



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS

LUCIO RICARDO DA SILVA SERAFIM

UMA CÂMERA NA MÃO E UM IDEAL NA CABEÇA: ANÁLISE DO DISCURSO
POLÍTICO DO CINEMA NOVO

FORTALEZA

2011

Lucio Ricardo da Silva Serafim

UMA CÂMERA NA MÃO E UM IDEAL NA CABEÇA: ANÁLISE DO DISCURSO
POLÍTICO DO CINEMA NOVO

Monografia apresentada ao Departamento de
Ciências Sociais como requisito parcial para
obtenção de grau de Bacharel em Ciências
Sociais.

Orientadora: Prof.^a Dra. Geísa Mattos

FORTALEZA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- S487c Serafim, Lucio Ricardo da Silva.
 Uma câmera na mão e um ideal na cabeça : análise do discurso político do cinema novo /
 Lucio Ricardo da Silva Serafim. – 2011.
 78 f. : il. ; 30 cm.
- Monografia (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades,
 Departamento de Ciências Sociais, Curso de Ciências Sociais, Fortaleza, 2011.
 Orientação: Profa. Dra. Geísa Mattos.
1. Cinema brasileiro. I. Título.

CDD 791.430981

Lucio Ricardo da Silva Serafim

UMA CÂMERA NA MÃO E UM IDEAL NA CABEÇA: ANÁLISE DO DISCURSO
POLÍTICO DO CINEMA NOVO

Monografia apresentada ao Departamento de
Ciências Sociais como requisito parcial para
obtenção de grau de Bacharel em Ciências
Sociais.

Aprovado em treze de dezembro de 2011

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Geísa Mattos (Orientadora)

Universidade Federal do Ceará

Prof.^a Dr.^a Danielly Nilin Gonçalves

Universidade Federal do Ceará

Prof.^a Ms. Elisabete Jaguaribe

Universidade de Fortaleza

CONCEITO FINAL: _____

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, aos meus pais, Sr. Cláudio e Dona Zilda, há quem devo tudo que sou. Que me ensinaram os valores morais com os quais guio minhas ações e meus pensamentos. Além disso, sempre se esforçaram para propiciar educação para mim e para meu irmão, buscando, assim, deixar para nós o maior legado que um pai pode deixar a seu filho, a educação. Não poderia deixar também de agradecer ao meu irmão que no começo da minha faculdade me ajudava na compra de livros.

Agradeço à minha orientadora, Prof.^a Geísa Mattos, que ao longo desses quase três anos de orientação, manteve a calma, a paciência e a confiança na minha monografia e na minha capacidade. Sem a sua perseverança já teria desistido de concluir meu curso de Ciências Sociais.

Agradeço os meus colegas de curso que sempre me deram força e dividiram comigo minhas aflições durante todo o processo de criação desta monografia. São muitos, mas gostaria de destacar aqui as seguintes pessoas: Teógenes Luiz, Raquel Guimarães, Raquel dos Anjos, Daniel Borges, Aglaílton Magalhães, Rebeca Coelho e tantos outros.

Agradeço meus amigos que sempre estiveram comigo e que esperaram e torceram para que este momento chegasse logo. Obrigado: Caroline Lima, Allana Peixoto, Tárzia Ramos, Gabriela Carlos, Miyagi Hernandez, Jonas Amster Terceiro, André Felipe, Raíza Benevides. Principalmente, aos meus amigos de longa data, Ted Rafael e Natanael Barros, com os quais divido a paixão pelo cinema e que passei noites discutindo e refletindo sobre cinema. Sem eles, não teria metade do conhecimento que possuo acerca da sétima arte.

Agradeço aos meus companheiros de trabalho do Orçamento Participativo da Prefeitura Municipal de Fortaleza, que sempre tiveram paciência e me deram todo suporte para que pudesse enfim terminar este texto. Além disso, agradeço por eles terem enriquecido minha visão a respeito de cidadania e direitos sociais. Trabalhar nesta política pública, com esse grupo de pessoas, foi uma experiência formidável. Tão edificante quanto meus anos de graduação na Universidade Federal do Ceará. Essa parte dos agradecimentos não estaria concluída se não destacasse os nomes de Ana Maria Moura, Francisco José (o “Poeta Rasta”),

Monacir Pinto, Augustiano Xavier, Jairo César, “Dona” Lêda, Viviana Cavalcante, Neide Rodrigues, Sara Cavalcante e Caio César.

Agradeço aos meus professores e professoras do Departamento de Ciências Sociais que de uma maneira ou de outra marcaram profundamente minha formação.

Por fim, agradeço a todos os músicos, escritores e cineastas que me influenciaram com sua arte e enriqueceram minha alma.

O nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova (Glauber Rocha)

RESUMO

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico que surgiu no Brasil na virada das décadas de 1950 e 1960. Os integrantes do movimento traçaram, como objetivo, fundar um novo cinema brasileiro, visto que repudiavam os modelos existentes no país, as grandes produções realizadas pelo estúdio Vera Cruz e as chanchadas produzidas pela Atlântida. Inspirados pelos cinemas europeus do pós-guerra, pelo pensamento de esquerda brasileiro e pelo pensamento desenvolvimentista, o movimento do Cinema Novo possuía, também, uma dimensão política. Era comum que em seus filmes os diretores do movimento abordassem temas como: exploração no campo, alienação da sociedade e o papel da esquerda nos processos políticos que estavam em curso no Brasil. O Cinema Novo buscava se legitimar, enquanto movimento cultural, não só por sua inovação estética, mas também pela importância do conteúdo abordado em seus filmes e sua posição política. Este trabalho analisou qual o discurso político do movimento, suas origens e implicações, abordando as similaridades existentes no pensamento dos integrantes do movimento.

Palavras-chaves: Cinema Brasileiro; Discurso; Política.

ABSTRACT

Cinema Novo was a cinematographic movement that emerged in Brazil at the turn of the 1950s and 1960s. The members of the movement traced, as objective, to found a new cinema in the country, since repudiated the existing models in the country, the major studio productions performed by Vera Cruz studio, and popular movies, know as “chanchadas”, produced by Atlântida. Inspired by European cinemas post-war, by thinking of the left and the Brazilian development thinking, the Cinema Novo movement had also a political dimension. It was common in his films the directors of the movement to address the following themes: exploration in the field, alienation from society and the role of the left in political processes that were underway in Brazil. Cinema Novo sought to legitimize itself as a cultural movement, not only for it's an esthetic innovation, but also addressed the importance of content in his films and his political position. This study examined which political discourse of the movement, its origins and implications, addressing the similarities in the thinking of members of the movement.

Keywords: Brazilian Cinema; Speech; Politics

LISTA DE IMAGENS

Figura 1. Diagrama do pensamento Isebiano	22
Figura 2. Cena do filme “Zé da Cachorra”	26
Figura 3. Cena do filme “Cinema Novo”	44
Figura 4. Cena do filme “Deus e o Diabo na Terra do Sol”	55
Figura 5. Cena do filme “A Opinião Pública”	58
Figura 6. Cena do filme “A Opinião Pública”	59
Figura 7. Cena do filme “O Desafio”	63
Figura 8. Cena do filme “O Desafio”	65
Figura 9. Cena do filme “Terra em Transe”	66
Figura 10. Cena do filme “Terra em Transe”	67
Figura 11. Cena do filme “Terra em Transe”	67
Figura 12. Cena do filme “Terra em Transe”	68
Figura 13. Cena do filme “Terra em Transe”	69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A MATRIZ DO DISCURSO POLÍTICO CINEMANOVISTA: O INSTITUTO SUPERIOR DE ESTUDOS BRASILEIROS (ISEB) E O CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC).....	18
1.1 O Instituto Superior de Estudos Brasileiros	18
1.2 O Centro Popular de Cultura	22
1.3 Uma Parte do Pensamento.....	30
2 POR QUE UM NOVO CINEMA? A CRÍTICA E SUPERAÇÃO DO “VELHO” CINEMA BRASILEIRO.....	31
2.1 O cinema entra em pauta: a discussão sobre o papel do Estado e a dicotomia entre nacionalistas <i>versus</i> universalistas.....	33
2.2 As bases de um novo cinema brasileiro	36
2.2.1 Nelson Pereira dos Santos: o autor	39
2.2.2 Paulo Emílio Salles Gomes e Alex Vianny: o papel da crítica na afirmação do movimento	40
2.3 A proposta do Cinema Novo	43
3 UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDÉIA NA CABEÇA: A ANÁLISE DO DISCURSO	46
3.1 Mapa Filmes e Difilm: tomando as rédeas da atividade industrial.....	47
3.2 Alienação e Ruptura.....	50
3.2.1 <i>Deus e o Diabo na Terra do Sol</i>	53
3.2.2 <i>A Opinião Pública</i>	57
3.2.3 <i>O Desafio</i>	61
3.2.4 <i>Terra em Transe</i>	65
3.2.5 <i>Análise conjunta dos filmes</i>	70
CONCLUSÃO	74
REFERÊNCIAS	77

Introdução

O presente trabalho tem como objeto de estudo um movimento cinematográfico brasileiro, que surgiu no final da década de 1950 do século passado e que teve seu auge durante a década de 1960. Este movimento ficou conhecido como Cinema Novo.

Surgido na virada destas duas décadas, o movimento era formado por jovens cineastas oriundos de estados como Bahia, Minas Gerais, São Paulo e, principalmente, do Rio de Janeiro. A intenção destes jovens cineastas era de produzir filmes que abordassem temáticas brasileiras, alinhados ao pensamento de vanguarda do cinema mundial (como a *Nouvelle Vague* francesa e o Neorrealismo italiano) e se contrapusesse ao cinema *hollywoodiano* e aos formatos de filmes produzidos aqui no Brasil, representados pelas chanchadas e por aqueles filmes produzidos pelos grandes estúdios como a Vera Cruz.

O interesse por este tema desenvolveu-se a partir do interesse que tenho pelos filmes produzidos pelos cineastas do Cinema Novo. Desde cedo sempre fui fã de filmes, consumindo sempre boa parte dos filmes norte-americanos, como é de praxe entre o grande público que costuma ir ao cinema. Na minha adolescência passei a frequentar vários cineclubes que existiam na cidade e minha curiosidade sobre o tema foi aumentando com o passar dos anos. Porém, logo que entrei na universidade, no ano de 2006, fiquei sabendo de uma mostra de filmes do Glauber Rocha realizado pelo centro Cultural Banco do Nordeste, onde foram exibidos quatro filmes deste cineasta: “*Barravento*” (1961), “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (1963), “*Terra em Transe*” (1967) e “*O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*” (1969). Nessa mostra assistir três dos filmes exibidos, entretanto não assistir a “*Deus e o Diabo*”, filme este que traz sempre boas referências nos livros sobre cinema, dos quais li com frequência.

Admito que o impacto que estes filmes causaram em mim foi enorme. Lá assisti a uma sessão dupla onde foram exibidos o “*Dragão da Maldade*” e “*Terra em Transe*”. Saí daquela sala bastante empolgado com o que vi. Era algo completamente diferente do que estava acostumado a ver nos filmes que exibidos nas salas comerciais de exibição de filmes e muito diferente daquilo que estava acostumado a ver nos poucos filmes brasileiros que assisti até então. Saí daquela sala com um sentimento de que tinha descoberto algo novo e excitante.

Durante os anos de graduação em Ciências Sociais na universidade, passei a ler mais sobre este movimento paralelamente à minha leitura dos textos demandados pela faculdade. Além de ler, a curiosidade a respeito de teoria cinematográfica tornou-se mais acentuada.

Dessa forma, passei a frequentar seminários e cursos sobre cinema ofertados na cidade. Todos estes momentos, aumentaram um interesse maior por cinema e por este movimento. A partir de um curso que fiz no Centro Cultural Dragão do Mar, chamado “Cineastas e a imagem do povo”, começamos a vislumbrar a possibilidade de casar esse interesse sobre o Cinema Novo e uma produção acadêmica.

Percebe-se que o cinema pode ser considerado em vários aspectos e não, apenas, por um prisma estético. O cinema, assim como toda arte, é um discurso do artista acerca do meio social em que ele está inserido. Se pensarmos no caso específico do cinema e refletirmos acerca da maneira como os filmes são produzidos, veremos nitidamente que durante todo o processo de realização há a construção do discurso do diretor.

Um filme, usualmente, começa com um argumento, que consiste na idéia que estruturará todo o filme. Depois, este argumento é transformado em um roteiro, que conterà todas as cenas e falas dos personagens do filme. Este roteiro é filmado, as cenas ganham sua materialidade, nesta fase muitas coisas novas podem ser adicionadas ao filme, assim como outras podem ser descartadas. A última parte da produção do filme é a montagem e é aqui que o diretor monta seu discurso. Ao escolher as cenas que constaram no filme, quais quadros, qual ritmo este filme terá, ele está construindo seu discurso. Sobre o processo de montagem do filme, Miriam de Souza Rossini diz:

O cineasta no momento de operar o seu recorte sobre o real a fim de produzir a sua narrativa filmica já está se posicionando sobre esse real, pois esse recorte/seleção nunca é passivo ou isento de intencionalidade. (...) Além disso, a forma como o cineasta escolhe para retratar seus personagens, os ângulos de câmera que escolhe para registrá-lo, bem como as situações em que esses personagens aparecem já são um indicativo de sua visão sobre o assunto. (ROSSINI, 2008 p. 01)

Ao longo das minhas leituras reflexivas sobre este movimento, percebe-se que o mesmo vai além de uma discussão meramente estética. Os cineastas envolvidos tiveram, frequentemente, uma atitude de discutir assuntos em seus filmes que estavam em pauta no seu tempo. Os cineastas deste movimento, conhecidos como cinemanovistas, sempre incutiam em sua cinematografia um *status* maior do que simples entretenimento. Glauber Rocha, uns dos maiores nomes do grupo e principal teórico do movimento, escreveu um texto no ano de 1962, chamado “Cinema Novo”, onde ele destacava o diferencial do movimento em relação aos outros cineastas. Segundo ele,

Não existe na América Latina um movimento como o nosso. A técnica é *haute couture*, é fresca para a burguesia se divertir. No Brasil o *cinema novo* é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o *travelling* é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto (ROCHA, 2004, p. 52)

Portanto, não era apenas uma questão de se fazer filmes. Era uma maneira de lançar um olhar sobre a realidade brasileira diferente da que se realizava, até então, nos filmes (por exemplo, as chanchadas eram duramente criticadas por apresentarem uma representação extremamente cômica do país) e se posicionar acerca destes fatos filmados e projetados na tela.

Segundo Guido Brilharino (2007), há duas características marcantes presente nos filmes pertencentes ao movimento. A primeira é em relação aos temas abordados por estes cineastas. Só se fazia Cinema Novo se seu filme tivesse uma clara preocupação com questões sociais. A segunda era na questão da forma, a proposta estética dos cinemanovistas era de inovar e romper com aquela forma “hollywoodiana” de se fazer filmes, tão copiada pelas chanchadas brasileiras e por grandes estúdios nacionais, como a Vera Cruz. Vale ressaltar aqui que os cineastas acreditavam que o cinema americano era uma ferramenta do imperialismo, através de seus filmes os Estados Unidos “vendiam” o *american way of life*.

Sobre estas duas características, apontadas por Brilharino (*op. cit.*) para que um filme fosse considerado Cinema Novo, ocorreu e ainda ocorrem muitas controvérsias sobre o pertencimento ou não de determinados filmes ao movimento. Um exemplo é o filme de Anselmo Duarte, “*O Pagador de Promessas*” (1962), vencedor da Palma de Ouro no Festival de Cannes de 1962, único filme brasileiro a ganhar tal prêmio. Este filme foi renegado pelos diretores pertencentes ao Cinema Novo, em uma carta que Glauber Rocha escreveu em 1962 para o então presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, o ICAIC, Alfredo Guevara. Ele comenta sobre Anselmo Duarte e o seu já citado filme: “[...] cremos que filmes como “*O Pagador de Promessas*” são um tanto prejudiciais porque Duarte não tem definição ideológica e pode fazer também um filme de direita apenas para ganhar prêmio em Festival (ROCHA *apud* BENTES, 1997, p. 175)”.

Sobre essa questão do pertencimento ou não deste ou outro cineasta ao movimento, é interessante a discussão sobre quem fazia parte do Cinema Novo e quem não fazia. Por mais que os cineastas defendessem que os jovens brasileiros passassem a filmar e produzir filmes, entoadando o lema do movimento: “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”, havia entre

eles uma distinção de quem fazia parte do movimento. Há, dentro deste grupo, certos aspectos que lhe davam uma coesão e uma identidade ao grupo. No livro “A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema”, Pedro Simonard (2006) buscou analisar quais seriam as raízes deste movimento.

Dentro de sua análise ele destaca os aspectos que contribuíram para formar o grupo dos cinemanovistas. Ele aponta que havia espaços de sociabilidade onde os integrantes freqüentavam e reforçavam sua identidade enquanto grupo. Ele aponta alguns bares que eram conhecidos por serem pontos de encontro da “turma do Cinema Novo”. Um deles seria o “Bar da Líder”, bar este que não se sabe o nome ao certo, mas ficou assim conhecido por ser próximo ao laboratório de revelação Líder. Sobre a importância deste espaço para o sentido de pertença do grupo, David Neves declarou que,

[...] foi legendário na história do Cinema Novo. Situado no início da Rua Álvaro Ramos, em Botafogo, reunia nos fins de tarde toda a turma que durante anos batalhou para criar um movimento cinematográfico coerente. O chope gelado era sua atração principal. O *espírito gregário* do grupo foi por ele regado e até que deu bons frutos (NEVES citado por SIMONARD, 2006, p. 76).

O próprio laboratório citado foi de extrema importância para o movimento. Lá os cineastas revelaram as películas dos seus primeiros filmes. Foi lá que aprenderam os processos de revelação de um filme e da montagem do mesmo. Outro aspecto ressaltado por aqueles que defendem que o Cinema Novo era sim um grupo homogêneo foi à criação de duas empresas: a produtora Mapa Filmes e a distribuidora Difilm, ambas pertencentes aos cineastas do movimento. Nestas duas empresas os cineastas passaram a exercer outras funções para ajudar a viabilizar os filmes uns dos outros. Um produzia o filme do outro ou assumia a direção de fotografia. Se um filme dava lucro este recurso era investido em filmes de outros cineastas. Por exemplo, Walter Lima Junior foi assistente de direção e ajudou no roteiro no filme de Glauber Rocha, o “*Deus e o Diabo*”. Por sua vez, quando Walter Lima Junior filmou “*Menino de Engenho*” (1965), Glauber atuou como produtor.

Portanto, entendendo o Cinema Novo como um grupo que pretendia ser homogêneo, onde seus participantes queriam dividir concepções comuns sobre cinema e compartilhavam a idéia de transmitir em seus filmes os seus ideais, por isso que definimos como o foco principal nesta pesquisa, analisar o Cinema Novo como movimento político e entender qual o discurso e visão que estes cineastas tinham dos problemas sociais de sua época e como o

cinema poderia ajudar e/ou intervir para as soluções destes problemas.

Diante desta premissa, abordarei outras questões durante esta pesquisa para compor um quadro analítico do objeto em estudo. No primeiro capítulo buscamos retomar as discussões políticas que estavam em pauta no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, época da efervescência do movimento. Se nossa proposta é analisar o discurso político do Cinema Novo, fazendo um paralelo com os debates intelectuais da época acima citada, nada mais apropriado do que destacar e analisar o pensamento de dois atores sociais que tiveram um importante papel nas discussões ideológicas no Brasil nesse período, que foram: o Instituto Superior de Ensino Brasileiro, o ISEB; e o Centro Popular de Cultura, o CPC. Ressalta-se aqui a escolha do CPC como um das figuras-chaves, pois ele representa o pensamento oriundo do Partido Comunista do Brasil. Ao longo do Capítulo 1 mostrarei como os pensamentos destas duas entidades influenciaram os cinemanovistas.

No segundo capítulo abordaremos algumas questões a respeito do campo cinematográfico. Uma delas é a necessidade do movimento se colocar no papel do novo, de inculcar em seus participantes a responsabilidade de levar o cinema nacional a outro patamar. Analisaremos de que modo o Cinema Novo dialogava com outros dois movimentos cinematográficos que surgiram na Europa, pós-segunda guerra mundial, como uma resposta ao padrão “*hollywoodiano*” de fazer cinema: a *Nouvelle Vague*, na França; e o Neorealismo, na Itália. Além disso, apresentaremos quais as discussões que havia no campo cinematográfico brasileiro anterior ao Cinema Novo, quais as vertentes existentes entre os cineastas nacionais e como essas discussões influenciaram e moldaram o discurso destes cineastas.

