



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

**O CINEMA NOVO NA CONJUNTURA DO GOLPE DE 1964: DO PROJETO
NACIONAL-POPULAR À AUTOCRÍTICA (1954-1968)**

JOSÉ ALMIR SANTOS BASÍLIO FILHO

CAMPINA GRANDE - PB

Maió/2024

JOSÉ ALMIR SANTOS BASÍLIO FILHO

O CINEMA NOVO NA CONJUNTURA DO GOLPE DE 1964: DO PROJETO
NACIONAL-POPULAR À AUTOCRÍTICA (1954-1968)

Trabalho apresentado ao curso de Licenciatura em História, do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em História.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Michelly Pereira de Sousa Cordão

CAMPINA GRANDE – PB
Maio/2024

JOSÉ ALMIR SANTOS BASÍLIO FILHO

O CINEMA NOVO NA CONJUNTURA DO GOLPE DE 1964: DO PROJETO
NACIONAL-POPULAR À AUTOCRÍTICA (1954-1968)

Trabalho de Conclusão do Curso avaliado em / / com o conceito _____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Michelly Pereira de Sousa Cordão (UAH/UFCG)

Orientadora

Prof. Dr. José Luciano de Queiroz Aires (UAH/UFCG)

Membro interno

Prof. Dr. Maurício Cardoso (DH/USP)

Membro externo

CAMPINA GRANDE – PB

Mai/2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amigos que andam comigo pela UFCG desde 2019 até hoje: Berg, Beca e Thay. Com certeza foi graças ao companheirismo deles em todos esses anos que pude chegar nesses momentos finais da graduação. Agradeço também aos outros queridos que conheci nessa trajetória acadêmica e foram essenciais, cada um à sua maneira, pra que tudo desse certo: os colegas de curso que também conheci lá em 2019 e estiveram juntos comigo nessa reta final, Adrian, Débora e Érica; e os colegas que ingressaram depois e felizmente entraram na minha vida: João Pedro, Pedro Guilherme, Renata, Carol, Jords, Larissa, Giovana, Clara e Marina.

Além dos amigos que me acompanharam no curso, agradeço também àqueles que conheci de outras jornadas e foram tão importantes quanto, principalmente Daniel e Clara, que não faço ideia do que seria de mim sem eles. Agradeço aos amigos do ensino médio, pelos quais nutro um carinho especial desde sempre: Ana Laura, Caio, Gabriel, Rafael, Thiago e Vinícius. Agradeço às lendas Gustavo, Hemilly, Igor e Isa. Agradeço também a Eric, que tive a feliz oportunidade de reencontrar recentemente, e Letícia Leitinho, que tive a grata oportunidade de me aproximar. Agradeço também a meus pais e meu irmão pelo apoio de sempre, que às vezes vem das formas mais inesperadas

Pelas fundamentais contribuições para minha formação, agradeço aos profs. do curso de História da UFCG, especialmente à prof. Michelly, com quem tive a feliz oportunidade de colaborar através de monitorias, disciplinas e na orientação deste trabalho. Agradeço também ao prof. Faustino, que me orientou enquanto extensionista em uma experiência que foi um dos pontos mais importantes da minha formação. Para a produção deste TCC, mais especificamente, agradeço ao prof. Luciano Queiroz, cujas sugestões e ensinamentos na disciplina de Brasil IV foram fundamentais para poder conceber o tema deste trabalho, e a Hyndra, que foi muito gentil em fornecer materiais essenciais para esta pesquisa.

Pois se a ideologia fosse meramente um conjunto imposto e abstrato de noções, se nossas ideias, suposições e hábitos políticos e culturais fossem tão somente o resultado de manipulação específica, de uma espécie de treinamento público que pudesse ser simplesmente eliminado ou reprimido, então seria muito mais fácil do que jamais foi ou é, na prática, modificar ou transformar a sociedade. (Williams, 2005, p. 216)

