlos Augusto. 2004. “O jardim particular de David”. In. : Neves, David Eulálio. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo : Editora 34.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. 1996. *Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro : Paz e Terra.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. 1982a. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. 1982b. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. Rio de Janeiro : Paz e Terra.
- Gomes, Paulo Emílio Salles. 1963. Debate sobre “revisão crítica do cinema brasileiro”. Rio de Janeiro, *Última Hora*, 09 de novembro.
- Gomes, Paulo Emilio Salles, Gonzaga, Adhemar. 1966. *70 anos de cinema brasileiro*. Rio de Janeiro : Expressão e Cultura.

- Neves, David Eulálio. 2004. *Telégrafo visual: crítica amável de cinema*. São Paulo : Editora 34.
- Neves, David Eulálio. 1966. *Cinema Novo no Brasil*. Petrópolis : Editora Vozes.
- Rocha, Glauber. 2004. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo : Cosac & Naify.
- Rocha, Glauber. 2003. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo : Cosac & Naify.
- Schwarz, Roberto. 1999. *Seqüências brasileiras: ensaios*. São Paulo : Companhia das Letras.
- Souza, Jose Inácio de Melo. 2002. *Paulo Emilio no paraíso*. São Paulo : Record.

## FILMOGRAFIA

- Barravento*. Realização de Glauber Rocha. Iglu Filmes. 1961. Distribuição: Horus Filmes Ltda. Argumento: Luiz Paulino dos Santos. Roteiro: Glauber Rocha e José Telles de Magalhães. Produção: José Telles de Magalhães e Roberto Pires. Elenco: Antonio Pitanga, Aldo Teixeira, Luiza Maranhão, Lucy Carvalho, Lidio Silva, Alair Liguori, João Gama, Flora Vasconcelos, Jota Luna.
- Capitu*. Realização de Paulo César Saraceni. Produtora Cinematográfica Imago Ltda. 1968. Distribuição: Difilm - Distribuição Produção de Filmes Brasileiros Ltda. Baseado em romance homônimo de Machado de Assis. Roteiro: Lígia Fagundes Telles e Paulo Emilio Salles Gomes. Produção: Paulo César Saraceni. Elenco: Isabella, Othon Bastos, Raul Cortez, Marília Carneiro, Rodolfo Arena, Nelson Dantas, Maria Moraes, Almir Saint Clair, Gianina Singulani, Manuel Messias, Milton de Souza.
- Deus e o diabo na terra do sol*. Realização de Glauber Rocha. Copacabana Filmes. 1964. Distribuição: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. e Copacabana Filmes. Argumento e roteiro: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Elenco: Geraldo del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos, Maurício do Valle, Lídio Silva, Sônia dos Humildes, João Gama, Antônio Pinto.
- Os fuzis*. Realização de Ruy Guerra. Copacabana Filmes. 1963. Distribuição: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. Argumento: Ruy Guerra e Miguel Torres. Roteiro: Ruy Guerra. Produção: Jarbas Barbosa. Elenco: Átila Iório, Nelson Xavier, Maria Gladys, Leonides Bayer, Ivan Cândido, Paulo César Pereio, Hugo Carvana, Maurício Loyola, Joel Barcellos, Rui Polanah.
- Memória de Helena*. Realização de David Neves. Filmes da Matriz e Estrela Dalva Produções Cinematográficas Ltda. 1969. Distribuição: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A.. Argumento e roteiro: David Neves e Paulo Emilio Salles Gomes. Produção: Mair Tavares. Elenco: Adriana Prieto, Arduino Colasanti, Rosa Maria Pena, Áurea Campos, Joel Barcelos, Olga Danitch, Neyla Tavares, Mair Tavares, Humberto Mauro.
- Porto das Caixas*. Realização de Paulo César Saraceni. Equipe Produtora Cinematográfica e Produtora Cinematográfica Imago Ltda. 1962. Distribuição: U.C.B. - União Cinematográfica Brasileira S.A. Argumento: Lúcio Cardoso. Roteiro: Paulo César Saraceni. Produção: Elísio de Souza Freitas. Elenco: Irma Alvarez, Reginaldo Faria, Paulo Padilha, Joseph Guerreiro, Margarida Rey, Sérgio Sanz, José Henrique Belo.

*Vidas secas*. Realização de Nelson Pereira dos Santos. Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. 1963. Distribuição: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A. e Sinofilmes. Baseado em romance homônimo de Graciliano Ramos. Roteiro: Nelson Pereira dos Santos. Produção: Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles. Elenco: Átila Iório, Maria Ribeiro, Gilvan Lima, Genivaldo Lima, Orlando Macedo, Jofre Soares, Arnaldo Chagas, Oscar de Souza, José Leite, Gileno Sampaio, Inácio Costa, Pedro dos Santos.