No capítulo 3, teremos uma análise de fato do pensamento disseminado entre os cineastas do movimento. Dessa forma, desvendaremos qual era o discurso que reinava entre os diversos cineastas pertencentes ao Cinema Novo. Refletir acerca das similaridades e divergências presentes na produção cinematográfica e intelectual destes cineastas. A leitura e a observação de alguns textos escritos por estes cineastas, assim como algumas entrevistas concedidas por eles e sua produção cinematográfica serão, nesse último capítulo, nosso material de análise.

Durante a pesquisa, foi realizado em parceria com minha orientadora Prof^ª. Dr^ª. Geísa Mattos, com o apoio do Laboratório de Pesquisa em Cultura e Política (LEPEC) da UFC, a exibição dos filmes, os quais abordamos nesta monografia. O cine clube se chamou “Cinema (De) Novo” e foi realizado entre os meses de agosto a novembro de 2010. Durante esse período exibimos cinco longas-metragens: “*Cinco Vezes Favela*” (1962); “*Deus e o Diabo na*

Terra do Sol” (1964); “*O Desafio*” (1965); “*A Opinião Pública*” (1967); e “*Terra em Transe*” (1967); e mais um curta-metragem chamado “*Cinema Novo*” (1967). Essa experiência foi bastante produtiva, tendo em vista a discussão com outras pessoas, acerca dos filmes estudados nesta pesquisa, a troca de olhares sobre estes filmes foi de fundamental importância.

Perceber que há, ainda hoje, um público interessado em discutir estes filmes fez com que aumentasse a expectativa de escrever algo sobre o Cinema Novo. Consideramos que de alguma maneira o nosso colabore para manter viva a lembrança destes cineastas que, nos últimos anos, tiveram suas obras restauradas, em um esforço em manter viva na memória do nosso país este movimento que marcou profundamente nosso meio cultural. Acredita-se, portanto, que esta pesquisa não venha somente atender a esta necessidade, que foi relatada no início deste, de casar duas paixões (a sociologia e o cinema), mas, também, ajudar a fomentar a discussão sobre este movimento que até hoje é difícil de ser definido.

“Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça”. Quais eram essas idéias que passavam pela cabeça destes cineastas e como eles a transformaram as transportaram para seus filmes? Responder esta pergunta é o que me proponho a fazer nas próximas páginas.

1. A MATRIZ DO DISCURSO POLÍTICO CINEMANOVISTA: O INSTITUTO SUPERIOR DE ESTUDOS BRASILEIROS (ISEB) E O CENTRO POPULAR DE CULTURA (CPC)

Neste primeiro capítulo investigaremos as raízes do pensamento político do Cinema Novo. A princípio analisaremos as idéias de dois importantes atores sociais presentes na sociedade brasileira nas décadas de 1950 e 1960, que segundo Simonard (2006) influenciaram os cinemanovistas assim como foram a expressão das correntes ideológicas do debate político brasileiro durante aquelas décadas (ORTIZ: 2006; PECAUT: 1990). Esses atores foram o Instituto Brasileiro de Ensino Superior (ISEB) e os Centros Populares de Cultura (os CPCs) da União Nacional dos Estudantes (a UNE).

Esses dois atores sociais foram os principais representantes da nova geração dos intelectuais brasileiros. Se a geração anterior, formada por Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, tinham como principal preocupação investigar e dar conta de quem era o povo brasileiro e de como ele teria se formado, a geração dos anos 1950-64 tiveram como principal preocupação pensar em que moldes deveriam acontecer o desenvolvimento nacional.

Para entendermos melhor esta mudança de foco temos que nos lembrar das mudanças que ocorreram no Brasil a partir do governo de Getúlio Vargas e, principalmente, no governo do presidente Juscelino Kubitschek. O Brasil passou por um rápido processo de industrialização, deixando de ser apenas um país agro-exportador e passando a produzir e consumir produtos industrializados. Passamos rapidamente de um país agrário para nos tornarmos um país urbano. Com as mudanças econômicas houve mudanças sociais no Brasil, novas classes sociais apareceram no cenário nacional, como a classe operária urbana, a classe industrial, uma classe média emergente e outras. Para se entender um novo país era necessário que se construíssem novas maneiras de interpretar tais mudanças. O ISEB e o CPC foram expoentes desta discussão.

A análise do pensamento destas duas entidades se faz necessário para nós, pois o que buscamos, aqui, é analisar o discurso ideológico dos cinemanovistas.

1.1. O Instituto Superior de Estudos Brasileiros

O Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB – foi o principal expoente das teses nacional-desenvolvimentistas no país, ocupando um espaço muito importante na geração de

intelectuais dos anos 50 e 60. Ortiz (2006) afirma que o instituto é a origem de um tipo de pensamento que norteia as discussões sobre a questão cultural no Brasil dos anos 1960 até hoje.

O Instituto foi criado em julho de 1955 por um decreto do governo interino do presidente Café Filho e era ligado, institucionalmente, ao Ministério da Educação e Cultura. Porém, a criação do Instituto foi o resultado de diversas iniciativas por parte dos intelectuais brasileiros de contribuir, ou até mesmo intervir, na definição de projetos políticos, sociais e econômicos elaborados pelo Estado.

Daniel Pécaut (1990) remete a fundação do Instituto à formação de um grupo que reunia intelectuais do Rio de Janeiro e de São Paulo, o chamado “Grupo de Itatiaia”. O grupo ficou conhecido por este nome pelo fato de se reunirem em uma localidade de mesmo nome, que ficava entre o Rio de Janeiro e São Paulo. A idéia da criação deste grupo era de aproximar intelectuais cariocas e paulistas em torno de um mesmo pensamento, através de reuniões mensais onde o foco das discussões seria analisar a sociedade brasileira e seus problemas através destes dois olhares, o carioca e o paulista. Neste grupo estiveram presentes alguns isebianos, como Roland Corbisier e Hélio Jaguaribe. O Grupo de Itatiaia teve uma existência muito breve, pois não resistiu às divergências de idéias de seus participantes.

Ainda em seu resgate sobre a fundação do ISEB, Pécaut aponta outra experiência que antecedeu a fundação do mesmo. Em 1953, alguns cariocas oriundos do Grupo de Itatiaia, fundaram na cidade do Rio de Janeiro o Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política, o IBESP. Fizeram parte do IBESP alguns isebianos, como Roland Corbisier, Hélio Jaguaribe (que era o secretário-geral deste Instituto) e Nelson Werneck Sodré. Este Instituto publicou uma revista intitulada “Cadernos de Nosso Tempo”, entre os anos de 1953 e 1956. Em seus cinco números, a revista se dedicou a elaborar um diagnóstico da sociedade brasileira. Pécaut lembra de que este Instituto foi um dos primeiros grupos de intelectuais que proclamou a sua intenção de participar da elaboração das políticas de Estado e de esclarecer as forças progressistas do país. Com o suicídio de Getúlio Vargas, o presidente Café Filho assume e, como havíamos dito, cria o ISEB, a partir da institucionalização do IBESP.

Foi no governo de Juscelino Kubitschek, no entanto, que os isebianos encontraram um espaço maior para contribuir nas políticas de Estado. O papel que coube ao ISEB foi de ser um centro educacional, formador de funcionários para trabalhar no governo JK. Daniel Pécaut resume assim o que representou o ISEB,

[...] um núcleo de intelectuais dispendo de um estatuto oficial e convidados pelo

próprio poder senão para intervir diretamente na gestão política econômica, pelo menos para participar da construção da nova legitimidade, colocando-se a serviço da criação da síntese nacional-desenvolvimentista. Nesse sentido, foram chamados a completar a obra dos responsáveis pelas decisões econômicas, ressaltando-lhes o alcance político e social. (PECAUT, 1990, p. 110)

O ISEB era formado por intelectuais de toda ordem, oriundos de áreas diferentes: Roland Corbisier era mais ligado à tradição dos pensadores da década de 1930; Álvaro Vieira Pinto era filósofo de formação; Nelson Werneck Sodré era um historiador militar; Hélio Jaguaribe era cientista político; havia economistas como Roberto Campos. Porém, mesmo sendo um espaço heterogêneo podemos perceber alguns temas em comum nas obras dos isebianos. Renato Ortiz (2006) aponta dois conceitos-chaves para se entender o pensamento isebiano, que seriam o conceito de *alienação e situação colonial*. Por sua vez, Daniel Pécaut (1990) aponta duas palavras-chaves presentes nas obras destes pensadores que, segundo ele, expressavam o pensamento e o projeto do ISEB, que seriam: *ruptura e racionalidade*. Passaremos agora a analisar estas duas visões a respeito do pensamento isebiano.

Em sua análise a respeito do ISEB, contida no livro “Cultura Brasileira & Identidade Nacional”, Ortiz começa lembrando de que os isebianos vão retomar a discussão sobre cultura brasileira em suas análises, porém, com uma abordagem diferente daquela adotada pelos pensadores da geração de 1930. Para Ortiz,

[...] os isebianos dirão que cultura significa as objetivações do espírito humano. Mas eles insistirão sobretudo no fato de que a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos; por isso, temas como projeto social, intelectuais, se revestem para eles de uma dimensão fundamental. Ao se conceber o domínio da cultura como elemento de transformação sócio-econômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos. (ORTIZ, 2006, p. 45-46)

Estes “novos termos”, para Ortiz, seriam os já citados, conceitos de *alienação e situação colonial*. Para os isebianos o passado colonial marcou profundamente o país, deixando como herança o que eles chamaram de uma consciência colonial. Assim como no passado, quando a relação metrópole x colônia se resumia ao fato da colônia produzir matéria-prima para a metrópole e importar os produtos industrializados lá fabricados, o Brasil até então, não teria deixado de lado essa característica. Além de importar produtos, a consciência

colonial nos levou, também, a importar idéias.

A explicação seria o fato de que o ser colonizado só se reconhece em contraste com o ser colonizador. O ser colonizador era o modelo a ser seguido, o colonizado buscava sempre atingir o *status* do colonizador, desse modo, importar seus hábitos e suas idéias era a norma. A existência, a consciência do ser colonizado estava alienada à consciência do colonizador. Era necessário, portanto, desenvolver uma nova consciência para o brasileiro, essa consciência deveria ser uma consciência nacional.

Esta leitura da realidade do nosso país e de como se deu a formação da sociedade brasileira realizada pelo ISEB, onde se destacou, principalmente, o passado colonial do Brasil para justificar o nosso atraso econômico, foi apropriada no discurso dos cinemanovistas. Paulo Emílio Salles Gomes, crítico de cinema ligado ao movimento, apontava como principal motivo para o atraso do cinema brasileiro, o passado colonial do país, “em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros Europeus e América do Norte.” (GOMES, 2006, p. 11).

Em sua análise sobre a produção intelectual dos isebianos, Daniel Pécaut (1990) destacou dois conceitos-chaves presentes na maioria dos trabalhos desses intelectuais, que foram os conceitos de *ruptura* e *racionalidade*. A conotação dada à palavra “ruptura” seria, na verdade, o momento em que a sociedade tomaria consciência de sua própria situação (a situação colonial, apontada por Ortiz) e desenvolveria uma consciência autêntica capaz de superar os entraves existentes ao desenvolvimento da mesma. Roland Corbisier descreveu assim esse processo, “a tomada de consciência de um país por ele próprio [...] é um fenômeno histórico que implica e assinala a ruptura do complexo colonial” (CORBISIER *apud* PÉCAUT, 1990). A racionalidade, por sua vez, seria para os isebianos o motor desta ruptura, o que desencadearia o processo de tomada de consciência, partindo do próprio esforço de uma sociedade em apreender e refletir a respeito da sua real situação.

Resumidamente, o pensamento difundido pelo isebianos era de que o nosso atraso em relação às nações mais ricas seria fruto do nosso passado, da *situação colonial* vivida por nós, que nos moldou enquanto nação e enquanto povo. Do ponto de vista econômico, tornamo-nos uma economia agrária, enquanto que os países mais ricos, já estavam industrializados. Este atraso seria fruto da nossa consciência colonial, pois nosso modo de pensar estava *alienado* à vontade do colonizador. A saída para o Brasil era superar essa consciência colonial e romper com a alienação do nosso povo. Era necessário, então, haver uma *ruptura* desta lógica, para isto era preciso que o país repensasse sua situação.

O papel do intelectual neste processo deveria ser o de fomentar a reflexão das pessoas sobre a situação do país, ou como Pécaut destacou, de fomentar a *racionalidade* das pessoas acerca deste processo. Podemos perceber este processo neste diagrama formulado por nós na figura 1.

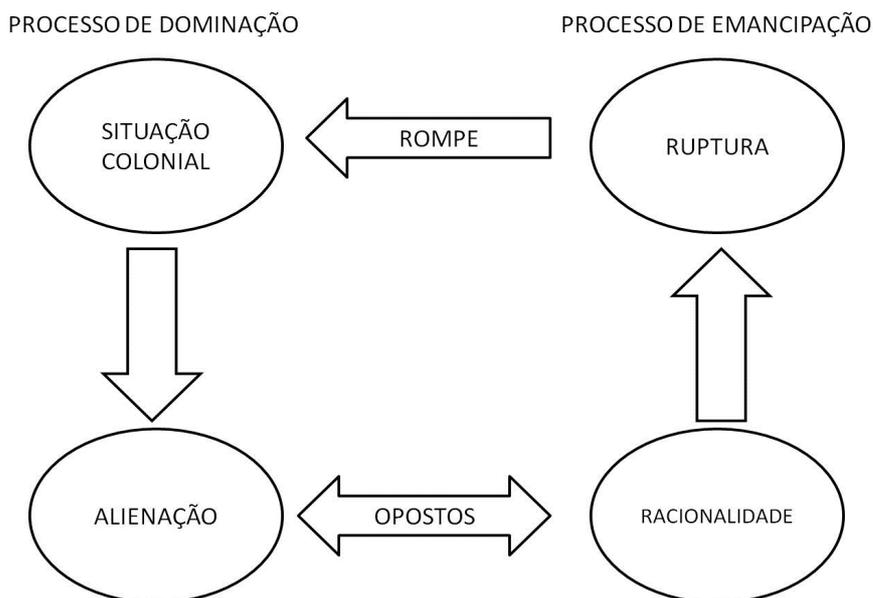


Figura 1 - Diagrama do pensamento isebiano

Do pensamento isebiano o Cinema Novo herdou a luta pela desalienação do povo e a defesa do cinema nacional como um dos fatores decisivos para a ruptura do processo de dominação herdado pelo nosso passado colonial. A luta contra o colonizador foi um dos grandes pontos defendidos pelo cinemanovistas.

Glauber Rocha escreveu que “A América latina permanece colônia e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador: e além dos colonizadores de fato, as formas sutis daqueles que também sobre nós armam futuros botes” (ROCHA, 2004, p. 64). Uma das formas sutis desta dominação seria o campo da arte, portanto, a defesa do cinema nacional era de suma importância para o desenvolvimento de uma consciência em nosso povo, assim como um passo determinante para a nossa libertação perante o colonizador.

1.2. O Centro Popular de Cultura

O Centro Popular de Cultura (CPC) foi uma experiência, capitaneada pela União

Nacional dos Estudantes (UNE), que tinha como objetivo conscientizar o povo brasileiro das mudanças que estavam em curso no país através da arte. Por meio de caravanas artísticas, jovens artistas e intelectuais rodaram o Brasil para ir ao encontro do povo brasileiro, acreditando no potencial revolucionário da arte.

O primeiro CPC foi criado na cidade de São Paulo em 1961, por pessoas ligadas ao teatro, especialmente por aquelas que estiveram ligadas ao Teatro de Arena, como Gianfrancesco Guarnieri, autor da peça *“Eles não usam Black-tie”* (posteriormente levada ao cinema por um diretor cinemanovista, Leon Hirszman) e Oduvaldo Viana Filho, diretor e ator de teatro, que atuou em alguns filmes do Cinema novo, como *“O Desafio”* de Paulo César Saraceni, de 1965. A idéia da criação do CPC era de levar o teatro ao maior número possível de pessoas, removendo as peças de dentro dos teatros e levando ao encontro do público, ou seja, nas praças, nas igrejas, sindicatos e outros locais que atraíssem a atenção do povo.

O CPC teve um intenso diálogo com o ISEB, por isso que seu objetivo ser semelhante ao do Instituto, o de conscientizar o povo brasileiro. A ligação acontece através do sociólogo Carlos Estevam Martins, um isebiano. Estevam Martins auxiliou Oduvaldo Viana Filho a escrever a peça *“A mais-valia vai acabar seu Edgar”*, além de ter sido o primeiro diretor do CPC e de ter escrito o principal documento do Centro, que continha os princípios teóricos e os objetivos políticos do CPC, cujo texto em questão é o *“Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura”*. Vale lembrar de que essa aproximação com o ISEB surgiu logo no início do Centro, bem como a sua institucionalização por parte da UNE, tornando-o um departamento seu.

Diferentemente do ISEB, o CPC tem uma ligação direta com o movimento do Cinema Novo. O começo do movimento está muito ligado às atividades do Departamento de Cinema do CPC. Arnaldo Jabor esteve diretamente ligado à criação do primeiro centro. Além disso, Carlos *“Cacá”* Diegues, um dos diretores cinemanovistas, foi um dos diretores do centro. O único filme produzido pelo departamento de cinema do CPC, *“Cinco Vezes Favela”* (1962), é considerado um dos embriões do movimento, pois neste filme, que reúne cinco episódios dirigidos por cinco diretores diferentes, temos a presença de diretores que engrossariam a fileira do Cinema Novo, como o próprio Cacá Diegues, Leon Hirszman e Joaquim Pedro de Andrade. O CPC teve uma vida curta, com o golpe militar de 1964 ele foi fechado pela ditadura militar.

Antes de adentrarmos na crítica feita pelos cinemanovistas ao CPC, é necessário entendermos o conceito de arte revolucionária formulado pelo Centro. As idéias sobre arte, ou a teoria da arte do centro, estão contidas no *“Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de*

Cultura”, redigido pelo isebiano Carlos Estevam Martins. O CPC defendia que a arte não estava desligada dos processos sociais existentes na sociedade, muito menos o artista, pois ele não é um indivíduo solto no universo, pelo contrário, ele está inserido dentro de um determinado contexto social, que exerce uma influencia no seu modo de viver e de trabalhar. Portanto, para os cepecistas, a história da arte não poderia ser uma simples análise das diversas estéticas que surgiram ao longo do tempo, mas sim a compreensão das relações sociais e econômicas existentes que permitiram a legitimação de determinada estética.

Como o Centro estava ligado ao Partido Comunista Brasileiro e o principal teórico do manifesto era um marxista, a análise realizada por eles sobre a sociedade, parte da dicotomia burguesia x proletariado, ou seja, da luta de classes. No Anteprojeto, os cepecistas ressaltam que as idéias dominantes de uma determinada época eram as idéias da classe detentora do poder econômico, uma das formas em que a classe dominante utilizaria para legitimar e propagar seus ideais e seus valores seria através da arte.

Portanto, além da luta política, onde o proletariado (ou o povo, que é o termo que os cepecistas utilizam em seu manifesto) buscava controlar o poder político e a luta pela apropriação dos meios de produção (que se encontram nas mãos da classe dominante, a burguesia), o outro campo que se deveria travar uma batalha seria o campo da cultura, para que novos valores pudessem ser disseminados na sociedade.

Diante de tal análise, os cepecistas apontavam que os artistas brasileiros se dividiriam em três categorias: os conformistas, os inconformistas e o artista revolucionário. O primeiro seria àquele que não era capaz de perceber o processo de dominação existente por trás da arte, este indivíduo pertenceria à classe dominante ou já teria sido cooptado por ela. O inconformista seria àquele que teria certa consciência das relações de dominação na sociedade, mas não saberia como agir da maneira correta para tentar mudar a situação de dominação existente. Por último, estaria o artista revolucionário, àquele que teria a total consciência dos processos de dominação existentes na sociedade e que adotou uma atitude de fomentar a revolução popular em nosso país, utilizando a arte como veículo de transformação social. A atitude adotada pelos cepecistas era da arte revolucionária.

A arte revolucionária traduz a arte defendida e realizada pelos artistas ligados ao Centro, não se apresentando como a arte do povo, mas sim, para o povo. O CPC identificava três tipos de artes voltadas ao povo: a arte do povo; a arte popular; e, por fim, a arte revolucionária. Além dessas haveria, também, a arte da burguesia, apontada pelos cepecistas como instrumento de dominação da classe dominante.