RESUMO

Esta pesquisa visa problematizar como o Golpe de 1964 repercutiu nos cineastas ligados ao Cinema Novo, comparando a década que antecede abril de 1964 e os primeiros anos de Ditadura, até a instauração do AI-5, em dezembro de 1968. Para este fim, investigamos a produção bibliográfica dos cineastas engajados, sobretudo publicações da *Revista Civilização Brasileira*, interpretadas segundo as orientações metodológicas de Tânia Regina de Luca sobre o uso de periódicos na pesquisa histórica. Como nossa fonte central não é a produção fílmica, mas sim fontes escritas que ajudam a compreender as posições políticas e estéticas do Cinema Novo, mencionamos filmes da época nos embasando em análises estéticas de outros autores, como Ismail Xavier. A partir da pesquisa, desenvolvida segundo as formulações teóricas de Raymond Williams sobre a aplicação de uma perspectiva materialista aos estudos culturais e articulada com concepções de Marcelo Ridenti sobre a autocrítica das esquerdas após o Golpe, pudemos concluir que 1954 a 1964 corresponde a um período no qual predominou entre as esquerdas o chamado “projeto nacional-popular”, caracterizado pela ênfase no desenvolvimento nacional e superação do imperialismo estrangeiro. Os cineastas engajados, próximos da militância de esquerda, mesmo antes da emergência do Cinema Novo enquanto movimento artístico no final da década de 1950, repercutem os ideais de tal projeto em suas obras até 1964. A partir do Golpe de 1964, entretanto, o projeto nacional-popular entra em crise e inicia-se um processo de autocrítica entre as esquerdas, incluindo a dimensão artística da militância. De forma geral, o balanço crítico traçado por alguns cineastas destaca as contribuições do Cinema Novo para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, mas, quando se trata de avaliar as consequências do diálogo com o projeto nacional-popular, com suas estratégias de intervenção sobre a sociedade e mobilização do público, críticas mais severas foram feitas, geralmente direcionadas aos objetivos não atingidos das obras.

Palavras-chave: Golpe de 1964; Cinema Novo; Revista Civilização Brasileira; Cinema Brasileiro.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
2 CAPÍTULO I - AS ESQUERDAS NO CINEMA BRASILEIRO ANTES DO GOLPE (1954-1964)	13
2.1 Os precedentes do Cinema Novo e as formulações políticas iniciais do cinema brasileiro moderno.....	13
2.2. Redefinição do engajamento artístico de esquerda nos anos 1960 e suas especificidades no cinema.....	18
2.3. As metamorfoses do Cinema Novo até o Golpe de 1964: estratégias de intervenção e mobilização.....	22
3 CAPÍTULO II - A REPERCUSSÃO DO GOLPE DE 1964 SOBRE O CINEMA NOVO (1964-1968)	30
3.1 O impacto do Golpe de 1964 sobre as esquerdas: crise do projeto nacional-popular.....	30
3.2 “A voz do intelectual militante”: crítica e autocrítica do Cinema Novo sob uma perspectiva de classe.....	35
3.3 “A voz do profissional de cinema”: o outro lado do balanço crítico.....	44
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	50
REFERÊNCIAS.....	53

1 INTRODUÇÃO

O Golpe de 1964 foi um momento de ruptura na trajetória da arte engajada no Brasil; ruptura para as militâncias de esquerda e seus projetos políticos que vinham sendo elaborados e postos em prática até então, e ruptura para os artistas engajados e seus projetos estéticos. Embora tais grupos sejam heterogêneos e se confundam muitas vezes, a instauração do regime militar e seus desdobramentos (como a repressão às classes subalternas, a perseguição a opositores, a censura, a consolidação do processo de modernização conservadora, entre outros) configuraram-se para os artistas de esquerda naquela conjuntura como um dado incontornável que, de uma forma ou de outra, teve de ser incorporado aos posteriores encaminhamentos de seus múltiplos projetos políticos e estéticos.

Desse modo, este trabalho tem o objetivo de problematizar como o Golpe de 1964 repercutiu nos cineastas ligados ao Cinema Novo, focando na autocrítica desenvolvida pelos cineastas militantes de esquerda a partir desse evento

A relação próxima entre o cinema brasileiro e a militância de esquerda inicia-se antes mesmo da emergência do Cinema Novo enquanto movimento artístico: desde 1954, com a realização de *Rio, 40 Graus* por Nelson Pereira dos Santos¹, o cinema moderno começa no Brasil com a proposta de trazer para as telas reflexões sobre os problemas sociais através de uma estética também inovadora e, por diversas vezes, revolucionária. Assim, os filmes engajados traziam questões tidas como mais urgentes do momento em que foram produzidos e remetem, cada um à sua maneira de acordo com o posicionamento e filiação política do cineasta, aos debates que se encontravam na “ordem do dia” entre as esquerdas.