A arte do povo, para os cepecistas, teria como um traço marcante de que neste tipo de

arte não haveria uma distinção nítida entre a massa consumidora e o artista, além de que o nível de elaboração artístico seria primário. A *arte popular* se distingue da primeira pelo fato de seu público ser predominantemente urbano. Aqui acontece uma distinção entre público e artista. É interessante notar que esta valoração que o CPC fez entre estes dois tipos de arte, reproduzindo a diferença do papel da massa urbana e da massa rural na teoria comunista clássica, onde se enaltecia a figura do trabalhador urbano como o principal agente revolucionário. A crítica dos cepecistas a este tipo de arte é que ela tinha apenas um cunho lúdico e não visava à conscientização das massas. A *arte revolucionária* por sua vez utilizaria dos meios de comunicação utilizados por essas duas artes, oriundas do povo, porém, o principal objetivo desta última se voltaria à desalienação da classe oprimida e ajudá-los a conquistar o poder político na sociedade.

Essa discussão a respeito da validade das expressões artísticas é semelhante a que o Cinema Novo elaborou em relação ao cinema brasileiro. Era contra a importação de modelos de cinema consagrados, como o norte-americano e, até, o europeu (mesmo que tenha dialogado e muito com as idéias difundidas pelos movimentos cinematográficos europeus do pós-guerra), pois seria outra forma de dominação (a dominação colonial). Era contra as chanchadas, por que na visão dos cinemanovistas era apenas um cinema popularesco, que não somava em nada a conscientização do povo brasileiro. Por isso a defesa de um novo cinema brasileiro, que conscientizasse as massas, com novas temáticas e novas formas de se fazer cinema. As chanchadas poderiam ser classificadas como *arte popular*.

A concepção da função da arte no processo revolucionário é a mesma para ambos os grupos, porém havia uma crítica por parte dos cinemanovistas ao CPC. A crítica era que o conceito de arte revolucionária era baseada em um didatismo. Paulo Cesar Saraceni foi um dos que criticaram a atitude do CPC, pois para ele,

Um filme revolucionário não pode ser organizado e panfletário como quer o CPC, com palavras de ordem como reforma agrária, mais-valia etc. Terá que ser uma revolta anárquica, mística, inconsciente, espiritual e com a cara do povo brasileiro. É preciso dar esse grito inconsciente para chegar à consciência do povo. Eu queria uma revolução e não uma reforma agrária que o povo esfomeado e analfabeto não sabia o que era. (SARACENI, 1993, p. 137)

Tomemos como exemplo o já citado “*Cinco Vezes Favela*”, filme realizado pelo departamento de cinema do CPC. Em um de seus episódios, “*Zé da Cachorra*”, conta a história de uma família que chega a um morro carioca e se estabelece em um terreno, cujo

dono é um grileiro. Logo no início do episódio, quando ainda estão sendo exibidos os créditos do curta, escutamos uma voz em *off* descrevendo conflito que dará o tom do restante do filme. O locutor apresenta assim o filme: “Uma família chega a uma fazenda grilada em busca de casa. O grileiro, que é ou se diz dono do morro, está esperando a valorização dos terrenos antes de construir ou lotear. Já mandou construir um barraco para guardar materiais. É o único barraco vago em toda a favela”. Logo depois dessa introdução vemos a imagem da família, levando os poucos pertences em um carrinho de mão em direção ao morro. Imagens do morro aparecem na tela, denunciando as condições paupérrimas em que esta população tem que habitar. Vemos um grupo de homens na entrada do morro que quando avistam a família vão ao seu encontro e avisam que o morro é grilado e que o grileiro não permite a entrada de mais ninguém. Logo o conflito se estabelece.

Pessoas vão à janela de suas casas e gritam que não se pode deixar a família se estabelecer no morro, pois geraria um problema para eles junto com o dono do terreno. Muitos são contra prestar assistência à família, até que somos apresentados ao personagem-título do episódio, Zé da Cachorra. Ele logo ordena que se instale a família no morro, nem que fosse no barraco de materiais do grileiro. Zé da Cachorra será o personagem que ao longo de todo o curta será apresentado como o personagem que já desenvolveu uma consciência de classe e manterá ao longo do filme uma atitude de contestação e de enfrentamento ao grileiro. Zé da Cachorra convence os moradores do morro a se juntar a ele e expulsar o guarda do barraco de materiais. Vemos vários moradores se juntando a ele, rumo a esta missão.

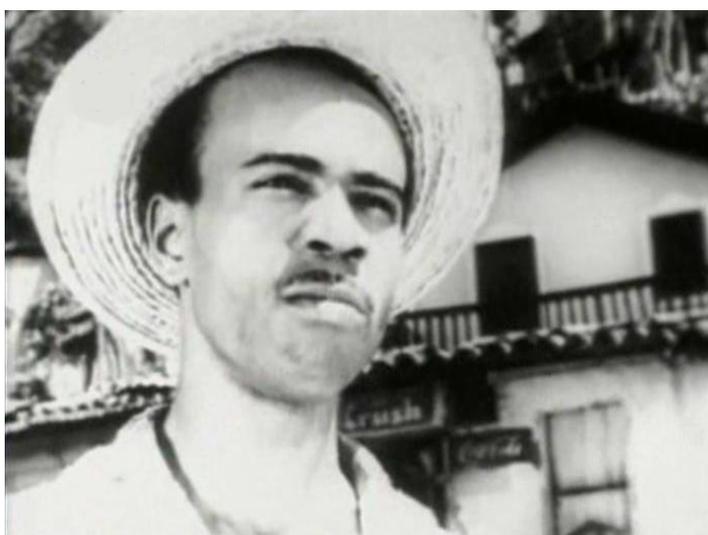


Figura 2 - Zé da Cachorra, personagem-título de um dos cinco episódios do filme *Cinco Vezes Favela*

Não vemos a ação do povo expulsando e alojando a família no barraco, mas a cena

que vem depois é a de um telefone tocando em uma construtora, agora o público será apresentado ao dono das terras. É muito interessante o modo que Miguel Borges (diretor deste episódio) retrata o empresário, representante da burguesia, da classe dominante. Vemos um homem branco, de meia-idade, beijando uma jovem moça. Ele para de beijá-la para atender ao telefone. Logo vemos que, pela sua expressão facial, o assunto não é nada animador. Ele não profere uma palavra, desliga o telefone, disca outro número e diz apenas que precisa falar com alguém que ele trata como “Dr. Ferreira”. A cena corta e muda para um plano mais aberto onde vemos um jovem branco sentado ao lado de uma jovem e bela mulher negra, que pergunta “O que houve papai?”, e o homem mais velho diz “Acho que a farra acabou...”, e então o jovem o interpela “mas a mamãe só não volta na quinta?”. O que parece é que o diretor tenta desqualificar o modo de vida burguês, se por um lado vemos na primeira sequência a solidariedade dos habitantes do morro, vemos do outro lado uma classe média entregue a luxúria, onde o próprio filho participa das orgias do pai, apontando que esta seria uma prática comum e aceita na família burguesa.

O próximo personagem a que somos apresentados é o já citado Dr. Ferreira. O empresário pede para que ele intervenha junto aos moradores do morro, pois ele era uma pessoa que tinha influência junto aos moradores, em troca financeira a campanha política dele. Aqui o diretor denuncia o político alinhado aos interesses da burguesia. Na cena seguinte o espectador vê Ferreira indo ao morro tentar persuadir os moradores a expulsar a família do barraco do grileiro. Como sua tentativa falhou, ele pede que uma comissão seja formada para visitar a casa do empresário, afim de que se chegue a uma solução do impasse. Zé da Cachorra é proibido pelos próprios moradores de participar da reunião, já o morador que invadiu o barraco se nega a participar, foge do confronto com o seu antagonista.

Na cena da reunião vemos mais uma vez o diretor denunciando a moral da burguesia. Enquanto ele negocia a saída da família do barraco da construtora, vemos as duas moças que apareceram na primeira cena em que é apresentada a família do empresário, dançando em um dos quartos um ritmo que não conseguimos identificar, mas se assemelha a ritmos norte-americanos. Duas mensagens são passadas aqui, se por um lado a negociação é de suma importância para os moradores do morro, para o empresário é só algo que o está afastando de suas festas particulares. A outra mensagem implícita é de que a burguesia não aprecia a cultura nacional. Esta segunda mensagem fica mais nítida, pois toda vida que o morro aparece na tela, a música ao fundo é um autentico samba, um ritmo nacional, o empresário, por sua vez, é retratado ligado à cultura dos países ditos imperialistas.

O resultado da negociação: a família terá que deixar o barraco em duas semanas. Na

volta ao morro, a comissão informa ao morador do barraco a decisão do empresário. Zé da Cachorra logo se põe contra a decisão, o morador por sua vez, ao saber do desfecho do conflito, senta-se ao chão e balbucia que assim é melhor e que irá procurar outro lugar. Zé da Cachorra, em uma atitude inesperada, avisa que o morador deverá sair do morro naquele instante. Logo, todo o povo do morro fica espantando com a atitude de Zé, e se põe contra a atitude dele. Todos gritam contra Zé, e em um gesto, o herói do filme manda todo o morro se calar e revela sua real intenção. Ele se mudará para o barraco da construtora e de lá ninguém tirará ele. E assim termina o filme, com Zé indo em direção ao barraco, o morador sentado no chão por conta de sua covardia e os integrantes da comissão de cabeça baixa, envergonhados diante da atitude altiva de Zé da Cachorra. A mensagem do filme, a única atitude possível para o povo é resistir sempre.

O episódio em si, tem uma história simples, com apenas uma situação de conflito e utiliza uma linguagem cinematográfica convencional. Porém, a mensagem fica nítida. Este é o didatismo denunciado pelo cinemanovistas. Acusavam que a proposta dos cepecistas limitava a atividade criadora do artista. Aos críticos, o CPC tinha seus argumentos.

Os cepecistas defendiam a seguinte teoria a respeito da liberdade de criação. Eles analisavam esta questão a partir da relação artista-público. Uma primeira situação é quando o artista pertence à classe social com quem ele pretende se comunicar, neste tipo de relação não há percas no processo de criação. O engajamento do artista faz com que o seu principal objetivo seja o de se comunicar com aquela classe (no caso dos cepecistas, a classe revolucionária que seria o povo), portanto poderá dizer o que quiser da melhor maneira possível. O problema, segundo o CPC, é quando o artista não é oriundo da classe revolucionária. O artista entrará em um conflito, pois, de um lado estarão os anseios da classe revolucionária e os seus anseios pessoais. É neste momento que surgem os limites da atividade criadora. Entretanto, diante deste dilema (anseios da classe revolucionária x anseios artísticos pequeno-burgueses) opta por responder ao chamado revolucionário.

O criador engajado é quem se proíbe a si mesmo de trair a classe revolucionária, é ele que por coerência com seus próprios princípios vê em suas imperfeições e desfalecimentos um mal que não pode ser tolerado e assim é sempre ele quem se proíbe a si mesmo, que se investiga e se policia. [...] Feitas as contas, a troca de uma liberdade vazia de conteúdo por uma atividade consciente e orientada a um fim objetivo é feita a favor dos interesses do próprio artista em sua qualidade de criador. (MARTINS citado por HOLLANDA, 1992, p. 129)

Por sua vez o Cinema Novo não se contentava em apenas dizer, o que era necessário era também como dizer. A teoria defendida pelos cinemanovistas se baseava na dicotomia autor x artesão. O artesão é aquele artista que tem conhecimento acerca da sua arte, domina os aspectos relativos a ela, porém é incapaz ou não se lança à atividade de revolucionar sua própria arte. O autor por sua vez,

[...] é um criador que vai além de um artista e implica, necessariamente, numa atitude inovadora e numa postura de crítica social radical. Um artista pode nunca deixar de ser um artesão, aquela pessoa que possui um amplo domínio da técnica, mas que não cria, apenas produz. (SIMONARD: 2006)

Uma razão para esta diferenciação é simples de ser apontada. De um lado temos o Centro Popular de Cultura, um grupo que nasceu de uma proposta artística, mas logo foi absorvido por uma entidade estritamente política, a UNE, que por sua vez era ligada a um partido político, o PCB, e a um grupo de intelectuais, como Carlos Estevam Martins. Essa configuração do CPC deu a ele um caráter mais político e ideológico, onde as diretrizes políticas eram mais alinhadas e definidas. Por sua vez, temos o Cinema Novo que foi um grupo que nasceu a partir da união de jovens cineastas que se encontraram para debaterem os caminhos de sua arte no nosso país.

Temos que entender que o principal objetivo do Cinema Novo era de repensar e reformular o cinema nacional. A preocupação original era artística, mas como esta experiência ocorreu em um período de extrema politização da classe artística brasileira o teor político foi sendo adotado ao longo do desenvolvimento do movimento. Devemos ter em mente esta ideia quando mais a frente discutirmos as aspirações políticas dos cinemanovistas, de que não estamos falando de intelectuais, mas sim de um grupo de jovens artistas. Ainda sobre os cepecitas, parece-nos que eles foram mais sensíveis aos limites do seu público. No manifesto eles lembram que

Nosso primeiro cuidado deve ser o de nunca perdemos de vista o fato de que o nosso público em sua apreciação da arte não procede segundo critérios formais de julgamento. Suas relações com a arte são predominantemente extra formais: trata-se de um público que reage diretamente ao que se lhe diz um público em que é nula a capacidade de se desfazer das preocupações práticas com sua existência, de abstrair os motivos, as esperanças e os acontecimentos que configuram os quadros de sua vida material. Em uma palavra, lidamos com um público artisticamente inculto inserido a tal ponto em seu contexto imediato que lhe está vedado participar da

problemática específica da arte. (MARTINS citado por HOLLANDA, 1992, p. 137)

Cepecistas e cinemanovistas tiveram em comum a crença de que a arte poderia contribuir no processo de desalienação do povo brasileiro. Contudo, os cinemanovistas estavam preocupados também em revolucionar sua própria arte. Esta é uma crítica e um erro dos cinemanovistas. Como comunicar algo ao outro se o seu interlocutor não consegue entender o que se está dizendo? Essa lição o Cinema Novo não conseguiu aprender com a experiência do CPC. É possível que haja uma razão para isso.

1.3. Uma parte do pensamento

A análise das idéias do ISEB e do CPC teve como objetivo nos apresentar uma parte do pensamento cinemanovista, a parte mais política do movimento. Vimos que estes cineastas adotaram a leitura que os isebianos fizeram da sociedade brasileira, uma sociedade marcada pelo passado colonialista (podemos perceber melhor como esta leitura aparecerá nos escritos dos cinemanovistas no capítulo três da presente monografia, quando analisaremos os escritos e os filmes do movimento, o discurso deles propriamente dito) e de como eles adotaram o mesmo campo de luta cepecista, dialogando intelectualmente com os mesmos.

Assim sendo, há outro aspecto que teremos de analisar para podermos entender o modo como se formou o pensamento do Cinema Novo. Como este movimento analisava a atividade cinematográfica existente? Qual a visão que possuía de sua arte? Como estes cineastas analisavam o cinema brasileiro existente, já que se intitulavam como representantes do Cinema Novo brasileiro? Por que fazer um novo cinema no Brasil? Estas e outras perguntas relativas ao tema, responderemos no capítulo a seguir.

2. POR QUE UM NOVO CINEMA? A CRÍTICA E A SUPERAÇÃO DO “VELHO” CINEMA BRASILEIRO

A intenção deste capítulo é analisar a discussão que levou os cineastas do movimento a buscarem fundar um “novo” cinema nacional e a superar o “velho” cinema brasileiro. Utilizamos a palavra “velho” aqui, não no sentido pejorativo da palavra, mas sim para contrapor à idéia de novo cinema que o movimento defendia e que estaria fundando. Então o foco deste capítulo é resgatar as discussões existentes no campo cinematográfico, e de como o movimento descrevia o desenvolvimento do cinema nacional. Diante desse pressuposto, é que lançamos uma série de perguntas ao final do primeiro capítulo.

Uma destas perguntas que lançamos ao final do capítulo anterior, era por que a necessidade de um novo cinema brasileiro. O que primeiramente temos que entender é como essa discussão não surgiu com o Cinema Novo, na verdade, o movimento é fruto de várias discussões que foram feitas na década de 1950, acerca dos rumos do cinema brasileiro. Para tanto, é necessário lembrarmos o que ocorreu com o cinema brasileiro nesta década que motivou todo este debate.

As razões que levaram às pessoas envolvidas com a atividade cinematográfica em nosso país a repensar os caminhos do nosso cinema são duas: primeiro, o fracasso do cinema industrial de São Paulo, melhor exemplificado com a falência da Companhia Cinematográfica Vera Cruz; e a segunda, era a hegemonia das chanchadas nas produções brasileiras, que a maioria dos críticos de cinema da época considerava-as como filmes de baixa qualidade.

O estúdio Vera Cruz foi uma tentativa malograda de se implementar uma indústria cinematográfica aqui no Brasil, fundada em 1949, na cidade de São Bernardo do Campo, pelo produtor italiano Franco Zampari e pelo industrial Francisco Matarazzo Sobrinho. O objetivo dos empresários que fundaram o estúdio era fazer filmes de qualidade, que no entendimento dos realizadores de tal projeto, seria produzir filmes semelhantes aos dos europeus. Porém a estrutura que eles montaram se baseava no modelo americano de produção, ou seja, de grandes estúdios e produções, e de estrelas famosas.

A Vera Cruz chegou a realizar um número considerável de filmes, com uma qualidade técnica aprimorada em se tratando de produções brasileiras até então. O sucesso foi tanto que o estúdio chegou a ganhar prêmios internacionais, como os dois prêmios que o filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, ganhou no Festival de Cannes. Mesmo com este sucesso, as atividades da Vera Cruz logo se encerraram. A produtora fechou depois de cinco anos de funcionamento, em 1954, com 18 longas-metragens.

Alguns fatores foram determinantes para a falência do estúdio. O primeiro fator foi o tamanho da estrutura que se criou para a Vera Cruz. A realização de filmes em grandes estúdios encareciam as produções, e como a companhia se preocupou apenas com a produção de filmes e não criou uma estrutura própria de distribuição, os seus filmes não rendiam o esperado para cobrir os gastos da produção. Outro fator que determinou os rumos da Vera Cruz foi que o estúdio importou mão-de-obra européia. A vinda de profissionais europeus contribuiu para uma melhora na qualidade técnica dos filmes, porém, muitas críticas foram feitas a estes profissionais, principalmente, por parte dos diretores do Cinema Novo.

A crítica que se fazia a estes profissionais europeus é de que eles “(...) não entenderiam a cultura do país que estavam exibindo nas telas e nem certas características locais específicas, como a luminosidade” (Simonard, 2006: 34). Vale lembrar de que os poucos brasileiros que trabalharam na companhia tinham formações muito próximas às dos europeus. O caso mais significativo foi o do diretor geral da Vera Cruz, Alberto Cavalcanti, contratado para o cargo por ter tido participação ativa na criação dos primeiros documentários ingleses.

A Vera Cruz foi um momento interessante para o cinema brasileiro, pois trouxe um reconhecimento internacional ao cinema nacional, fazendo com que o público brasileiro voltasse os olhos para o nosso cinema, provocando, assim, um avanço na parte técnica da atividade cinematográfica. Entretanto, para o Cinema Novo, assim como para boa parte dos cineastas e críticos daquela época, o fruto mais importante deixado por esse empreendimento foi uma reflexão acerca do caminho que deveria tomar o cinema nacional. Segundo Simonard,

A Vera Cruz tentou implantar um modelo que não deu certo e que, na opinião de todos os cinemanovistas, não tinha condições de dar certo. Era, portanto, um modelo a ser rejeitado. Entre outras coisas, a produção em estúdio exigia muitos capitais, que nunca estiveram disponíveis no Brasil para o cinema e os cineastas brasileiros deveriam privilegiar a produção barata. A produção em estúdio era um processo pouco ágil e, por isso, devia-se privilegiar a produção de filmes rodados em espaços abertos, com luz natural e câmera na mão. As produções da Vera Cruz se baseavam em um cinema formalmente pouco criativo, como o que era feito na Europa antes dos cinemas novos europeus, e para os cinemanovistas, o cinema brasileiro deveria se preocupar com formas e conteúdos novos. O cinema da Vera Cruz era pouco brasileiro, porque mostrava o homem e a cultura do país de forma estilizada, exótica, pouco natural e, muitas vezes, negativa; o novo cinema brasileiro deveria ter como sua base primordial o homem e a cultura do país. (SIMONARD, 2006, p. 35)

Por sua vez, a chanchada foi um tipo de filme muito popular no Brasil nas décadas de 1940 e de 1950. Ele se caracterizava por ser uma comédia musical e com certo tom de paródia, tanto do povo brasileiro como dos filmes norte-americanos. A chanchada obteve um relativo sucesso no país, levando um bom número de pessoas às salas de exibição, consagrando diversos artistas, como Oscarito e Grande Otelo.

Mesmo com um enorme sucesso junto ao público (ou poderíamos até dizer que a chanchada é responsável por criar um público para o cinema brasileiro) este tipo de filme nunca foi visto com bons olhos pelos críticos de cinema e cineastas brasileiros da época. Por exemplo, os cinemanovistas se contrapunham as chanchadas acusando-as, “por falta de ousadia estética, por seu caráter de imitação do cinema de Hollywood, por ser um primário e que não ajudava o trabalho de conscientização do público e de mudanças na realidade do país” (SIMONARD, 2006, p. 37).