Mesmo em meio à heterogeneidade das esquerdas e do grupo de cineastas a elas alinhado, como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Leon Hirszman e outros, é possível destacar tendências dominantes, perceptíveis através de publicações e escritos dos cineastas e de seus filmes de acordo com o contexto em que foram realizados - isto é, a predominância desta ou daquela tendência não foi rígida e uniforme no decorrer do recorte temporal estudado. Nos anos 1950 e início dos 1960, por exemplo, predominou nos filmes a chamada estética nacional-popular que em grande medida relacionava-se ao projeto nacional-popular, setor dominante na esquerda até meados dos anos 60. Já com o acirramento das contradições sociais

¹ Na bibliografia analisada, há autores que mencionam *Rio, 40 Graus* como um filme de 1954 e outros como um filme de 1955. Isso se dá porque o filme foi realizado em 1954 mas sua exibição só foi permitida no ano seguinte. No decorrer do trabalho, esclarecemos no próprio texto a qual data nos referimos. Cf. ALTMANN, E. O Rio capital imaginado pela crítica cinematográfica: os casos de Rio Fantasia e Rio, 40 graus. Caderno CRH, Salvador, v. 30, n. 81, 2017. p. 579-595.

e políticas no país e o esgotamento do pacto populista no período imediatamente anterior ao Golpe, apareceram de forma inédita nos filmes posições mais radicais e revolucionárias, indo além das reivindicações por reformas restritas aos limites da democracia burguesa. O Golpe de 64, por sua vez, motivou um processo de autocrítica entre militantes que também foi tematizado frontalmente nos filmes e em outros espaços de discussão e articulação política.

O debate entre cineastas de esquerda também foi travado através de outros meios, como livros, jornais e revistas. Para este trabalho, estas publicações escritas são especialmente importantes, pois permitem entender melhor o lastro de ideias políticas e estéticas que motivaram a realização de filmes engajados de determinada maneira - e, sobretudo, permitem comparar textos de diferentes períodos para entender como o Golpe de 1964 interferiu sobre as perspectivas dos cineastas.

A fim de esclarecer este processo de amplas transformações nos projetos políticos e estéticos dos cineastas engajados, que teve o Golpe de 64 como um evento chave catalisador de amplas revisões e “correções de rota”, utilizamos escritos contemporâneos ao período estudado (1954-1968), produzidos pelos próprios cineastas e também por críticos e teóricos cinematográficos envolvidos com o movimento do Cinema Novo, tais como: artigos, entrevistas e mesas-redondas transcritas e publicadas na *Revista Civilização Brasileira* entre 1965 e 1966, envolvendo a participação de Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Alex Viany, Joaquim Pedro de Andrade, Bernardet, Gustavo Dahl, Carlos Diegues, David Neves e P.C. Saraceni; o livro *Brasil em Tempo de Cinema* (2007), publicado por Bernardet em 1967; e escritos de Glauber Rocha publicados no livro *Revolução do Cinema Novo* (2004). No geral, tratam-se de fontes primárias que expõem as posições políticas e teóricas dos cineastas ligados ao Cinema Novo e são imprescindíveis para entender os projetos políticos e estéticos que tanto foram objeto de debate entre os cineastas engajados.

Para analisar esse tipo de fonte, nos baseamos nas orientações metodológicas de Tânia Regina de Luca em seu texto *História dos, nos e por meio de periódicos* (2008). A autora indica que o pesquisador, ao lidar com periódicos como revistas, deve: atentar-se às condições de produção e reprodução do material; localizar historicamente a publicação; entender quem são seus colaboradores, quais seus objetivos e qual seu público alvo. A partir desses procedimentos, analisamos o material coletado de acordo com a problemática escolhida (Luca, 2008, p. 142), e para tanto tomamos como referência um artigo de Rodrigo Czajka (2010) sobre o projeto editorial da revista.