2.1. O cinema entra em pauta: a discussão sobre o papel do Estado e a dicotomia entre nacionalistas *versus* universalistas.

Um dos pontos altos da discussão sobre os rumos do cinema nacional aconteceu no I Congresso Paulista de Cinema, em 1952. Das reivindicações que surgiram deste congresso, José Mario Ramos Ortiz destaca que,

As proposições deslizavam desde uma procura de conquista do mercado interno – conquista pensada em termos de uma orientação nacionalista no conteúdo dos filmes, a opção pelos “temas nacionais” explicitada por Nelson Pereira dos Santos – até a sugestão de medidas que incidissem mais diretamente na situação econômica do cinema, no campo da legislação. E surgiam diversificadas reivindicações como a adoção de uma Lei de Contingente (disciplinando a importação de filmes estrangeiros), a solicitação de facilidades para a implantação de fábricas de filme virgem no Brasil, e o pedido de criação do Banco de Crédito e Carteira de Financiamento para filmes brasileiros. Estes órgãos financeiros seriam administrados pelo pretendido Instituto Nacional de Cinema [...]. (ORTIZ, 1983, p. 16)

Além de colocar os problemas do cinema na pauta das discussões nacionais, o que surge neste congresso, na verdade, é a necessidade de se repensar o modo como o cinema brasileiro deveria se estruturar (tanto no seu modo de produção como no conteúdo dos filmes

nacionais), assim como foi um momento em que se começou a cobrar ao Estado uma participação maior no campo cinematográfico. Até este momento, o apelo que se fazia ao Estado não era de que o mesmo tomasse para si a atividade cinematográfica, a idéia que se defendia, e que amadureceu neste primeiro congresso, era de que o Estado deveria assumir um papel de proteção ao cinema brasileiro. Na verdade, o que aconteceu foi a adoção do discurso nacional-desenvolvimentista no campo cinematográfico. O que se viu foi que os cineastas transplantaram para o cinema a mesma lógica que se utilizava em outros setores industriais de maior importância econômica no país, na tentativa de que o cinema pudesse se alinhar ao projeto de desenvolvimento da nação por parte do Estado.

Segundo Ramos Ortiz (1983) era muito comum na época se fazer paralelos do cinema com a questão do petróleo, na tentativa de conferir ao cinema um *status* de um dos grandes problemas nacionais. Não é de se espantar que os cineastas tenham tomado tais medidas, pois o que se via era o mercado dominado em boa parte pelos filmes estrangeiros, em especial os americanos. Esta discussão acerca da predominância dos filmes estrangeiros nas salas de exibição no país será uma das grandes lutas que o Cinema Novo irá encampar anos mais tarde. O interessante é recordarmos que este tipo de discurso surge em uma década onde o ISEB era um importante difusor de idéias, como explicamos no capítulo I do presente texto.

Devemos salientar que este congresso conseguiu diversas realizações concretas no que concerne a atuação do Estado na reestruturação do campo cinematográfico brasileiro. Em 1955 é criada a Comissão Municipal de Cinema na cidade de São Paulo. Esta comissão traçou um estudo onde, a partir dos dados que se tinha na época, buscou salientar a potencialidade do mercado interno. Outras comissões foram criadas, no âmbito estadual, São Paulo criou uma também no mesmo ano e foi criada uma comissão no âmbito federal no ano de 1956. Esta comissão iria se tornar dois anos depois, no Grupo de Estudos da Indústria Cinematográfica, o GEIC.

O GEIC, subordinado ao Ministério da Educação, surge no bojo das novas medidas do Estado e de uma crescente internacionalização e dependência da economia brasileira. Aprofunda-se a complexidade do aparelho estatal, proliferando os órgãos diretamente ligados e comandados pelo Executivo, visando encaminhar adequadamente, e sem maiores amarras, o programa desenvolvimentista encarnado no Plano de Metas. Multiplicam-se desta forma a chamada “administração paralela” do governo JK. (ORTIZ, 1983, p. 24)

O GEIC não conseguiu colocar para frente nenhuma daquelas resoluções que o

congresso tinha apontado como importante para a defesa do cinema brasileiro. Porém, a criação deste grupo foi um avanço, se pensarmos, por exemplo, que dentro do próprio Ministério da Educação já existia um órgão ligado à prática cinematográfica, mas que tinha um caráter puramente educativo. O Instituto Nacional de Cinema Educativo – o INCE – foi criado em 1937, mas como dissemos não tinha nem um objetivo “comercial”. O INCE foi um órgão importante para os cinemanovistas. Neste órgão um dos diretores, o qual eles apontavam como um dos raros exemplos de cinema a ser seguido no Brasil, fez sua carreira, o mineiro Humberto Mauro.

Em 1961 é criado o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, o GEICINE, que primeiramente ligado ao Ministério da Educação, passa a fazer parte do Ministério da Indústria e do Comércio em 1963. A criação do GEICINE foi mais uma tentativa de fortalecer a participação do cinema no aparelho estatal. Uma das lutas do órgão foi articular o setor exibidor/distribuidor, controlado pelo capital estrangeiro, e a produção nacional.

O que devemos salientar é que neste congresso, assim como toda discussão posterior a ele, surgiram duas correntes de pensamento que definiram pelos próximos anos a discussão acerca do processo cultural no campo cinematográfico. Ortiz Ramos definiu assim a situação ideológica do cinema brasileiro deste período,

Na virada da década de 60, consolidam-se e fortalecem-se duas vertentes que são decorrentes da situação política global que o país vivenciava, como também herdeiras do processo específico de luta por um cinema brasileiro que vinha ocupando o espaço cultural desde a década anterior. Surge a contraposição clara e bem-demarcada entre uma tendência que vinculava-se ao forte centro de irradiação do nacionalismo da época, atravessando a cultura e o cinema pelo binômio ‘desalienação - libertação nacional’, e uma concepção que submetia o ‘nacional’ a valores ditos universais, caracterizando uma postura ‘universalista-cosmopolita’ (já apontada como defensora de um determinado projeto de industrialização). Reaparecem no campo do cinema duas formas distintas de uma situação que é constante no processo cultural brasileiro – a dilacerada tensão entre os dados locais e os influxos do cosmopolitismo. (ORTIZ, 1983, p. 39)

Destas duas correntes de pensamento do cinema brasileiro, uma nacionalista e a outra cosmopolita, a primeira terá o papel de influenciar e dialogar com os jovens diretores cinemanovistas. Os principais expoentes desta corrente ideológica são Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny no Rio de Janeiro, e Paulo Emílio Sales Gomes, em São Paulo. Os dois primeiros eram diretores de filmes que tiveram suas obras defendidas pelo Cinema Novo

como exemplo de cinema que deveria ser feito no país. Nelson Pereira dos Santos dirigiu dois filmes no Rio de Janeiro no final da década de 1950 que marcaram o cinema brasileiro, os aclamados “*Rio, 40 Graus*” de 1955 e “*Rio, Zona Norte*” de 1957, que, para muitos, (ROCHA, 2003; VIANNY, 1999; SIMONARD, 2006) fundaram um novo tipo de cinema brasileiro. Alex Vianny dirigiu alguns filmes que também tiveram uma repercussão positiva entre os cinemanovistas, entre eles “*Agulha No Palheiro*” de 1953. Porém, foi a sua atividade como crítico de cinema que repercutiu entre os jovens cinemanovistas.

Um de seus livros, “Introdução ao Cinema Brasileiro”, moldou a maneira que o movimento analisava a história do cinema brasileiro. A admiração que os jovens diretores do movimento tinham por estas duas figuras era enorme, ao ponto que Glauber Rocha afirmou que “‘*Agulha no Palheiro*’, [que] introduz o Neorrealismo, e ‘*Rio, 40 Graus*’, [que] o realiza” (ROCHA *apud* VIANNY: 1999). Por sua vez, Paulo Emílio Sales Gomes foi um crítico de cinema e um dos responsáveis pela criação da Cinemateca Brasileira, foi ele também que criou um dos primeiros cineclubes do país, onde apresentou à massa de jovens diretores vários filmes europeus. A seguir iremos expor o motivo pelos quais estas três figuras se tornaram tão importantes para a emergência do movimento e para compreender o mesmo, assim como outros interlocutores do movimento.

2.2. As bases de um novo cinema brasileiro

Um dos passos importantes para afirmação do projeto cinemanovista foi a procura de uma ancestralidade na história do cinema brasileiro, ou como o próprio Simonard descreveu, foi “a necessidade de criar para si seus pais fundadores” (SIMONARD, 2006: 49). O Cinema Novo tentou buscar na história do cinema brasileiro uma legitimação para seu discurso, pois era do conhecimento de todos que os jovens diretores bebiam de diversas fontes dos cinemas europeus (*Nouvelle Vague*, Neorrealismo italiano, cinema russo) assim como o cinema autoral americano (John Ford, Orson Welles).

A influência destas cinematografias era nítida nos cinemanovistas. Glauber Rocha era muito fã de John Ford e dos *westerns* norte-americanos, Paulo César Saraceni estudou cinema na Itália. Sobre a influência destas outras duas escolas européias é emblemático um texto de 1962 de Alex Vianny chamado “Cinema Novo, ano I”¹, onde constam depoimentos de vários diretores envolvidos com o movimento cinemanovista a respeito destas duas escolas européias

¹ Os depoimentos a seguir são todos retirados deste texto: VIANNY, Alex. Cinema Novo, ano I. In: VIANNY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999. Cap. 2, p. 21 – 40.

de cinema. Depoimentos como o de Cacá Diegues, que afirmou que o “O Neorrealismo atirou o cinema de volta um quadro cultural que ele parecia ter abandonado, devido a certas imposições industriais. Retoma para o cinema a grande tarefa de documento social e humano (...)” (DIEGUES *apud* VIANNY: 1999 p. 32) ou o de Glauber Rocha que disse que o Neorrealismo “foi a melhor coisa do cinema depois da guerra. Para o Brasil, deu uma lição inestimável, se bem compreendida e transposta” (ROCHA *apud* VIANNY: 1999 p. 33).

Sobre a *Nouvelle Vague* não havia o mesmo entusiasmo, David Neves disse “considero a *Nouvelle Vague* um movimento útil, sem apegar-me a seus exemplos mais numerosos” (NEVES *apud* VIANNY: 1999 p. 35), já para Glauber o movimento francês era “(...) um movimento cultural que defende a pequena liberdade burguesa e que se integra também na linguagem anárquica. É um perigo para os jovens dos países subdesenvolvidos, embora tenha contribuído para o avanço do cinema” (ROCHA *apud* VIANNY: 1999 p. 35).

Voltando acerca da procura desta ancestralidade na história do cinema brasileiro, Simonard destacou algumas pessoas e um filme neste processo de afirmação do Cinema Novo. Para ele as quatro pessoas seriam Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Emílio Sales Gomes, Humberto Mauro, e, o filme apontado, “*Limite*” (dirigido por Mário Peixoto, em 1930, e que ficou desconhecido do grande público por muitas décadas). Acredito que o autor foi feliz em destacar estas “figuras” para entendermos este processo de afirmação realizado pelo cinemanovistas, na verdade realizado em boa parte por Glauber Rocha, que em seu livro “Revisão Crítica do Cinema Brasileiro” (1963), vai resgatar a história do cinema brasileiro e realizar algumas conexões entre algumas figuras de destaque do nosso cinema e o Cinema Novo.

Como o intuito da nossa análise aqui é o discurso político do movimento, concentramo-nos apenas em três destas figuras, que são Alex Viany, Nelson Pereira dos Santos e Paulo Emílio Sales Gomes. Lógico que, com isso, não desvalorizamos, aqui, o papel de Humberto Mauro e do filme de Mário Peixoto nesta busca pelos “pais fundadores”, neste processo de legitimação do Cinema Novo. É inegável que o Cinema Novo utilizou estes dois exemplos em sua luta de autoafirmação, mas o objetivo era de mostrar aos críticos do movimento que na própria história do cinema brasileiro, havia filmes de excelentes qualidades técnicas, como *Limite*, e filmes que apresentavam outras temáticas além daquelas representadas pelas chanchadas e os filmes da Vera Cruz, como os de Humberto Mauro.

Ressaltamos as outras três figuras por elas terem influenciado e dialogado diretamente com os cinemanovistas, ou mesmo passaram a fazer parte do movimento, como no caso de Nelson Pereira dos Santos. Esta aproximação feita pelos cinemanovistas com as figuras

citadas é de suma importância para a própria sobrevivência do movimento nos debates acerca do processo cultural que vinha acontecendo no cinema brasileiro. Para entendermos a importância disto é bom lembrarmos o estudo de Bourdieu (1992) a respeito da constituição do campo artístico.

Para Bourdieu o campo da arte, ou nos termos do próprio autor, o campo de produção de bens simbólicos, é dividido em dois modelos, o *campo de produção erudita* e o *campo da indústria cultural*. O campo de produção erudita teria como principal característica a produção de bens culturais para próprios produtores de bens simbólicos, ou seja, artistas que produziriam para pessoas já iniciadas nas técnicas de sua arte, assim como definiriam, também, os meios de apropriação destes bens. Por sua vez, os produtores de bens culturais ligados ao campo da indústria cultural produziram a partir de uma determinação econômica e teriam como público, o que o autor chamou de a parcela não-produtora de bens simbólicos da sociedade. Outra diferença apontada pelo autor entre estes dois campos de produção é que, enquanto o campo da indústria cultural se organiza a partir de uma demanda externa e para a conquista do maior mercado possível, o campo de produção erudita tem como principal objetivo produzir ele mesmo suas

Normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes (BOURDIEU: 1992 p. 105).

Bourdieu é enfático ao afirmar que,

Em todas as esferas da vida artística, constata-se a mesma oposição entre os dois modos de produção, separados tanto pela natureza das obras produzidas, pelas ideologias políticas e teorias estéticas que as exprimem, como pela composição social dos diversos públicos aos quais tais obras são oferecidas (BOURDIEU: 1992 p.138)

Portanto, podemos aplicar esta divisão no caso do cinema brasileiro. De um lado, no campo de produção erudita temos o Cinema Novo, no campo da indústria cultural temos os produtores de chanchadas e os defensores do modelo da Vera Cruz (ou defensores do modelo norte-americano). Dessa forma, este processo da busca dos “pais fundadores”, que analisaremos, é de suma importância para o estabelecimento e legitimação do próprio

movimento, pois é a partir destas conexões com a tradição cinematográfica brasileira que o próprio Cinema Novo irá estabelecer algumas de suas normas e características e, também, marcar sua posição.

2.2.1. Nelson Pereira dos Santos: o autor

Ele fica amistosamente furioso quando os mais jovens o chama de papa. Mas, se alguém quiser encontrá-lo, agora, entre um filme e outro, terá de procurá-lo numa sala de corte qualquer, onde ajuda os neófitos do Cinema Novo a coordenar seus primeiros trabalhos práticos. E, de fato, em relação ao presente e ao futuro de nosso cinema, deve-se reconhecer que o filme mais importante bem pode ter sido o primeiro de Nelson Pereira dos Santos, o pouquíssimo “papal” *Rio, 40 graus* (1955). (VIANY, 1999, p. 41)

Foi dessa maneira que Alex Viany descreveu a relação de Nelson Pereira dos Santos com os diretores ligados ao movimento. Considerado o pai do Cinema Novo, exerceu um papel fundamental junto aos cineastas mais jovens, pois além de ensinar aos jovens diretores do movimento algumas técnicas de montagem e de edição, era responsável por editar alguns dos filmes destes cineastas, como *Barravento* (1961), primeiro longa-metragem de Glauber, e do curta-metragem de Leon Hirszman, *Maioria Absoluta* (1964). Além de professor da parte técnica do cinema, Nelson era de suma importância para discussão teórica do movimento, chegando a escrever manifestos com outros diretores do Cinema Novo².

Nelson Pereira dos Santos se tornou importante para o movimento, não apenas por articular os jovens diretores e iniciá-los nos aspectos técnicos do campo de produção cinematográfico, mas sim por que ele se tornou o exemplo de artista para os jovens cineastas. Glauber Rocha o elegeu como um “autor” no cinema, por isso a importância de analisar o que representou a figura de Nelson ao movimento.

Em seu livro “A Revisão Crítica do Cinema Brasileiro”, Glauber Rocha passeia através da história do cinema brasileiro. Neste mesmo livro ele denominou parte da produção cinematográfica brasileira como o método do autor. Para Glauber, haveria dois tipos de diretores de cinema, o artesão e o autor. A diferença entre eles era de que o artesão era um amplo conhecedor das técnicas cinematográficas, mas não criava nada, era um simples reproduzidor destas técnicas e que estava ligado ao cinema comercial. O autor, por sua vez,

² Um exemplo é o artigo “*Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas*”, publicado na Revista Civilização Brasileira, Nº 1, março, 1965

também dominava as técnicas de sua arte, porém, a intenção do autor era de renovar, de criar algo novo dentro do seu campo artístico de atuação. Nelson se tornou o exemplo a ser seguido pelos demais cineastas, pois com poucos recursos e com uma nova abordagem cinematográfica (a importação de algumas idéias do Neorrealismo italiano), obteve sucesso com seus dois filmes acerca da cidade do Rio de Janeiro.

Portanto, ao adotar Nelson Pereira dos Santos como o pai do Cinema Novo, o movimento estabelece uma de suas primeiras regras, ou tomada de posição. O cineasta deve acima de tudo ser um autor. Com isso, o movimento marca uma posição de inovação na cultura cinematográfica brasileira, porém era necessária outra instância de legitimação desta nova prática, é onde se dá a inserção de Paulo Emílio Sales Gomes e Alex Viány.

2.2.2. Paulo Emílio Sales Gomes e Alex Viány: o papel da crítica na afirmação do movimento

Alex Viány e Paulo Emílio Sales Gomes foram dois críticos de cinema com fundamental importância para o Cinema Novo. Ambos tiveram um papel relevante na elaboração do discurso dos cinemanovistas de maneiras diferentes. Na verdade, podemos definir dois momentos onde estas duas figuras irão ser centrais para o movimento, que são a sua formação e a sua consolidação.

O papel de Paulo Emílio Sales Gomes foi o de formar parte destes cineastas. Ele foi um dos responsáveis por montar um dos primeiros cineclubes do país, exibindo diversos filmes brasileiros, assim como por colocar em contato os jovens cineastas com a produção europeia. Para além destas atividades, os cinemanovistas também absorveram muito do pensamento de ambos. Maurice Capovilla destacou, por exemplo, que Paulo Emilio trouxe outro viés analítico para o campo do cinema, pois,

Ele [Paulo Emílio] era mais um historiador, um sociólogo (...) e pouquíssimas vezes ele se aventurou a fazer uma reflexão teórica sobre o cinema. Ele fazia mais uma reflexão histórica vendo o ponto de vista político do cinema, sua inserção na cultura. Ele era mais um culturalista e não um teórico especialista em linguagem, em detalhamentos. (CAPOVILLA *apud* SIMONARD, 2006, p. 53)

De fato, o Cinema Novo adota a visão de cinema que estes dois críticos possuíam. Outra aproximação entre Paulo Emilio e o movimento é, no que tange a questão da situação

do cinema brasileiro, estar em consonância com o desenvolvimento do país. A leitura que Paulo Emílio fez do cinema brasileiro é de que ele era um cinema subdesenvolvido pelo fato do nosso país ser subdesenvolvido. Enquanto subdesenvolvidos economicamente sofríamos com as ações do imperialismo tanto do ponto de vista econômico como cultural. Neste ponto podemos perceber uma aproximação do pensamento deste crítico com as teorias do ISEB.

Em seu livro “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”, Paulo Emílio analisa a história do nosso cinema sempre relacionando-o com o próprio desenvolvimento econômico do país. Logo de início a grande questão que ele coloca é que o cinema, de fato, surge na América do Norte e na Europa na década de 1890. Se pensarmos na famosa exibição do filme dos irmãos Lumière como o nascimento do cinema, o mesmo surgiu em 1895; já no Brasil as primeiras exibições aconteceram já no ano de 1896 e as primeiras filmagens em 1898. A dúvida levantada, então, por Paulo Emílio é por que o cinema se desenvolveu tão depressa em outros países e o mesmo não aconteceu em nosso país.

Como havíamos dito a explicação dele se baseia na análise da situação econômica do nosso país. Como pensar em técnicos de cinema se há pouco tempo a escravidão tinha sido abolida no país? E mais, como pensar em fazer cinema em um país que, até então, tinha sua economia toda baseada na agropecuária. Ele aponta, por exemplo, que no início do século XX era complicada a exibição de filmes na cidade do Rio de Janeiro, capital da República, pela falta de uma rede de energia elétrica e nas cidades, que de alguma maneira possuíam uma rede elétrica, esta não era suficiente, pois com o menor temporal ou ventania a sessão era interrompida. Profissionais não haviam. E assim caminhou o nosso cinema durante muitos anos. Segundo Paulo Emílio Sales Gomes,

Em troca do café que exportava, o Brasil importava até palito e era normal que importasse também o entretenimento fabricado nos grandes centros da Europa e da América do Norte. Em alguns meses o cinema nacional eclipsou-se e o mercado cinematográfico brasileiro, em constante desenvolvimento, ficou inteiramente à disposição do filme estrangeiro. (GOMES, 1996, p. 11)

Em Paulo Emílio também encontramos a crítica à Vera Cruz. A análise que ele fez desta experiência é a mesma que a pouco explicitamos, de que foi uma experiência fracassada não só por conta de não se adequar economicamente à situação do cinema brasileiro (onde a rede de distribuição estava nas mãos das grandes empresas estrangeiras, portanto o problema não era de se investir mais ou menos em produção) e de que culturalmente esta empreitada da

Vera Cruz nada somou à afirmação da cultura brasileira no campo cinematográfico. Pelo contrário, para ele, “o principal beneficiário da herança do esforço cosmopolita foi um pequeno grupo paulista que adquiriu fisionomia própria e cuja influencia se manifesta fortemente no cinema oficial de nossos dias” (GOMES: 1996 p, 16).

Alex Viany também foi responsável, indiretamente, por formar vários cineastas brasileiros. Uma de suas principais contribuições para o desenvolvimento do cinema brasileiro foi o livro que escreveu em 1953, chamado “Introdução ao Cinema Brasileiro”. A importância deste livro surge por ter sido um dos primeiros livros acerca da história do cinema brasileiro. Este livro foi lido com avidez pelos cinemanovistas. De fato, foi devido a este livro que jovens diretores passaram a conhecer a história do cinema nacional. Além da sua atividade como crítico, um filme de Viany também teve uma repercussão muito boa entre os cinemanovistas. Porém, ele vai se destacar mais no papel de consolidação e de sustentação do movimento.

Na análise do campo de produção de bens simbólicos de Bourdieu (1992), ele ressalta que a crítica tem um papel fundamental na legitimação do campo de produção erudita. Para Bourdieu,

[...] os progressos do campo de produção erudita em direção à autonomia caracterizam-se pela tendência cada vez mais marcada na crítica (recrutada em grande parte no próprio corpo de produtores) de atribuir a si mesma a tarefa, não mais de produzir os instrumentos de apropriação que a obra exige de modo cada vez mais imperativo na medida em que se distancia do público, mas de fornecer uma interpretação “criativa” para uso dos “criadores”. Destarte, constituem-se “sociedades de admiração mútua”, pequenas seitas fechadas em seu esoterismo e, ao mesmo tempo, surgem os signos de uma nova solidariedade entre o artista e o crítico. (BOURDIEU, 1992, p. 106-107)

“Sociedades de admiração mútua” é assim que referenciamos a relação entre o Cinema Novo e esses dois críticos. Havia por parte dos cineastas do movimento, uma verdadeira devoção a estas duas figuras, creditavam-se a eles os verdadeiros pensadores do cinema brasileiro. Já eles, em seus papéis de críticos, defendiam sempre estes cineastas dos ataques de outros críticos e atribuíam aos cinemanovistas um papel de destaque no desenvolvimento do cinema brasileiro. Acredita-se também que esta proximidade ocorreu por que ambas as partes buscavam se afirmar no debate cultural existente no campo cinematográfico. De um lado tínhamos Alex Viany e Paulo Emílio Sales Gomes, que eram mais ligados a linha

“nacionalista” no cinema brasileiro, e travavam um debate caloroso com a chamada linha “universal-cosmopolita” do cinema nacional a respeito de um projeto para o nosso cinema. Do outro lado, jovens cineastas que ansiavam fazer no Brasil um cinema diferente daquele feito, até então, e empolgados por conta da efervescência cultural que surgia no cinema europeu. A aproximação entre estas duas gerações foi inevitável e benéfica para ambos. Possibilitou aos cinemanovistas um respaldo ao restante da crítica, que era cética em relação às suas propostas, bem como fortaleceu o discurso destes dois críticos no debate entre as chamadas linhas nacionalistas e universalistas.

2.3. A proposta do Cinema Novo

Como vimos, o debate, que se fez nas décadas de 1950 e 1960, tinha como base a estruturação da atividade cinematográfica em nosso país. O ponto de partida da análise da situação se destacava em dois pontos: forma e conteúdo. A pergunta que se fazia era de como deveria ser feito cinema em nosso país. Qual a melhor maneira de produzir filmes? A experiência malograda da Vera Cruz mostrou que o esquema de grandes estúdios não era possível, pois o que se fazia era encarecer os filmes, sendo que na maioria das vezes não tinha o retorno econômico necessário. Do ponto de vista do conteúdo, há emergência de dois pólos de pensamento, um que vai defender que o cinema nacional deve tratar fundamentalmente de assuntos nacionais (nacionalista), e do outro lado diretores que defendiam que o cinema brasileiro podia e devia tratar de todo os assuntos, e não somente temáticas brasileiras (universal-cosmopolitas).

A resposta do Cinema Novo foi explorar uma nova forma de produção de filmes (inaugurada com Nelson Pereira dos Santos), uma produção ágil e pouco dispendiosa economicamente. Do ponto de vista de conteúdo, afastou-se da Vera Cruz e das chanchadas e apostou em um cinema que deveria discutir as temáticas nacionais, alinhando-se ao pensamento do grupo dos “nacionalistas” (Alex Viány e Paulo Emilio Sales Gomes). Com isto surge o lema: Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça. Projeto político-cultural forte, esta viria ser a grande marca do Cinema Novo.

Para além da discussão entre forma e conteúdo, o grande trunfo do Cinema Novo foi se inserir nas discussões políticas do seu tempo, com isso, atingindo um grau de legitimidade maior. A todo o momento o movimento ressaltava sua vertente política. Deste modo, seus filmes não seriam apenas respostas aos anseios de uma classe artística (classe

cinematográfica), que ansiavam durante décadas, um respaldo maior por parte do público e elevar a sua produção a um *status* maior, mas sim filmes que serviriam a uma grande causa. O movimento sempre ressaltou sua vertente política no seu discurso.

No documentário chamado “*Cinema Novo*”, produzido em 1967 por uma televisão alemã e dirigido por Joaquim Pedro de Andrade podemos perceber muito bem este discurso do cinemanovistas. Este documentário se passa entre as gravações de vários filmes do movimento, mostrando seus bastidores, as aflições do grupo diante das adversidades encontradas no processo de produção, entretanto o mais interessante deste documentário são as cenas onde são demonstradas a coesão do grupo, seus encontros e a maneira como uns ajudavam os outros a realizarem os seus filmes.

Neste pequeno documentário acompanhamos a produção de alguns filmes que viriam a ser grande marcos do Cinema Novo, como: “*Terra em Transe*”, “*A Grande Cidade*” e “*A Opinião Pública*”. Ao longo dos seus trinta minutos, observamos várias cenas de bastidores destes filmes, bem como o dia-a-dia dos atores e diretores participantes do movimento. O filme em si é um verdadeiro registro antropológico do movimento, nele podemos perceber como aconteciam as relações dentro grupo e de como eles se articulavam com outros nomes de destaque do cenário artístico brasileiro. Há uma cena em que o jovem diretor Leon Hirszman discute com o poeta Vinícius de Moraes, sobre seu projeto de produzir o filme “*Garota de Ipanema*”, já em outra cena, presenciamos uma festa realizada pelos cinemanovistas onde há presença do poeta e da cantora Maria Bethania.



Figura 3 - Vinícius de Moraes e Leon Hirszman discutindo o roteiro de “Garota de Ipanema”

Porém o mais importante deste filme é o modo como ele é estruturado. Ao longo de todo filme há uma voz em *off* que descreve durante toda a fita a importância daqueles

momentos para o movimento. O filme tem quase um tom de manifesto e a passagem mais interessante é o final do filme. Em uma cena onde vemos à câmera passear por uma multidão nas ruas ouvimos a voz do narrador definindo a atitude do Cinema Novo e o papel que lhe cabia na sociedade brasileira, o narrador professa: “O Cinema Novo diante do povo. O contato, ainda agressivo, é procurado em filmes que tentam descobrir a realidade brasileira. Falar de frente a um público formado durante anos por um cinema padrão. Marcado pelo seu tempo o jovem cinema brasileiro é necessariamente político. A luta apenas começa. Num país como o nosso tudo ainda está por fazer. Entre nós, uma dor moral e social permanece e aumenta. Num país de conflitos, viver significa agir. Logo, cinema”.

Gostaria de ressaltar dois pontos desta fala do narrador. O primeiro é logo no início da fala, onde o a voz em *off* afirma que a totalidade da obra deste movimento busca tentar “descobrir a realidade brasileira”. Esta é uma idéia muito interessante, pois o que se buscava era reforçar a importância dos filmes em um momento em que se discutiam os caminhos que a nação deveria tomar. O outro ponto é onde o narrador define este novo cinema nacional, um cinema estritamente político. Político em qual sentido? Este será o objetivo do próximo capítulo.

3. UMA CÂMERA NA MÃO E UMA IDÉIA NA CABEÇA: A ANÁLISE DO DISCURSO

Neste capítulo analisaremos a produção intelectual do movimento. O intuito é de formularmos o que estes cineastas defendiam e como eles levaram suas idéias para os seus filmes. A nossa análise se baseará em quatro filmes, que são: “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” e “*Terra em Transe*” ambos de Glauber Rocha; “*A Opinião Pública*” de Arnaldo Jabor; e “*O Desafio*” de Paulo César Saraceni. Estes filmes foram escolhidos por conta de sua importância para o movimento (“*Deus e o Diabo*”, por exemplo, foi um dos primeiros filmes do movimento indicado à Palma de ouro em Cannes, “*O Desafio*”, por sua vez, foi o primeiro filme do movimento pós-golpe militar) bem como da trama abordada pelos filmes. Além dos filmes também analisaremos textos escritos por alguns dos cineastas pertencentes ao movimento.

Antes de passarmos para a análise deste material gostaria de fazer uma breve revisão do trabalho que realizamos até aqui. Vimos que a base do pensamento político do Cinema Novo se baseia em conceitos formulados pelo ISEB e pelo CPC. Do Instituto, os cinemanovistas adotaram uma forma de analisar a condição do nosso país dentro de uma escala mundial. Segundo o pensamento isebiano, nosso atraso em relação aos países desenvolvidos aconteceu por conta da nossa consciência colonial, uma consciência que nos levava ao atraso e a querer copiar o nosso colonizador.

Possuíamos uma consciência alienada, era preciso, portanto, romper com esta lógica e desenvolver uma consciência nacional. Este processo seria a maneira de promover uma revolução em nosso país. Do CPC, o Cinema Novo absorveu a convicção de que a arte pode e deve ser revolucionária. A arte tem como principal objetivo difundir valores, portanto, a arte revolucionária teria que propagar novos valores na sociedade, valores estes que romperiam com a alienação propagada pelos outros tipos de arte (a arte do povo, a arte popular e a arte burguesa). Vimos, também, que o movimento surgiu em um momento em que se discutia muito a questão da defesa do cinema nacional.

O fracasso da experiência da Vera Cruz obrigou os cineastas brasileiros a refletirem sobre a situação do cinema brasileiro. Como fortalecer o cinema nacional diante do poder do cinema americano? Os cineastas apelaram ao Estado brasileiro por uma defesa maior do cinema feito no Brasil. Nesta época vimos que houve uma divisão no campo cinematográfico brasileiro: de um lado, a corrente universalista e do outro, a corrente nacionalista. Esta última

defendia um cinema nacional realizado estritamente com temáticas nacionais e articulavam o cinema a um projeto de libertação nacional. Esta segunda corrente é que dialogou e moldou o pensamento dos integrantes do movimento.

A análise do discurso do Cinema Novo que empreenderemos aqui será baseada no que foi exposto até o momento. Analisaremos, primeiramente, o modo de produção de filmes adotado pelo movimento e de como esta atitude tomada em relação à produção, possuía não apenas um embasamento do ponto vista econômico como, também, político. Em seguida realizaremos a análise dos quatro filmes do movimento propostos acima com o intuito de avaliar como estas produções se encaixavam no projeto revolucionário do movimento. A análise dos filmes nos servirá em dois sentidos, o de perceber as similaridades dos discursos dos cineastas envolvidos com o movimento, bem como analisar a visão deles a respeito do momento vivido pelo país.

3.1. Mapa Filmes e Difilm: tomando as rédeas da atividade industrial

Como expusemos no segundo capítulo, a Vera Cruz tentou implementar aqui no Brasil um modelo de produção semelhante ao modelo norte-americano, mas não conseguiu se manter por muito tempo. Era comum na década de 1950 no país, que em um mercado dominado por empresas estrangeiras, as empreitadas de empresas nacionais não lograssem sucesso. A Vera Cruz foi a prova de que esta mesma lógica, que acontecia normalmente nos principais setores da atividade econômica do país, se reproduzia, também, no cinema.

Garantir a sobrevivência do cinema nacional diante do poderio do cinema estrangeiro, esta foi a grande questão colocada para os cineastas da década de 1950 em diante. A saída apontada por muitos foi apelar ao Estado, para que interviesse também no cinema, assim como ele estava fazendo em outras áreas.

O Cinema Novo nasce conhecendo profundamente este fato, de que o cinema no Brasil, em termos de atividade industrial/econômica, era dominado por empresas estrangeiras. Boa parte das empresas de distribuição eram estrangeiras ou estavam diretamente ligadas a estúdios norte-americanos. Há casos, também, onde as empresas estrangeiras compravam o direito de distribuição de bons filmes nacionais, exibiam-nos no maior número de salas possíveis, obtendo um lucro maior que o estúdio que produziu o filme, ou seja, que investiu dinheiro naquele filme. O caso mais exemplar desta lógica perniciosa é o já citado sucesso da Vera Cruz, o filme “*O Cangaceiro*”. A *Columbia Pictures*, empresa estrangeira, comprou os

direitos de distribuição internacional. Para se ter uma idéia do quanto a Vera Cruz deixou de lucrar, o filme passou cinco anos em cartaz na França.

A resposta do movimento a esta lógica perniciosa foi baratear os custos de produção (baseado nas experiências de Nelson Pereira dos Santos, que era o exemplo para os cinemanovistas, provando que era capaz de fazer filmes baratos e de qualidade técnica superior) e inovou investindo em distribuição própria de seus filmes. Para isso, em 1965, alguns integrantes do Cinema Novo fundaram duas empresas, uma para produção de seus filmes e outra para distribuí-los, a Mapa filmes e a Difilm, respectivamente. A Mapa Filmes foi fundada por Zelito Viana, Glauber Rocha, Walter Lima Júnior e Paulo Cesar Saraceni. Em sua primeira fase a Difilm contava com 11 sócios, entre eles estavam Carlos Diegues, Leon Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Walter Lima Júnior, e Glauber Rocha, todos eles cineastas ligados ao movimento. A Difilm, por exemplo, foi responsável pela distribuição de três dos quatro filmes que analisaremos a seguir, “*Terra em Transe*”, “*A Opinião Pública*” e “*O Desafio*”, esse último por sinal, foi o primeiro filme do movimento lançado pela distribuidora. Segundo Saraceni,

A Difilm co-produzia e distribuía não só os nossos [filmes do Cinema Novo], mas oferecíamos a todos que fizessem filmes de qualidades. A prioridade seria o mercado interno, depois pensaríamos no mercado externo. Nenhuma outra cinematografia conseguiria uma união assim, e apesar do golpe militar o público de nossos filmes crescia. (SARACENI *apud* RAMOS, 1997, p. 17)

O financiamento destas duas empresas era feito boa parte por empréstimos feitos pelos diretores dos filmes juntos aos Bancos nacionais. No já citado curta-metragem “*Cinema Novo*” é exibida uma cena, que segundo o narrador do filme, era inédita, até então, na história do cinema brasileiro, onde o diretor Domingos de Oliveira se reúne com um gerente de um banco e tenta convencê-lo a emprestar o dinheiro restante para finalizar seu filme “*Todas as Mulheres do Mundo*”. Segundo a voz em *off* presente no curta, a produção de filmes no Cinema Novo consiste no seguinte, “o processo é fazer dívidas e pagar dívidas. Poucos são os que já podem capitalizar e segurança não existe”. Segundo Glauber Rocha a importância dessas duas empresas é que, do ponto de vista econômico, tornaram o Cinema Novo

[...] uma organização econômica estruturada; um filme pode fracassar, até dois ou dez, mas o *Cinema Novo* não vai fracassar, porque estamos organizados e isso é o que importa. Se faço um filme ruim, se Saraceni um bom ou se Joaquim Pedro um mau, não interessa. O

importante é o *Cinema Novo* e o cinema brasileiro, do qual somos 35% a 40% de sua produção. O que queremos é que o *Cinema Novo* seja o cinema brasileiro: comunicando-se com o público, tendo o seu próprio mercado, exportando. (ROCHA: 2004 p. 186)

Do ponto de vista político, a fundação destas duas empresas foi de suma importância para o Cinema Novo, principalmente em dois pontos. O primeiro é que estas duas empresas fortaleceram o sentimento de grupo dos cineastas envolvidos com o movimento. Nota-se pelas falas de Saraceni e Glauber que estas empresas reforçaram este sentimento nos próprios cineastas. Saraceni diz que a Difilm produzia e distribuía não só “os nossos”, ou seja, por mais que a distribuidora desse apoio a outros diretores havia uma delimitação de quem eram os integrantes do Cinema Novo, ou de quem não era, pois para ser um integrante do movimento o diretor tinha que estar ligado às concepções políticas do movimento. O segundo ponto é que a fundação destas empresas foi uma maneira de bater de frente e de tentar de alguma maneira furar a hegemonia do cinema americano e, também, desmitificar a idéia presente no grande público de que o cinema brasileiro se resumia as chanchadas da Atlântida.

Um ponto fundamental dentro da proposta revolucionária do Cinema Novo era de que as obras destes cineastas fossem vistas pela população, para que elas pudessem cumprir com o seu objetivo, denunciar a situação que o país vivia e despertar o povo para enxergar sua própria situação. Portanto, garantir que os filmes chegassem às salas de exibição era um passo fundamental neste processo e estas empresas surgiram para suprir esta necessidade. Sem uma distribuidora própria facilmente estes filmes iam ter suas exibições restringidas a festivais e cineclubes, pois os distribuidores preferiam investir em distribuir os filmes norte-americanos ou em filmes nacionais mais populares como as chanchadas da dupla Oscarito e Grande Otelo.

Além disto, estas empresas também serviram para garantir a liberdade criativa dos diretores do movimento, pois eles mesmos se preocupavam em capitalizar os seus projetos. Vale ressaltar que esta luta contra a hegemonia do cinema americano estava ligada diretamente a idéia de uma dominação cultural. O cinema seria mais uma forma de oprimir e alienar a consciência nacional, o cinema nos colonizava intelectualmente. Citando novamente Glauber, ele descreve assim como deveria ser a relação entre o cinema nacional e o cinema *hollywoodiano*. Para ele,

O cinema brasileiro, posto que é cinema oprimido, é oponente *natural* do cinema dos EUA. E é oponente do cinema estrangeiro em geral, porque aqui entram seiscentos filmes por ano e isso tem que acabar. Tem que ser primeiro os filmes

brasileiros, depois o da América Latina e – finalmente – o resto. (ROCHA, 2004, p. 185)

Diante desse pressuposto, o Cinema Novo conseguiu formular mecanismos para furar a hegemonia dos filmes estrangeiros no mercado nacional. O caminho se abria, mesmo que pequeno, para a implantação do projeto político formulado por eles. Basta analisar agora em que consistia este projeto político e o que os cineastas buscavam veicular através de seus filmes. Para realizar esta análise, utilizaremos a relação entre alienação e ruptura formulado pelo ISEB, que, como vimos, influenciou os cineastas do movimento.

3.2. Alienação e ruptura

Como vimos, a teoria do ISEB se baseava em quatro conceitos: o de alienação, situação colonial, racionalidade e ruptura. Em sua formulação ele afirmava que a situação colonial (o período que o país passou enquanto colônia, onde tinha sua economia atrelada à metrópole) alienou a consciência do país, deixamos de ser colônia, mas continuamos dependendo dos países desenvolvidos, pois nossa economia era fraca e a própria classe dirigente do nosso país preferia produzir para continuar a atender às necessidades destes países. Continuamos com a lógica de produzir matéria-prima e consumir produtos industrializados. Era preciso, portanto, que houvesse uma ruptura desta lógica, que faria com que o país pudesse desenvolver uma consciência nacional. O processo necessário para realizar tal mudança seria fomentar uma racionalidade na sociedade nacional, onde ela pudesse refletir acerca da situação do país. Só através desta reflexão é que a nação poderia superar a alienação existente em relação ao ser dominador.