Nesta pesquisa, tais pontos foram especialmente importantes pois ajudam a esclarecer, segundo nossos objetivos, como a *Revista Civilização Brasileira* se configurou como um centro de debates das esquerdas entre 1965 e 1968 e um espaço de articulação da resistência contra a Ditadura (Czajka, 2010, p. 100). Ela agregou textos sobre diferentes temas relevantes para a militância da época, como política e artes, sempre vistos por diversas perspectivas alinhadas à esquerda e em oposição aberta ao Regime (Ibid., p. 96). Ainda que a Revista fosse majoritariamente produzida por comunistas, uma característica importante foi sua ausência de filiação partidária: isso “possibilitou a aceitação da revista principalmente junto ao público acadêmico (...)” em um contexto de notáveis dissidências dentro do Partido Comunista Brasileiro (PCB) (Ibid., p. 107). Sob essa ótica, podemos entender que as seções sobre cinema da *Revista* nas quais encontramos as fontes aqui analisadas expressaram uma variedade de posicionamentos alinhados à esquerda dos cineastas sobre a conjuntura pós-64, através de textos que atingiam sobretudo as camadas intelectualizadas das esquerdas, público majoritário da *Revista*.

Como metodologia complementar para direcionar a escolha de obras fílmicas a serem mencionadas, utilizamos as orientações de Goliot-Leté e Vanoyé (1994) sobre a utilização de filmes em pesquisas acadêmicas. Segundo os autores, para além da análise fílmica propriamente dita, que tem como objetivo explicar determinado filme, é possível também *utilizar* um filme para “descrever os contornos de um movimento estético”, operação na qual tiramos “informações parciais, isoladas do filme para relacioná-las com informações extratextuais” a fim de construir uma descrição (Goliot-Leté, Vanoyé, 1994, p. 53). Selecionamos filmes do cinema engajado brasileiro realizados entre 1954 (ano que marca o início do cinema moderno brasileiro²) e 1968 (ano da instauração do AI-5), de modo a descrever de maneira mais clara para o leitor os contornos dos projetos políticos e estéticos dos cinemanovistas que percebemos através dos escritos analisados. Importante frisar que, como não desenvolvemos a análise fílmica das obras neste trabalho, nos baseamos em pesquisas de outros autores, sobretudo Ismail Xavier (2001), para contemplar de maneira breve aspectos estéticos do cinema produzido no recorte estudado.

² Neste trabalho, utilizamos o adjetivo “moderno” no sentido atribuído por Ismail Xavier, que está atrelado a uma série de características comuns a tendências heterogêneas do cinema internacional e que podem ser percebidas desde *Rio, 40 Graus*, especialmente a apologia do cinema de autor e de um cinema político crítico do próprio fazer cinematográfico. (Xavier, 2001, p. 15-16). Em síntese: não fazemos referência a um cinema brasileiro moderno para contrapô-lo a um “cinema brasileiro clássico”, uma vez que o subdesenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira impede a importação dessa definição nos mesmos termos em que é aplicada para o cinema dos EUA (por exemplo), mas sim para relacionar o cinema engajado feito a partir de Rio, 40 Graus com tendências similares do cinema estrangeiro que em certa medida influenciaram a produção moderna nacional.

Desse modo, esta pesquisa não se desdobra no sentido de propor a análise fílmica das obras cinematográficas citadas. Entendemos que a ênfase da presente pesquisa nas fontes escritas, com o objetivo de problematizar concepções que fundamentaram a produção fílmica dos cineastas estudados, por um lado deixa uma lacuna em relação a aplicação de tais concepções nos filmes, mas, por outro lado, pode ser um passo inicial para uma pesquisa futura que utilize os resultados deste trabalho para fundamentar uma análise mais ampla, que inclua fontes de outra natureza.

Em termos teóricos, o trabalho se baseia na perspectiva materialista de Raymond Williams (2005) aplicada aos estudos culturais. As formulações de Williams, inseridas na tradição marxista, permitem compreender a relação entre as práticas culturais e a materialidade sob a qual elas se desenvolvem sem inferir que tais práticas são um mero reflexo necessário de sua base econômica (como vinha sendo proposto por alguns marxistas no contexto em que Williams escreveu). Como apontado pelo autor:

Nós temos que reavaliar “determinação” como o estabelecimento de limites e o exercício de pressões, e não como a fixação de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado. Nós temos que reavaliar “superestrutura” em relação a um determinado escopo de práticas culturais relacionadas, e não como um conteúdo refletido, reproduzido ou especificamente dependente. E, principalmente, nós temos de reavaliar “base” não como uma abstração econômica ou tecnológica fixa, mas como as atividades específicas de homens em relações sociais e econômicas reais, que contêm contradições e variações fundamentais, e por isso estão sempre em estado de processo dinâmico. (Williams, 2005, p. 214)

Nesse sentido, estudar a produção artística de determinado período (como o cinema brasileiro moderno entre 1954 e 1968) sob uma perspectiva materialista significa dizer que as atividades teóricas e práticas dos cineastas não podem ser isoladas da base sob a qual são realizadas, uma vez que esta base estabelece limites e exerce pressões sobre aquelas - interferindo desde as condições materiais de produção e distribuição das obras até as possibilidades de intervenção dos artistas na sociedade. Levando adiante essa noção, é possível também contemplar na análise o caráter classista que interfere nas condições de produção e reprodução da arte, uma vez que ela existe em uma sociedade marcada pela hegemonia de certos sistemas de valores - hegemonia esta que não se restringe à dimensão discursiva, mas está atrelada às estruturas sociais.

O modelo teórico com o qual tenho tentado trabalhar é o seguinte: diria, em primeiro lugar, que em qualquer sociedade e em qualquer período há um sistema central de práticas, significados e valores, que podemos definir propriamente como dominantes e efetivos. Isso não implica nenhum juízo de

valor sobre tal sistema. Tudo o que quero dizer é que ele é central. (...) De qualquer modo, o que tenho em mente é o sistema de significados e valores central, efetivo e dominante, que não é meramente abstrato, mas organizado e vivido. É por isso que a hegemonia não deve ser entendida no nível da mera opinião ou manipulação. Ela é um corpo completo de práticas e expectativas; implica nossas demandas de energia, nosso entendimento comum da natureza do homem e de seu mundo. (Williams, 2005, p. 217)

Tais pontos serão melhor desenvolvidos no decorrer do trabalho, mas, por ora, cabe indicar que essa perspectiva articula-se, também, com outros referenciais teóricos e conceituais que orientam a análise - que considero importante esclarecer devido à ausência de consenso historiográfico em relação aos temas aqui tratados. Para fundamentar nossa interpretação do Golpe enquanto um movimento empresarial-militar, de caráter classista, que foi instaurado no país após a crise do pacto populista na democracia burguesa vigente até então, tomamos como referência a obra de Dreifuss, *1964 e a conquista do Estado* (1981), sobretudo sua análise a respeito da crise do populismo e instauração do Regime. Este autor também fundamenta sua análise em uma concepção materialista da História.

Em relação à militância de esquerda e à produção artística engajada nessa conjuntura do Golpe de 64 - que, articulados, constituem o foco deste trabalho - nossa principal referência é a interpretação de Marcelo Ridenti sobre o tema, exposta em artigos e teses, sobretudo em *O Fantasma da Revolução Brasileira* (2010). A partir da obra de Ridenti, usamos conceitos como romantismo revolucionário, e, além disso, fundamentamos diversas análises deste trabalho segundo interpretações do autor sobre o contexto estudado, aplicadas nesta pesquisa sobre outro enfoque: partimos de suas teses de caráter sociológico para desenvolvermos uma análise direcionada especificamente para o cinema brasileiro, formulada sob o viés da historiografia e não da sociologia.

Nesse sentido, o presente trabalho visa contribuir para a pesquisa acadêmica sobre o tema levando adiante algumas coordenadas gerais indicadas por Marcelo Ridenti (2010). Como o próprio autor coloca, ao analisar a presença de artistas dentro da militância de esquerda,

As artes não poderiam deixar de expressar a diversidade e as contradições da sociedade brasileira da época, incluindo, por exemplo, a reação e o sentimento social ante o golpe de 1964. Seria possível escrever diversas teses só sobre a relação de cada uma das artes com a oposição ao regime militar. (Ridenti, 2010, p. 73)

Ao que o autor completa em seguida afirmando que nos limites da pesquisa em questão ele “não tem pretensões de avançar no debate estético” (Ibid., p. 73). Assim, esta monografia objetiva seguir as possibilidades abertas pelo sociólogo, desenvolvendo uma análise

direcionada para o cinema especificamente, articulando pesquisas de autores que destacaram aspectos estéticos do cinema engajado com as coordenadas teóricas de Ridenti, de modo a trazer uma breve contribuição sobre uma das artes que mais tematizaram o sentimento social ante o Golpe.