A questão desta alienação também foi discutida no campo das artes. Importávamos além de produtos industrializados, também idéias. Portanto, o campo da arte brasileira seria também colonizado e isto dava a oportunidade de se realizar a dominação em outro sentido. Para os cineastas da década de 1950, que refletiram e discutiram sobre isso, era necessário realizar um cinema com temáticas brasileiras para que o público pudesse se ver na tela e criar uma auto-imagem positiva.

Portanto, os cineastas brasileiros, representados pela linha nacionalista, estavam dispostos a colaborar com seus filmes neste processo de racionalidade. Na verdade, alinharam o seu discurso com o discurso desenvolvimentista numa manobra de tentar alinhar o cinema às grandes questões discutidas no país até então.

Por sua vez, o Cinema Novo é herdeiro desta discussão. Nasce no período em que palavras como revolução nacional, desenvolvimento, soberania nacional, estavam em voga. É, também, herdeiro do discurso nacionalista presente no cinema brasileiro. Por isso, buscará efetivar ao máximo este projeto proposto para o desenvolvimento do país alinhado ao desenvolvimento do cinema nacional. A batalha contra o cinema americano foi travada com a fundação das empresas Mapa Filmes e Difilm. Temos que analisar agora como eles defendiam a importância do conteúdo de seus filmes e de sua estética neste processo de conscientização nacional.

Para isso me basearei em um manifesto redigido por Glauber Rocha em 1967, chamado “A revolução é uma Eztetyka”. Neste manifesto, Glauber formulará uma teoria a respeito de como os cineastas devem articular a dimensão estética e ética nos seus filmes. Glauber apresentará a teoria da épica/didática.

Neste texto ele analisará a situação do artista e do intelectual do chamado mundo subdesenvolvido. Para tanto ele lança a pergunta: “Como poderá o intelectual do mundo subdesenvolvido superar suas alienações e contradições e atingir uma lucidez revolucionária?” (ROCHA: 2004 p. 99). Para responder este questionamento, é que ele irá lançar as duas bases da estética revolucionária que o cinema novo se propôs a realizar, como dissemos a dimensão épica e didática das obras. Para Glauber,

Os valores da cultura monárquica e burguesa do mundo desenvolvido devem ser criticados em seu próprio contexto e em seguida transformados em instrumentos de aplicação úteis à compreensão do subdesenvolvimento. A cultura colonial informa o *colonizado* sobre sua própria condição. O autoconhecimento total deve provocar em seguida uma atitude anticolonial, isto é, negação da cultura colonial e do elemento *inconsciente da cultura nacional*, erradamente considerados valores pela tradição nacionalista. Deste violento processo dialético de informação, análise e negação, surgirão duas *formas concretas* de uma cultura revolucionária:

A didática / épica

A épica / didática

A didática e a épica devem funcionar simultaneamente no processo revolucionário:

A didática: alfabetizar, informar, educar, conscientizar as massas ignorantes, as classe médias alienadas.

A épica: provocar o estímulo revolucionário

A *didática* será científica.

A *épica* será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético. Demonstrará a realidade subdesenvolvida, dominada pelo complexo de impotência intelectual, pela admiração

inconsciente de cultura colonial, a sua *própria possibilidade* de superar, pela prática revolucionária, a esterilidade criativa. [grifos do autor]. (ROCHA, 2004, p. 99)

Se refletirmos bem a respeito de como Glauber montou seu quadro analítico da situação dos intelectuais brasileiros percebemos nitidamente nas suas palavras a presença do pensamento isebiano. Assim com a defendida pelo ISEB, percebemos muito a presença da palavra colonial e referências a uma situação colonial no discurso de Glauber para explicar o nosso subdesenvolvimento. A proposta de superação desta fase seria uma busca de autoconhecimento, o que nas palavras dos isebianos passaria a ser o processo da racionalidade. Este mesmo autoconhecimento levaria a uma atitude revolucionária, ou seja, o mesmo processo proposto pelo isebianos só que colocado em outros termos. Esta atitude revolucionária é o equivalente ao momento de ruptura na teoria isebiana.

E qual seria então o papel do intelectual para Glauber? Seria de ser motor propulsor deste processo. Para isto propôs a metodologia da estética épica / didática. Estas duas dimensões dariam conta da proposta estética do grupo. Assim os filmes produzidos pelo grupo compreenderiam duas dimensões. A primeira era de que os filmes do movimento possuiriam um aspecto didático, ou seja, de buscar informar e conscientizar o grande público a respeito de que se passava com o país e de fomentar uma reflexão por parte do público da sua própria condição na sociedade brasileira.

A segunda dimensão vem responder ao apelo que Saraceni fez ao criticar o programa estético do CPC, que segundo os cinemanovistas, era somente didático (algo que abordamos no primeiro capítulo através da análise do episódio “*Zé da Cachorra*”, de Miguel Borges, presente no filme “*Cinco Vezes Favela*”). Esta dimensão épica que os filmes do movimento deveriam possuir permitia aos diretores inovar na linguagem cinematográfica e construir uma linguagem própria para o cinema brasileiro. A idéia não era só revolucionar do ponto de vista de conteúdo, estes filmes deveriam, também, provocar um choque estético no público, que estava acostumado com uma única maneira de se fazer filmes.

Esta formulação de Glauber serviu muito bem para as aspirações do movimento. Quando ele divide a estética do movimento em dois parâmetros distintos e atribui a ela funções diferentes, buscando legitimar os filmes que o movimento vinha produzindo. Vale lembrar de que ele escreveu este manifesto em 1967, quando já haviam sido lançados vários filmes do movimento como “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” (Glauber Rocha), “*O Desafio*” (Paulo Cesar Saraceni), “*Vidas Secas*” (Nelson Pereira dos Santos), e “*Os Fuzis*” (Ruy Guerra). Portanto dividir esta estética em duas funções serviria para responder às críticas de

que o Cinema Novo utilizaria uma linguagem cinematográfica não muito acessível ao grande público. A inovação estética finalmente ganhava um sentido.

Dessa forma, apresentamos, agora, como estas formulações apareceram nos filmes do movimento. Como disse, utilizaremos o conceito de alienação para analisar os filmes por nós apontados. Para dar início a nossa abordagem discutiremos primeiro o filme “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” de Glauber Rocha.

3.2.1. Deus e o Diabo na Terra do Sol

O filme de Glauber Rocha lançado em 1964 narra a história do vaqueiro Manuel, interpretado pelo ator Geraldo Del Rey, e de sua mulher Rosa, interpretada pela atriz Yoná Magalhães, pelo sertão baiano.

A história do filme é centrada na figura do vaqueiro Manuel. O vaqueiro é apresentado como um homem simples, trabalhador e possuidor de uma profunda esperança – de que um dia sua situação melhorará. Ele trabalha para um grande fazendeiro da região. No começo da película, ele está prestes a entregar uma boiada, que ele escoltou pelo sertão, na cidade ao fazendeiro da região. Logo no início do filme é mostrado ao público o caráter esperançoso do personagem principal. Ele comenta com a sua mulher, Rosa, que depois de entregar o gado do fazendeiro e receber a parte que lhe cabe na boiada por conta do serviço, ele venderá a parte da boiada que lhe será entregue como pagamento, e comprará, das mãos do mesmo fazendeiro, um pedaço de terra para que eles possam, enfim, cultivar um roçado para seu próprio consumo. Vê-se, a partir desse momento, a idéia do diretor em denunciar a dependência e a relação de dominação que o sertanejo vive sob o jugo dos chamados “coronéis”, pois eles seriam os únicos homens que poderiam de alguma forma ajudá-lo a sair daquela situação. O fazendeiro tem o serviço e o monopólio das terras.

Outro personagem central no filme será a esposa do vaqueiro, Rosa. Ela se mostra descrente frente às esperanças do marido, mostrando desde já a sua atitude racional e pessimista que lhe caracterizará por boa parte da película. Voltando aos acontecimentos do filme, vemos que os sonhos de Manuel não se concretizam. Quando ele vai entregar o rebanho para o “coronel”, o vaqueiro informa-o que morreram quatro vacas, vítimas de picada de cobra. Depois de explicado o fato, Manuel indaga o patrão sobre a parte do rebanho que lhe cabe. O “coronel” por sua vez informa-o que as vacas que morreram eram as que o vaqueiro tinha direito e sendo assim ele não devia vaca nenhuma a Manuel.

Inconformado com tal atitude, o vaqueiro tenta argumentar com o fazendeiro de que aquilo não estava certo, o “coronel”, diante do fato, alega que a lei está de seu lado, acentuando a idéia presente no Brasil de que quem manda é quem tem dinheiro. Depois desta afirmação, o vaqueiro pergunta que lei era esta que permitia ao “coronel”, que tinha muito, pudesse ficar com o que era dele de direito. Irritado com as insinuações do vaqueiro, o fazendeiro começa a açoitá-lo para que Manuel aprendesse a lição. Este é o fato que desencadeará todo o resto do filme. Manuel não agüenta tamanha humilhação e parte pra cima do fazendeiro munido com uma faca e o mata. A partir deste fato, Manuel tem que deixar sua casa por conta de ser perseguido pelo assassinato do fazendeiro, decide então percorrer pelo sertão adentro.

É neste ponto do filme que Manuel e Rosa encontram o beato Sebastião e entram para o grupo de beatos do “Santo”, localizados em Monte Santo, cidade do interior da Bahia. A partir desta cena, o filme passa a tratar da questão do messianismo e é aqui que conhecemos uma figura de total importância para o filme: o beato Sebastião, o “Santo”. O messianismo é um movimento de cunho religioso ocorrido em várias partes do sertão nordestino, que consiste, basicamente, na crença da vinda de um salvador. Aqui no Brasil tivemos vários exemplos deste tipo de movimento como o Caldeirão, aqui no Ceará, liderado pelo beato José Lourenço, e Canudos, ocorrido na Bahia, liderado por Antonio Conselheiro, símbolo do messianismo brasileiro. O messianismo não é só um fenômeno brasileiro, por exemplo, em Portugal existe o “Sebastianismo”.

Acredita-se que o rei de Portugal, Dom Sebastião, que desapareceu no norte da África em batalha contra os Mouros (árabes) e cujo corpo nunca foi encontrado, voltará um dia pra Portugal e concretizará o sonho do Quinto Império. A escolha do nome do beato é uma referência ao Sebastianismo, mas ao mesmo tempo o personagem do beato faz uma referência a história dos movimentos messiânicos nordestinos. Sebastião em algumas de suas falas refaz a promessa de Antonio Conselheiro de que um dia o sertão ia virar mar e o mar virar sertão. O próprio Glauber Rocha assumiu que este personagem, “é uma fusão de dois beatos, do beato Lourenço do Caldeirão, do Ceará e do beato Sebastião da Pedra Bonita em Pernambuco” (ROCHA: 1965 p. 126).

Manuel se entrega de corpo e alma ao beato, para que este possa usá-lo da melhor maneira para encontrar a paz e a terra prometida. Manuel se perde na loucura do beato, passa a roubar e se auto-flagelar, tudo sob a influência de Sebastião. A loucura alcança níveis tão altos que Manuel chega ao ponto de assassinar um bebê em um ritual de purificação, para se livrar da influência daquela que o beato aponta como a causadora dos problemas de Manuel, a

sua esposa Rosa. É nesse momento que Rosa mostra o seu papel no filme. Ela é responsável pela parte racional do casal. Depois de ver seu marido assassinar a sangue frio uma criança, a mando do beato, e, também, depois de ver todos os seus apelos para que Manuel abandone o “Santo” não surtirem efeitos, ela acaba esfaqueando o Sebastião. Uma indagação freqüente se fez nas análises do filme, na época, é o porquê dela não abandonar o marido. A respeito disso Glauber escreveu que “as mulheres do Cinema Novo sempre foram seres em busca de uma saída possível para o amor” (ROCHA: 2004 p. 66). Fazer com que Manuel despertasse de suas alienações era o único meio de Rosa poder, enfim, vivenciar a plenitude daquele amor.



Figura 4 – Manuel (Geraldo Del Rey), à esquerda, e o beato Sebastião (Lídio Silva), à direita no filme Deus e o Diabo na Terra do Sol

Ao mesmo tempo em que Manuel estava se entregando desesperadamente aos devaneios religiosos do beato, surge na história do filme, o personagem que viria a se tornar o mais emblemático do universo glauberiano, Antônio das Mortes (interpretado por Mauricio do Valle), matador de cangaceiro. Na primeira cena do personagem, ele está lutando com cangaceiros e, em seguida, ele já está entrando na cidade, vindo de lugar algum. Antônio das Mortes é contratado pelo padre da cidade e por um fazendeiro da região para eliminar o beato e seu grupo. Interessante notar nesta passagem do filme a crítica realizada por Glauber à Igreja. Se por um lado ele coloca a religião popular, no caso o messianismo, numa ótica alienante, ele também não poupa críticas à religião institucionalizada.

O padre alega que um dos transtornos que o grupo de beatos vem causando é que há muito tempo não há batismos na igreja, a fé que o povo deposita em Sebastião está deslegitimando o poder já instituído da Igreja. Além disto, observamos uma cena onde o padre tenta convencer Antonio a realizar o serviço, dizendo-o que não haverá pecado algum em sua

missão. Antônio aceita o serviço, porém alega que não faz isso pelo dinheiro, mas sim porque é a sua sina, o seu destino. Antônio é um personagem intrigante no universo de Glauber. Ele se apresenta como um personagem que não pertence a uma classe, ele age como se fosse um agente da história, mata cangaceiro e mata os beatos do Monte Santo, acreditando ser este o modo mais eficaz de acabar com a cegueira de Deus e do Diabo. Este personagem tem uma importância muito grande no filme, pois é o seu confronto com Corisco, personagem de Othon Bastos, o diabo louro do bando de Lampião, o desfecho do filme. Corisco foi um importante cangaceiro do bando de Lampião e que fascinou Glauber Rocha. Corisco era considerado um cangaceiro místico, acreditando ser enviado de Deus.

Depois de abandonar o Monte Santo, Manuel e Rosa entram para o bando de Corisco. Manuel é até rebatizado, passa a se chamar Satanás e começa a participar da fúria sanguinolenta de Corisco pelo sertão adentro. Agora podemos entender o título do filme, Glauber quis mostrar dois movimentos de origem popular ocorridos no Nordeste brasileiro. Um, o messianismo, baseado numa fé fervorosa, e outro era o cangaço, baseado numa ação de enfrentamento da situação de miséria, de mandonismo e todas as outras relações de opressão ocorridas no Nordeste na época destes fenômenos. Estas seriam as duas únicas saídas para o nordestino até então. Nesta parte, ocorre, enfim, a desalienação de Manuel, enquanto que ele obedecia cegamente o beato, ele, em vários momentos, desafia o “Capitão” Corisco.

O filme termina com Antônio das Mortes encontrando e assassinando Corisco, que num último momento de lucidez, grita com toda força de seu último suspiro que “mais fortes são os poderes do povo”, para, só então, cair inerte no chão árido do solo nordestino. A última seqüência mostra Manuel correndo até alcançar o mar, ou seja, alcançar o que ele queria (representado pela figura do mar, que remete à água, que por sua vez, seria o grande sonho do nordestino), pelas suas próprias forças.

“*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” é um filme denso que pode gerar (e gerou) várias possibilidades de discussão, mas vamos analisar a respeito do ponto de vista do conceito de alienação, cujo personagem Manuel é, por excelência, um ser alienado. Ele se mantém ao longo de todo o filme creditando sua libertação a um fator externo. No começo ele depositava esperança no fazendeiro, visto que através do trabalho prestado conseguiria se libertar da opressão do mesmo. O diretor buscou desta maneira denunciar a opressão vivida no sertão, a idéia era que quando o trabalhador visse este filme pudesse refletir acerca da sua própria condição. Durante a fita, o diretor continua explorando o personagem central como um ser alienado. Manuel, depois de se decepcionar com o fazendeiro busca outra pessoa para depositar sua fé. Ele encontra o beato Sebastião e desta vez se entrega de corpo e alma à

vontade do santo. Logo percebe que também não conseguirá sua emancipação através das promessas de Sebastião. Por último, ele se une na anarquia do cangaço e é neste momento que ele começa a refletir a respeito das ações que estas pessoas o levaram a fazer. A sua corrida sozinha em direção ao mar simboliza sua libertação de todos aqueles que o oprimiam. Finalmente, Manuel se tornou uma figura consciente e dono de seu próprio destino. A mensagem que o filme buscava passar segundo o próprio Glauber era que,

[...] a resolução dos problemas não pertence nem ao idealismo, nem a moral, nem à divindade, nem à religião, nem a coisa nenhuma. O filme não é realista, mas é uma crítica. Não é realista porque preferi incorporar-me em todo um contexto de fábula. O filme é uma fábula. As personagens não são realistas: realista é a posição do autor em relação ao assunto. (ROCHA, 1965, p. 126)

3.2.2. A Opinião Pública

Documentário lançado em 1967, dirigido por Arnaldo Jabor, que tem como objetivo lançar um olhar sobre a classe média brasileira e investigar como esta classe se define politicamente. Para tanto, ele filmou por meses a vida de moradores do bairro de Copacabana, na cidade do Rio de Janeiro. No começo do filme escutamos uma voz em *off* proferir: “O filme a que vão assistir foi rodado na cidade do Rio de Janeiro. Tudo que verão na tela é absolutamente verdadeiro. A câmera captou os fatos no momento em que aconteciam. Não há atores neste filme. Veremos aqui as pessoas reais, em suas vidas reais. Nossos amigos, vizinhos, contemporâneos, nós os habitantes comuns de uma cidade da América latina. Nós, os homens da classe média. A classe que os altos poderes do país costumam chamar de a opinião pública”.

É desta maneira que o filme se inicia e logo fica evidente para o espectador as pretensões do cineasta. Além desta primeira fala do narrador, a própria estrutura do documentário nos dá a impressão de que a intenção do diretor era que o seu filme estava na mais autêntica “veracidade”. Como vimos esta era uma pretensão dos cinemanovistas, de lançar filmes que demonstrariam a “realidade” do nosso país. O narrador funciona neste documentário como a voz da verdade, todas as intervenções do narrador são para explicar e informar o espectador acerca da realidade desta classe, as imagens, neste caso, servem para legitimar as intervenções do narrador. No documentário a imagem fica em segundo plano, o importante é que o espectador compreenda as idéias lançadas pela voz do narrador.

Outro exemplo disto é a segunda intervenção do narrador, que acontece logo depois dos letreiros do filmes. A fala é a seguinte: “Tudo que verão aqui é típico. Fugimos do exótico e do excepcional e procuramos as situações, os rostos, as vozes, os gestos habituais. Isto por que, refletidas numa tela, as coisas que parecem comuns e eternas se revelam estranhas e imperfeitas. Começamos com uma turma de jovens de Copacabana. Perguntamos sobre o futuro”. Logo em seguida, aparece um grupo de cinco rapazes tentando fazer com que um deles, em especial, responda a esta “simples” pergunta proposta pelo diretor/narrador. A cena prossegue por mais de dois minutos e meio e nenhum dos rapazes consegue dar uma resposta sobre o que pensa do futuro. E assim é por todo o documentário, o narrador faz uma intervenção e logo em seguida aparecem imagens confirmando aquilo que foi dito, desta forma, fica cada vez mais forte a idéia de que a voz em *off* é detentora da verdade.

Seguindo com o filme, logo depois desta cena, há mais uma intervenção por parte do narrador. Nesta fala percebemos a criação do discurso por parte do realizador do documentário da imagem que ele pretende criar da juventude da classe média. O narrador profere: “Geralmente se liga juventude moderna com revolta. As manchetes falam em tóxicos, delinquência. Não vimos isto no jovem comum da classe média. Na maioria, ele ignora que a sociedade é um teatro de grandes conflitos e marcha através de um presente risonho para um futuro conformado. Para eles, o futuro é apenas um lugar em que vivem os adultos.”. E novamente o filme volta a mostrar imagens que corroboram a visão lançada pela narração do filme.

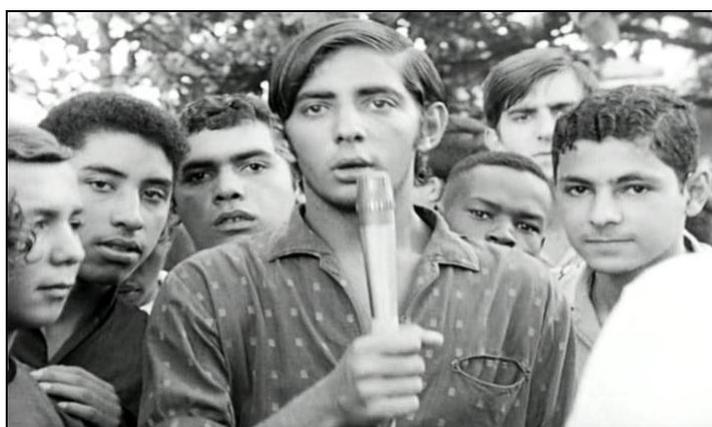


Figura 5 - Jovens falam e o futuro, no filme A Opinião Pública

Desta vez outro grupo de jovens aparece em um bar falando sobre o “futuro”. Todos eles falam sem nenhuma preocupação com o futuro, apresentando argumentos como “Você leva dessa vida o que aproveitou, não é dinheiro, nem nada, por que depois que a gente vai

para o buraco nada disso interessa” ou “Eu não me sinto responsável em nada. O destino é que sabe. Dia vem, dia vai, o que vier está bem, o que for será”, depoimentos que serviriam para denunciar a total despreocupação da juventude da classe média. O próprio autor destaca um culpado nesta alienação da juventude. Para o autor o grande culpado seria “a moderna indústria”, pois “A indústria vende aos jovens todos os sonhos. Os principais produtos são o sucesso e a felicidade. O universo desta moderna indústria é conformista e totalmente isento de angústia. Qualquer traço de revolta é logo vulgarizado em moda. O que surgiu como protesto social vira estilo de roupa ou corte de cabelo, os novos uniformes da obediência”. A juventude é tratada por este filme como alienada e incapaz de produzir qualquer revolução.

Outro elemento da classe média analisado pelo documentário são as mulheres pertencentes a esta classe. Uma das primeiras cenas em que se apresenta somente mulheres é uma sequência, onde várias garotas estão em um quarto discutindo seus relacionamentos amorosos e sobre o amor. Logo em seguida, aparece uma cena onde duas jovens estão conversando com uma mulher mais velha sobre o que é amor. Nesta conversa a mulher mais “experiente”, como ela própria faz questão de salientar, diz que o importante sobre o casamento é: “não pense só no amor, pense num homem que lhe possa embalar o sono tranqüilamente”. O diretor quer demonstrar que o importante para a classe média seria a tão sonhada estabilidade econômica, sentimento como amor seriam coisas menores, pois o importante era a estabilidade financeira.



Figura 6 - Mulher discutindo acerca do amor no filme A Opinião Pública

Outra cena importante que mostra o papel da mulher na sociedade é uma entrevista com uma dona de casa. Durante a entrevista ela descreve o seu dia-a-dia. “Eu acho que a mulher nasceu para isso, para ser de um homem só e cuidar da sua casa. Mas também passear um pouco não é? Por que ela não é escrava. (...) Acho minha vida chata demais. É cuidar dos

filhos, cuidar da casa, uma praia de vez em quando, de manhã, com os filhos, com os quatro, lavar, passar pro meu marido, comida, fazer comida, levantar de madrugada quando ele chega das farras, botar comida para ele. Quer dizer, isso não é vida, de maneira nenhuma” é desta maneira que a dona de casa descreve a sua rotina, uma rotina de trabalho e de subordinação. É assim que o cineasta percebe a mulher da classe média, uma mulher presa ainda ao costume de opressão e de subserviência ao marido.

Outro momento importante do filme é em uma fila de alistamento militar. O locutor apresenta a cena da seguinte maneira: “O homem da classe média sempre é propriedade de alguém. Hoje se alistam no exército, breve, serão os homens dos escritórios, dos departamentos, dos arquivos. Terão crenças, chefes e dignidade. Serão chamados nos jornais de a opinião pública e ficarão orgulhosos de cumprir as funções da nacionalidade”. Depois da narração em *off*, os jovens presentes no alistamento começam a responder o porquê de estarem ali. Não há em nenhum dos depoimentos alguma referência sobre o golpe de militar, parece que muitos nem se dão conta do fato ocorrido (vale lembrar que o filme foi feito em 1967, ou seja, depois do golpe militar de 1964). O único argumento apresentado é que o alistamento “seria mais um passo na formação do homem”.

A seguir aparecem cenas dentro de uma repartição pública. Neste momento do filme há uma sequência interessante. Há o depoimento de um funcionário que diz não se importar com o que produz por que não é da alçada dele saber, pois quem deveria saber a importância do que ele produz são os seus “superiores”, seus chefes. Depois desta cena, é a vez do chefe fazer seu discurso e ressaltar o que o seu subordinado tinha acabado de afirmar. Com esta passagem o diretor quis mostrar que o homem da classe média era totalmente alienado. Aqui podemos perceber a nítida influência da teoria marxista clássica que defende que o processo de exploração na sociedade capitalista acontece através da mais-valia e que o trabalho do homem moderno é totalmente alienado, ele não consegue mais se reconhecer naquilo que produz.

O filme segue dando vários exemplos da alienação da classe média brasileira, seu total desconhecimento pelo que estava passando o país naquele momento. Uma cena emblemática é uma sequência no meio da rua onde as pessoas foram convidadas para darem sua opinião sobre qual seria a solução para o problema do país. As respostas que vemos surgir na tela são várias, desde a defesa da Amazônia até o desenvolvimento da agricultura, mas em nenhum momento observamos, por exemplo, alguém tocar no ponto da ditadura militar.

Jabor quis assim demonstrar que a classe média brasileira, naquele momento não tinha a mínima idéia do que se passava com o país. O interessante neste documentário é que por

mais que seja um documentário formal, onde temos um narrador lançando idéias e as imagens sendo utilizadas como um suporte para as falas, Jabor em alguns momentos do filme tenta causar no espectador um estranhamento. Há seqüências em que o espectador fica somente com as imagens. Uma das cenas é uma filmagem do programa do Chacrinha. No palco há dançarinos de frevos, cantores da Jovem Guarda, desfile de fantasias de carnaval e o público aplaude constantemente este espetáculo inusitado. Tudo isto é mostrado de uma maneira negativa e como uma diversão fugaz da classe média. O que o diretor procurou mostrar é a alienação da classe média que assiste a um espetáculo destes na televisão, enquanto o país passa por um de seus momentos mais difíceis.

Causar reflexão e estranheza, este era o objetivo do cineasta ao realizar esse filme. Em uma entrevista publicada no Jornal do Brasil em 1967, Jabor afirmou que “que se pudesse apontar um pensamento que me tenha levado a fazer este filme seria o de Brecht: mostrar através da arte a estranheza do que é familiar”³. Com isto percebemos nitidamente a opção do autor de levar o espectador a um estranhamento da sua própria condição. Dessa forma, o filme de Jabor se aproxima da proposta estática formulada por Glauber. Ao passo que leva o espectador a estranhar o que lhe é familiar, o autor busca fazer com que o mesmo espectador possa compreender melhor sua situação (didática). Ao passo que Glauber tentou criar um filme épico, onde utilizou os elementos do sertão do Brasil para falar de alienação, Jabor inovou ao utilizar a classe média como o próprio objeto de reflexão, já que era esta classe que consumia os filmes produzidos pelo movimento e uma classe que vinha crescendo no país.

3.2.3. O Desafio

Filme realizado por Paulo Cesar Saraceni em 1965. Este foi o primeiro filme realizado pelo movimento depois do golpe militar de 1964. A intenção do diretor foi tentar lançar luz para a nova fase que o país encarava. Temas como perspectivas para o país foram abertamente discutidos. O personagem principal do filme era um jornalista chamado Marcelo, interpretado por Oduvaldo Viana Filho (como dizemos antes, um dos fundadores do CPC), que vive um caso amoroso com Ada, interpretada por Isabella (é assim que está nos créditos do filme), mulher de um rico industrial. Diante do impasse político do país, Marcelo não consegue

³ JABOR, Arnaldo. Entrevista com Miriam Alencar. A Opinião Pública: Um filme sobre todo nós. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro. 03 de janeiro de 1967. Disponível <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0020003I00801.pdf>>. Acesso em: 10 de out. de 2011

manter o seu amor por Ada. Este será o fio condutor do filme, que segundo as palavras do próprio diretor,

[...] era um filme temerário. Eu tinha total consciência disso. Um filme político, contra o regime, contra a ditadura. Um filme-guerrilha, que dava ênfase à nossa angústia depois do golpe e previa os tempos que iríamos viver, sabia se até quando. Mas eu queria que o filme passasse na Censura, que chegasse ao público. (SARACENI, 1993, p. 187)

O filme tem início com um diálogo entre os dois em uma viagem de carro. Ada reclama que Marcelo já não é o mesmo. Marcelo responde que não tem nada a ver com seu sentimento em relação a ela, na verdade, ele desabafa que está sem perspectivas diante do quadro atual. O diálogo dentro do carro é interessante. Marcelo relata o caso de um colega jornalista que foi demitido injustamente que, ao tentar recorrer na justiça, a emissora de rádio em que trabalhava alegou que o indivíduo se tratava de um elemento subversivo e o caso foi encerrado. Os companheiros da rádio, com medo de perderem seus empregos, confirmaram a história. Ada responde que aquilo era um absurdo, mas Marcelo diz que no começo todos acham um absurdo e depois se acostumam. Segundo ele, isto é fruto do medo que se instaurou e que as pessoas se preocupam apenas com sua própria segurança. Ao longo de todo o filme Marcelo vai mostrar sua decepção com momento vivido no país e, principalmente, pela reação das pessoas.

O filme foi rodado em poucos dias, portanto, não há muitos cenários ou núcleos dramáticos. O que vemos são dois pólos distintos, o universo de Marcelo e o universo de Ada. Portanto, de um lado temos a visão do cineasta acerca da reação da classe intelectual frente ao golpe e, do outro, a visão da classe burguesa.

Um dos primeiros momentos em que o cineasta procura retratar aquilo que ele entende pela reação dos intelectuais diante do golpe é uma cena que se passa na redação do jornal, onde Marcelo trabalha. Lá, Marcelo discute com dois colegas de trabalho sobre a situação do país. As divergências de idéias são grandes. Um dos amigos de Marcelo sugere que aqueles são tempos de conscientização, que seria uma etapa necessária para o desenvolvimento do país. Marcelo é contra essa teoria, porém, ele não consegue formular nenhuma outra a respeito do momento. O amigo insiste e diz que aquela é uma época de pessimismo e que a euforia já passou. A euforia que o amigo se refere é a do desenvolvimentismo pregada na época de JK e de Jango.

Esta também vai ser uma marca do filme, denunciar o rompimento da burguesia

nacional com o projeto desenvolvimentista e a adesão ao programa dos militares. Nesta sequência é demonstrado também o quanto o personagem principal vive a situação do país. Marcelo tinha um projeto de escrever um livro, mas se sente desmotivado a continuar com o antigo projeto, assim como o país, que abandonou o projeto desenvolvimentista pela aventura dos militares.



Figura 7 - Marcelo (Oduvaldo Viana Filho) e Ada (Isabella) no filme O Desafio

Ada, por sua vez, é retratada como uma mulher infeliz, por conta da sua vida que não apresenta nenhuma perspectiva de mudança para ela; está confinada a ser sempre a ser mãe, mulher, dona de casa, a participar de eventos sociais. A angústia de Ada acontece por não conseguir encontrar uma saída que possa responder aos seus anseios. A única exceção é seu relacionamento com Marcelo. Ada é retratada de uma maneira muito parecida com aquela que, anos mais tarde, Jabor retratou em a “*A Opinião Pública*”.

Há um momento do filme em que Ada desaba com o marido a respeito do que sente sobre o círculo social que eles frequentam. Ela diz que “não agüenta mais essa gente, esse formalismo. Eu preciso ver pessoas inteligentes, que vivem. Pessoas que tem um ideal, que fazem alguma coisa. Não suporto mais essa futilidade. Essas conversas que não levam a nada. Essa gente vazia. Esse egoísmo. Essa falta de amor. Essa falsidade. É tudo convencional. Tudo sem vida. Parecem todos de um mundo já morto.” O marido de Ada representa no filme a figura da burguesia industrial. Diante dos apelos da esposa ele responde que aquele mundo em que eles vivem não é morto, um exemplo é que ele dirige uma fábrica com dois mil e quinhentos funcionários, o que lhe confere uma enorme responsabilidade. Ele lembra que este é o mundo o qual ela pertence, e que a mesma não deve se esquecer disto.

Nesta cena há uma fala muito interessante do marido de dela, ele diz que desconfia que esta amargura dela possa ser fruto da influência dos amigos “esquerdistas” dela, confirma também que “não tenho nada contra eles. Acho até, às vezes, muito engraçados, ainda mais agora que perderam a empáfia de antes”. Porém ele adverte que os mesmos podem até se dar bem com ele, mas “eles no lugar deles e nós, no nosso”. Aqui o cineasta busca marcar uma nítida separação de classes sociais e de ideologia, este distanciamento de classes que vai fazer com que o amor de Marcelo e Ada se torne quase impossível.

Os encontros amorosos do casal são marcados por este conflito ideológico de classes, mas também, na vontade de ambos viverem aquele amor, como uma válvula de escape para suas angústias. O problema é que durante o filme Marcelo vai cada vez mais acreditar que, diante da situação do país, não há espaço para anseios individuais, o amor pode ficar em segundo plano, o problema maior é eliminar a pobreza e o atraso do país. Já Ada reluta em garantir que o amor dele possa ser vivido plenamente. Em uma de suas últimas discussões, Marcelo acusa Ada de só pensar nos anseios de suas classes. Nesta discussão eles rompem porque Marcelo não consegue compreender os anseios de Ada, que, por sua vez, não agüenta ver Marcelo colocar o amor deles na ótica da luta de classes.

Outro fator interessante do filme são as cenas do espetáculo teatral *Opinião*, dirigido por Augusto Boal, montado na mesma época do filme, que continha em seu elenco Maria Betânia, Zé Kéti e outros. O espetáculo ficou conhecido por apresentar várias músicas de protesto. No filme vemos uma cena onde Zé Kéti canta uma música de sua autoria intitulada “Notícia de Jornal”, onde a letra é quase toda feita de números que denunciam a condição de miséria na qual o país vivia; Betânia também canta a música “Carcará”, composição de João do Vale e José Cândido, que no final da música declama o sofrimento do povo nordestino. A inserção do filme serve para pontuar a preocupação dos artistas e intelectuais a respeito da situação do país. Ainda sobre a questão das músicas no filme vale aqui ressaltar a música que encerra o filme, chamada “Eu vivo num tempo de guerra” composta por Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri.

A música, como disse, está presente na última cena do filme. Uma cena muito bela e bastante interessante, cuja parte final presenciamos Marcelo andando desolado pelas ruas da cidade, descendo a escadaria da Glória, a música toca: “Eu sei que é preciso lutar/ Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar/ É um tempo de guerra /É um tempo sem sol”. Então, vê-se Marcelo desaparecer pela rua.



Figura 8 - Maria Betânia em cena no espetáculo Opinião (cena do filme)

“*O Desafio*” foi um avanço na análise do Cinema Novo acerca da situação do país. Se em “*Deus e o Diabo*”, Glauber tentou mostrar a alienação do ponto de vista individual, denunciando o modo como o personagem principal, Manuel, sempre buscou sua libertação em outra pessoa, e vimos que Jabor em seu documentário tentou demonstrar que a classe média era uma classe alienada por excelência, Saraceni traz um novo elemento para esta análise, a do intelectual. Marcelo não é um personagem alienado, ele é cômico da situação que o país passava, porém, é incapaz de pensar e propor uma maneira de romper com esta lógica. Em 1965, o crítico de cinema Almeida Sales escreveu que

O Desafio coloca o cinema brasileiro no plano de auto-análise dos problemas do país refletidos na consciência de um jovem escritor. A sua importância é múltipla, mas a que se sobrepõe, entre todas, é o fato de escolher um personagem para quem a situação do país se confunde com a própria. Seus problemas não podem ser resolvidos, os do trabalho e os do amor, já que as condições em que se vive são inautênticas. (SALES *apud* SARACENI, 1993, p. 204)

3.2.4. Terra em Transe

“*Terra em Transe*” foi lançado em 1967 e é, sem dúvida, um dos filmes mais políticos do movimento. Nele Glauber buscou, através da criação de um país fictício, El Dorado, reconstruir o passado recente das repúblicas latino-americanas e, principalmente, do Brasil. Ele apresenta no filme personagens comuns na vida política do nosso país: o intelectual de

esquerda, o político popular, o político conservador, o empresário oportunista etc.

No filme acompanhamos o personagem principal, Paulo Martins (interpretado por Jardel Filho), um poeta e jornalista, em sua jornada na busca de mudar a situação do seu país. Durante sua jornada Paulo se aliará a diversas forças que concorrem entre si na disputa do poder político de El Dorado.

O filme do ponto de vista técnico é bastante audacioso. A narrativa não é montada de uma maneira cronológica, há vários *flashbacks* durante todo o filme. Este, por exemplo, começa com a morte do personagem principal. A narrativa propõe que os fatos exibidos na tela são quase como o último devaneio do personagem principal antes de sua morte. Neste filme, assistimos a mais um exemplo da busca por adoção de novas técnicas na linguagem cinematográfica do movimento.

Paulo é apresentado como um poeta preocupado com as questões políticas de seu tempo. No início de sua carreira ele esteve ligado ao senador Porfírio Diaz (interpretado por Paulo Autran), um senador de direita, que alcançou um lugar de destaque na política do país através de sucessivos golpes que ele apoiou. Diaz no filme é a representação do político de direita, que ostenta o nacionalismo e a defesa da moral como suas principais bandeiras.



Figura 9 - Paulo Autran como Dom Porfírio Diaz em Terra em Transe

Rompido com Porfírio Diaz, Paulo vai trabalhar em um jornal na província de Alecrim. Lá começa a escrever sobre política. Neste momento, recebe a visita da ativista política Sara, que lhe apresenta várias denúncias acerca da pobreza da região. Deste encontro com Sara, Paulo conhece um político, Felipe Vieira (José Lewgoy), este um político mais ligado ao povo e que está em plena ascensão política. Neste interim, Paulo decide trabalhar

junto com Vieira, para que este possa vencer a campanha para o governo de Alecrim. Nas cenas em que assistimos à campanha de Vieira, vemos Glauber construir outro exemplo de político presente na vida política brasileira, o político populista. Ao longo das cenas, Vieira passa a visitar bares, praças e favelas, em um verdadeiro corpo-a-corpo com o eleitorado.



Figuras 10 e 11 - Felipe Vieira (José Lewgoy) em plena campanha

Nota-se a diferenciação dos dois políticos, à medida que um ostenta a bandeira e o crucifixo (representando a moral), Vieira, por sua vez, tem no povo o seu alicerce político. Com apoio de Paulo, Vieira é eleito. Porém, isto não satisfaz aos anseios políticos de Paulo. A eleição de um político como Vieira fere os ideais do poeta. Ele desabafa e afirma, “E vencemos. As coisas que vi naquela campanha. Uma tragédia muito maior do que nossas próprias forças. Na calma da mesma varanda que tínhamos planejado festa e luta. Eu, agora do teu lado [Sara], pensava nos problemas que surgiriam e me perguntava: como responderia

o governador eleito às promessas do candidato. Sobretudo, me perguntava a mim e aos outros como reagiríamos nós”.

Felipe se mostra um político ineficaz, a maioria de suas promessas fica pelo caminho, no entanto, Paulo se mantém firme na defesa do governador. Há um momento do filme em que um grupo de moradores vai cobrar ao governador as promessas que ele havia feito. Em um momento de fúria, Paulo agride o líder comunitário. Presenciamos, aqui, um dos primeiros momentos onde o personagem principal irá manifestar sua raiva contra a subserviência do povo. Para Paulo o povo não consegue compreender o que está em jogo. A revolta do povo contra o governo, um candidato progressista mostrava que o povo não conseguia compreender o projeto que se estava tentando implementar no país. Logo, o povo se mostra insatisfeito com o governo de Vieira e passa a protestar nas ruas, em resposta o governador passa a reprimir o descontentes na província. Paulo, mais uma vez, rompe com um político, desta vez com o político populista.

Retornando à capital de El Dorado, Paulo passa a trabalhar para o empresário Julio Fuentes (interpretado por Paulo Gracindo), dono de jornais e canais de TV, que, como o próprio personagem afirma no filme, é o homem mais rico de El Dorado. Interessante é a maneira como Julio Fuentes é retratado no filme. Na primeira sequência em que se vê o empresário, ele está com Paulo em uma festa com muitas mulheres e todos estão se beijando e bebendo, a idéia que se busca passar é que eles estão participando de uma orgia. Glauber com isto retrata quais são as preocupações da classe dirigente e sua preocupação com os caminhos da nação. Esta cena, a idéia que a originou, é semelhante à cena onde é apresentada a burguesia no filme “*Zé da Cachorra*” do CPC.



Figura 12 - Júlio Fuentes (Paulo Gracindo)

Logo, Sara retorna à capital e convida Paulo para se unir mais uma vez a Felipe Vieira, na tentativa de derrotar Diaz e assumir a presidência. A sequência desta conversa é bastante interessante. Na comitiva de Sara há mais dois homens, que são retratados como sendo de esquerda. Ao tentar convencer Paulo a apoiar Vieira ele diz que “não interessa as qualidades pessoais de Vieira e sim suas qualidades históricas”. Esta passagem é uma crítica à teoria defendida pela esquerda na época para explicar a queda de Jango, que as condições históricas não eram favoráveis. Enfim, Paulo aceita e retorna a Alecrim, com o intuito de ajudar Vieira a ganhar de Diaz na disputa presidencial, para tanto ele conta com o apoio do aparato de comunicação de Julio Fuentes.

Paulo começa a campanha a presidente de Vieira. Durante uma das melhores e mais marcantes cenas do filme é o comício de Vieira. Neste momento uma pessoa, representante do povo, é convidada a falar. Ela afirma que não sabe o que fazer diante da situação. Paulo de um sobressalto, tapa a boca do homem e diz, olhando fixamente para câmera: “O povo é um imbecil, um idiota, um despolitizado. Já pensaram Jerônimo [representante do povo] no poder?”.

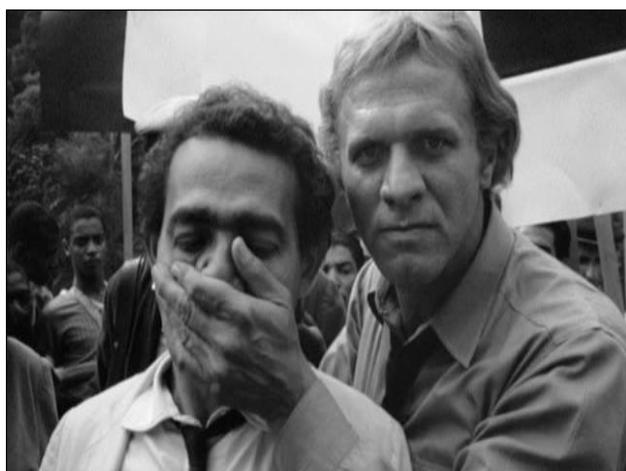


Figura 13 - Paulo Martins (Jardel Filho)

Enquanto Paulo articula a campanha de Vieira, Diaz se reúne com Fuentes e lhe diz que tem o apoio do atual presidente de El Dorado e de uma grande companhia estrangeira e afirma que se Vieira ganhar, logo, ele romperá com Fuentes e, também, esta grande empresa engolirá as suas. Com isto, Diaz dá um golpe em Vieira e Paulo e consegue desarticular a o movimento político em torno do governador de Alecrim, que se vê acuado quando o Exército cerca o palácio do Governo. Paulo quer reagir, porém, Felipe Vieira decide se entregar e renunciar ao cargo. Diante das circunstâncias, Diaz é eleito e Paulo vê que todas as suas

ambições e sonhos de melhorias para seu país vão por água abaixo por conta da fraqueza de Vieira e da ascensão de Diaz ao poder. Paulo então morre.

O filme de Glauber foi impactante na medida em que ele tocou em alguns pontos da história, até então, recentes do Brasil. Colocou na tela figuras conhecidas no cenário político nacional, porém sua abordagem foi bastante diferenciada do que se costumava fazer. Podíamos aqui nos alongar em uma profunda análise dos tipos que são apresentados no filme, mas vamos nos concentrar na personagem principal, Paulo Martins, e na crítica de Glauber à classe intelectual.

Vimos que o papel do intelectual foi exaltado durante a década de 1950 e 1960, os isebianos e cepecistas depositavam neles a força necessária para desenvolver o país, algo que o próprio cinema novo fazia. No filme, porém, Paulo é retratado como um intelectual de esquerda que flerta com os poderosos, é amigo de longa data de Diaz e se alia a grandes empresários na busca de ter seu projeto político implementado. Outra faceta que Glauber tentou buscar a respeito dos intelectuais brasileiros em Paulo, foi a visão que estes tinham do povo. Em dois momentos no filme, vimos que o poeta demonstra a sua visão negativa em relação ao povo. No primeiro momento, onde agride um líder comunitário acusando-o de não entender o processo que estava em curso e depois onde cala a boca do representante do povo e profere sua frase acerca desta classe.

Esta construção de Paulo é deveras interessante, pois Glauber de alguma maneira fez uma crítica à idéia corrente entre os intelectuais da alienação do povo. O “povo” (termo muito genérico, mas que utilizamos aqui, pois é era um termo comum entre os autores da época) é ignorante, o papel do intelectual era de informar a todos acerca de sua situação de miséria. A crítica que o filme faz é que os intelectuais criaram seu programa político, porém ao invés de se aliarem ao “povo”, à “classe revolucionária”, segundo a teoria dos mesmos, não o fizeram, preferiram se aliar a políticos populistas, como o caso de Prestes que apoiou Getúlio. Esta crítica ao programa dos intelectuais destoa de certa maneira com o que os cinemanovistas pregaram durante anos, mas vale ressaltar que *“Terra em Transe”* é um dos últimos filmes a serem lançados pelo movimento, aqui já se nota um momento de revisão e análise dos movimentos políticos que aconteceram nas duas décadas anteriores ao lançamento do filme.

3.2.5. Análise conjunta dos filmes

Podemos afirmar que os filmes representam um reflexo do pensamento e da crítica do

movimento do Cinema Novo: “*Deus e o Diabo*” centra a sua história na questão da alienação do ponto de vista individual; “*A Opinião Pública*” retrata a alienação da classe média; “*O Desafio*” é uma crítica à classe intelectual; e “*Terra em Transe*” é uma crítica à atuação da esquerda. Porém, os filmes possuem similaridades em seu discurso, eu identifiquei três aspectos semelhantes presentes nos filmes analisados: primeiro, os personagens principais/heróis apresentados são alienados/confusos; segundo, não há uma perspectiva positiva para a situação política do país; e terceiro, o povo é retratado de uma maneira negativa, de modo geral, sem salvação.

Os heróis dos filmes são personagens confusos, não sabem direito como agir diante das situações apresentadas. Em “*Deus e o Diabo*”, Manuel é apresentado como um homem esperançoso, porém, ao longo de todo o filme observa-se que ele deposita sua fé em outra pessoa, em algo exterior à sua vontade, e vemos no final do filme que nenhum destes caminhos em que sua fé é depositada, leva-o à libertação, na verdade ele alcança o tão almejado mar através de sua própria ação. No caso de “*Terra em Transe*” vemos Paulo perdido entre a poesia e a política. Paulo busca uma revolução, mas não sabe ao certo como fazê-la. Em um determinado momento é aliado de um político populista, porém, já foi aliado de um político conservador, além de, ao longo do filme, aliar-se a um grande empresário durante sua tentativa de colocar em curso sua tão sonhada revolução. Marcelo, por sua vez, é um jornalista que sente a amargura pela qual o país estava passando em si mesmo, porém é incapaz de realizar alguma ação concreta.

Em alguns filmes, no entanto, o que se nota é o personagem principal encontrando uma solução para seu conflito, no caso, os personagens Manuel e Paulo. Em “*Deus e o Diabo*” assistimos ao vaqueiro, aos poucos, superar o seu caráter de alienado para enfim conseguir alcançar o mar. Paulo, por sua vez, morre resistindo, mas convicto de seus ideais políticos. Glauber disse que “sobre todo esse processo de desalienação, quero registrar [...] que eu pretendi desalienar os personagens para, uma vez desalienando-as, criar uma identificação delas com o público” (ROCHA: 1965 p. 128)

Com relação ao momento vivido no país, é interessante notar que, com exceção de “*Deus e o Diabo*” (por se tratar de um filme histórico) todos os filmes apresentam uma visão pessimista a respeito do momento político. Paulo é traído em sua própria revolução, pois aqueles que ele julgava capazes de assumir papéis de protagonistas no processo revolucionário, onde pretendia para El Dorado, são os primeiros a se retirarem do movimento. Em “*A Opinião Pública*”, Jabor pretende deixar o espectador sem esperança de mudanças, pois o filme busca denunciar a classe média, classe esta que se encontrava, segundo o filme,

totalmente alheia ao que estava em curso no país. Os filmes não pretendem, portanto, fornecer esquemas prontos, fornecer respostas, os filmes em si buscam responder ao esquema proposto por Glauber, o de ensinar questionando, incomodando através de um discurso e de uma estética capaz de produzir este estranhamento.

Outro aspecto ressaltado neste trabalho é o modo como o “povo” é retratado nos filmes. Se retomarmos o texto de Glauber, podemos notar que ele destaca que uma das funções do intelectual é de “conscientizar as massas ignorantes”. Esta idéia não é nova, o CPC defendia esta mesma postura do artista revolucionário, porém, o que percebemos é que entre os cineastas do movimento e nesses filmes apresenta-se uma visão de povo negativa. Por exemplo, Jabor define a situação do povo brasileiro desta maneira

O povo vive sob o impacto moral, cultural, psicológico, ideológico, de uma ideologia colonizada, uma ideologia do temor, da covardia, ideologia típica de povo colonizado, de povo cujo sentimento nacional, cuja consciência nacional é dominada política e economicamente por países mais fortes⁴.

Vale salientar nesta leitura da situação do povo brasileiro que Jabor faz uso de termos típicos da análise realizada pelo ISEB. Palavras como consciência nacional, ideologia colonizada, consciência nacional, fazem parte da leitura realizada pelo cineasta. Portanto o “povo” era por excelência um ser alienado, os filmes deveriam, assim, informar ao próprio “povo” da sua condição e de tentar de alguma maneira tirá-los desta situação.

Depois de apresentados todos estes aspectos referentes à construção do discurso do movimento, onde analisamos a raiz do discurso político (e explicitamos como o pensamento do ISEB e do CPC influenciaram os cinemanovistas), passamos pela discussão sobre o campo cinematográfico brasileiro e interpretamos algumas das principais produções do movimento, podemos, enfim, delinear qual era o projeto político do movimento, as três bases que se sustentam o discurso político do Cinema Novo.

Primeiro, a leitura que os cineastas tinham do país era de um país atrasado economicamente, fruto do nosso passado colonial, onde nunca teríamos superado tal situação. A dominação existente hoje se dava por um viés econômico e cultural. O povo não possuía uma consciência legítima, uma consciência nacional, por isso o país não se desenvolvia. A

⁴ Entrevista cedida ao Jornal do Brasil em 1967. JABOR, Arnaldo. Entrevista com Miriam Alencar. A Opinião Pública: Um filme sobre todo nós. Jornal do Brasil: Rio de Janeiro. 03 de janeiro de 1967. Disponível <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0020003100801.pdf>>. Acesso em: 10 de out. de 2011

consciência do povo estava alienada aos países imperialistas.

Segundo, alinhavam o seu cinema a um projeto desenvolvimentista. Os cineastas do movimento defendiam o fortalecimento do cinema nacional como uma ferramenta de emancipação nacional. Fortalecer a indústria cinematográfica nacional seria tão importante quanto fortalecer qualquer outro ramo da atividade industrial. Se dominação surgia, também, na esfera cultural, era preciso, portanto frear o domínio de *Hollywood* do mercado nacional.

Terceiro, acreditavam que o papel do cinema no processo emancipatório da nação era de fazer com que o povo pudesse ver projetado na tela seus problemas e que seus filmes levassem o espectador a refletir acerca da sua situação e, com isso, levar o povo a uma atitude revolucionária. Porém, era necessário criar um novo cinema nacional. O cinema feito até então no Brasil não era capaz de fomentar esta reflexão no povo.

Conclusão

O presente trabalho fez uma reflexão sobre o Cinema novo, aprofundando nossos conhecimentos com relação ao movimento cinema novistas, que deram uma nova “roupagem” ao cinema nacional, rompendo, assim, com a geração de cineastas que se alinhavam ao estilo norte americano de se fazer filmes.

Nosso objetivo foi de mostrar a faceta política do movimento do Cinema Novo. Para tanto tentamos traçar quais poderiam ter sido as bases para o discurso político do movimento. Demonstramos como o ISEB e o CPC tiveram um papel importante na criação de uma concepção política para o movimento. Do ISEB, a teoria da alienação e da ruptura, dos cepecistas eles absorveram a concepção de arte revolucionária. Além disto, refizemos o caminho do cinema brasileiro, mostrando em que situação estava o cinema nacional e quais os debates que se fazia no país acerca do desenvolvimento do nosso cinema. Provamos que o Cinema Novo nasce já com um discurso nacionalista herdado por uma geração anterior de cineastas e críticos que concediam ao cinema um status na agenda do desenvolvimento nacional equivalente aos setores da economia do país. O Cinema Novo nasceu, então, com a idéia de que sua arte era o verdadeiro cinema nacional, que tinha como objetivo fomentar a ação revolucionária em seu público, público este visto como alienado. Deste projeto fazia parte a inovação estética, que deveria sacudir as consciências acomodadas.

O projeto do Cinema Novo foi prejudicado em boa parte por conta de um dos pontos primordiais de sua teoria: a inovação estética. Influenciados, direta ou indiretamente, pelas inovações realizadas pela *Nouvelle Vague* na França e pelo Neorrealismo italiano, queriam aqui, também, marcar uma posição em relação ao cinema internacional. A busca por uma inovação estética foi uma das preocupações dos cineastas e também um de seus trunfos. Foi por conta dessa nova linguagem que os filmes cinemanovistas conseguiram uma boa repercussão no Brasil e, principalmente, na Europa. Porém, faltou o essencial ao movimento, conseguir se comunicar com o público que eles pretendiam desalienar, o brasileiro.

Como dizemos, o público brasileiro era acostumado a ir aos cinemas assistirem a filmes norte-americanos, filmes que possuíam (e ainda possuem) uma narrativa muito mais linear, uma linguagem que não cobra um esforço maior do público para entender o filme. No caso do Cinema Novo, não. Para eles esta estética dos norte-americanos acomodava o público, como se dizia na época, eles queriam que o espectador “enfrentasse a fita”, que o público não ficasse passivo em relação ao que era projetado na tela, mas sim que refletisse

acerca do que se estava vendo. As chanchadas, segundo o movimento, mostravam uma faceta negativa do homem brasileiro.

Foi justamente esta relação com o público que prejudicou o projeto do Cinema Novo. Como dissemos durante a pesquisa realizamos um cineclube onde foram apresentados estes filmes analisados neste trabalho. Ficou evidente que os filmes do movimento eram compostos por uma narrativa difícil para o grande público, até hoje. Várias vezes assistimos ao filme “*Deus e o Diabo na Terra do Sol*” com pessoas que não tinham familiaridade com outras maneiras de se fazer cinema, além da *hollywoodiana*, percebe-se que não foi fácil o entendimento por estas pessoas do que o filme propunha. Quanto mais assistimos e nos familiarizamos com esta estética, esforçamo-nos ainda mais para compreender certos filmes do movimento.

Imaginemos, então, o que era isto em 1964, onde não era tão comum vermos filmes de outros países nas salas de exibição. Se tomarmos, por exemplo, outro filme do Glauber, o “*Terra em Transe*”, onde o filme começa com o personagem principal sendo baleado, depois o vemos em cima de uma duna com uma metralhadora, para finalmente assistirmos ao trabalho dele em um jornal, para um público não familiarizado com uma narrativa não linear, desistiremos de vê-lo rapidamente. David Neves, crítico de cinema e ligado ao movimento, escreveu um pequeno livro em 1966, chamado “Cinema Novo no Brasil”, onde apresentava o movimento. Segundo o referido autor,

O cinema brasileiro sempre lutou contra a dose de má vontade de um público mal informado e comodista que não enfrenta a fita a que assiste e se comporta de forma passiva, receptora. [...] o público é o maior adversário que nossos novos realizadores tem que enfrentar. Não propriamente o público, mas uma consciência errada e anacrônica que ele traz consigo. (NEVES, 2006, p. 17-18)

Tentando superar este afastamento que Joaquim Pedro de Andrade, em 1970, lança o filme “*Macunaíma*” baseado no livro homônimo de Mário de Andrade. Neste filme, considerado por muitos como o último filme cinemanovista, Joaquim Pedro escala para o papel principal, personagens conhecidos do grande público, Grande Otelo (conhecido por fazer chanchadas) e Paulo José (na época já um ator conhecido). O filme ficou conhecido pela cena do nascimento de Macunaíma, onde a mãe dá a luz a ele em pé. Enquanto vemos a mãe fazer força para trazer ao mundo o herói, presenciamos, finalmente, o ator Grande Otelo cair no chão totalmente despido e chorando como um bebê. Uma cena digna de chanchadas. O

filme conseguiu um público recorde para a sua época, dois milhões de espectadores (RAMOS: 1997). Este reconhecimento tardio não salvou o projeto do Cinema Novo, que já estava desarticulado não só por este motivo, mas também pela repressão política da época que fez com que muitos deles fossem deportados ou abandonassem o país.

O Cinema Novo foi, sem dúvida, uma das experiências culturais mais ricas que tivemos em nosso país. Uma experiência tão rica que moldou, e muito, a maneira de se fazer cinema em nosso país, se hoje assistimos a filmes que conseguem obter uma repercussão internacional por conta de retratar os problemas sociais do nosso país, como a violência e a corrupção, devemos muito ao Cinema Novo. Foram esses jovens rapazes que empolgados em fazer cinema, cunharam sua expressão máxima (que até hoje é referência quando falamos em fazer cinema aqui no Brasil) “Uma câmera na mão e uma idéia na cabeça” voltaram os olhos do mundo ao cinema brasileiro.

Enquanto pesquisador foi gratificante lembrar em nosso trabalho de conclusão de curso, este movimento que nos deixa fascinados. Concluimos nosso relato lembrando que o Cinema Novo foi mais do que um movimento político-cultural, tornou-se uma referência de atitude para os cineastas brasileiros. Hoje o Cinema Novo está mais vivo do que nunca e como bem frisou Glauber Rocha,

[..] onde houver um cineasta disposto a filmar a verdade e a enfrentar os padrões hipócritas e policialescos da censura, aí haverá um germe vivo do Cinema Novo. Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do Cinema Novo. Onde houver um cineasta, de qualquer idade ou de qualquer procedência, pronto a pôr seu cinema e sua profissão a serviço das causas importantes de seu tempo, aí haverá um germe do Cinema Novo. (ROCHA, 2004, p. 67)

Referências

BENTES, Ivana (org.). **Glauber Rocha: Cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. 3.ed. Sao Paulo: Perspectiva, 1992.

BRILHARINO, Guido. **Cem Anos de Cinema Brasileiro**. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 1997

DAHL, Gustavo. **Cinema Novo e estruturas econômicas tradicionais**. *Revista Civilização Brasileira*, [s.l.], vol. 5/6, março 1966.

_____. **Cinema Novo e seu público**. *Revista Civilização Brasileira*, [s.l.] vol. 11/12, dezembro 1966.

GOMES, Paulo Emilio Sales. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: 1996.

IANNI, Octávio. **Karl Marx**. 7. ed. São Paulo: Ática, 1992

JABOR, Arnaldo. Entrevista com Miriam Alencar. **A Opinião Pública**: Um filme sobre todos nós. *Jornal do Brasil*: Rio de Janeiro. 03 de janeiro de 1967. Disponível em:

<<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0020003I00801.pdf>>. Acesso em: 10 de out. de 2011.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do Manifesto do Centro Popular de Cultura. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/1970**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992 3ed. p. 129 – 144.

MOTA, Carlos Guilherme Mota. **Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974)**. 4 ed. São Paulo: Ática, 1980.

NEVES, David E. **Cinema novo no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1966.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

OSSINI, Miriam de Souza. **O corpo da Nação**: Imagens e imaginários no cinema brasileiro. Disponível em: <http://www.compos.org.br/data/biblioteca_187.pdf>. Acessado em: 13/06/2008.

PECAUT, Daniel. **Os intelectuais e a política no Brasil**: entre o povo e a nação. São Paulo:

Ática, 1990.

RAMOS, Fernão. **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: SENAC, 2000.

RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, Estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol**. Rio de Janeiro: 1965.

_____. **Revisão crítica do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. **Revolução do Cinema Novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004

SANTOS, Nelson Pereira dos; ROCHA, Glauber; VIANY, Alex. **Cinema Novo: origens, ambições e perspectivas**. *Revista Civilização Brasileira*, [s.l.] vol. 1, março 1965.

SARACENI, Paulo César. **Por dentro do Cinema Novo: Minha Viagem**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SIMONARD, Pedro. **A geração do Cinema Novo: Para uma antropologia do cinema**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

VIANY, Alex. **Introdução ao Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1959.

_____. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.