Para desenvolver essa discussão, o trabalho está dividido em dois capítulos que contemplam dois recortes temporais diferentes. O primeiro capítulo, intitulado “As esquerdas no cinema brasileiro antes do Golpe (1954-1964)” busca problematizar como os cineastas engajados interpretaram as questões latentes da esquerda no período entre 1954 e o Golpe de 1964. Seja questões de caráter mais geral no âmbito das esquerdas, como a defesa de reformas dentro da democracia burguesa como estratégia imediata para superar o subdesenvolvimento e o imperialismo (característica do projeto nacional-reformista, setor dominante neste recorte); questões relativas à arte engajada como um todo, como as estratégias para se comunicar com as classes subalternas através de uma estética popular e brasileira; ou questões exclusivas ao cinema brasileiro, como a necessidade de desenvolver a indústria cinematográfica nacional para dar continuidade à produção, distribuição e exibição dos filmes brasileiros.

Já o segundo capítulo, intitulado “A repercussão do Golpe de 1964 sobre o Cinema Novo (1964-1968)”, pretende problematizar o processo de autocrítica operado pelos cineastas engajados de esquerda em decorrência do Golpe de 64 e como este evento repercutiu nas propostas políticas e estéticas do Cinema Novo e também limitou os possíveis e planejados desdobramentos da autocrítica. Assim como no primeiro capítulo, a discussão perpassa uma variedade de questões atreladas ao contexto político, social e econômico mais geral a partir do qual a atividade dos cineastas foi levada a cabo: desde a dificuldade de comunicação com as classes populares, a repressão à esquerda no regime militar, a predominância da classe média intelectualizada entre os cineastas, a relação ambígua com a indústria cultural, entre outros pontos que foram centrais nas reflexões a partir de abril de 1964.

Alinhado ao embasamento teórico e bibliográfico já exposto, entendemos que a autocrítica dos cineastas e as reformulações do Cinema Novo ultrapassaram a avaliação de escolhas individuais e articularam-se, também, às condições estruturais da sociedade que limitavam as possibilidades de ação dos artistas - de tal modo que não buscamos fazer quaisquer juízos de valor a respeito dos projetos dos artistas e militantes, mas sim compreendê-los enquanto ações humanas que não podem ser desvinculadas das estruturas que as condicionam.

CAPÍTULO I

AS ESQUERDAS NO CINEMA BRASILEIRO ANTES DO GOLPE (1954-1964)

2.1. OS PRECEDENTES DO CINEMA NOVO E AS FORMULAÇÕES POLÍTICAS INICIAIS DO CINEMA BRASILEIRO MODERNO

Antes mesmo da emergência do Cinema Novo enquanto movimento artístico no começo dos anos 1960, a relação entre cinema brasileiro e engajamento de esquerda já começou a assumir contornos inéditos no país: antes que fosse possível uma produção numerosa de curtas e longa-metragens realizados sob uma perspectiva crítica em relação aos problemas sociais do país (e com uma estética desvinculada das convenções e padrões estabelecidos pelo cinema estrangeiro importado), cineastas e críticos já se mobilizavam em congressos, cineclubes, jornais e outros espaços de associação para discutir como desenvolver a indústria cinematográfica no país e, conseqüentemente, levar a cabo uma arte nacional e popular segundo seus próprios termos.

O primeiro grupo de cineastas que trouxe essa nova perspectiva para as telas na década de 1950 contou com nomes do cinema independente como Nelson Pereira dos Santos (Autran, 2008, p. 85), que lançou os longa-metragens *Rio, 40 Graus* em 1955 e *Rio Zona Norte* em 1957. Nesse contexto de efervescência cultural e política associada ao cinema, no fim da década de 1950 e início dos anos 60, mais cineastas iniciaram suas atividades sob uma perspectiva engajada e consolidou-se o Cinema Novo enquanto movimento, com um grupo maior de artistas que, segundo Glauber Rocha, “(...) foi sendo formado nos clubes de cinema, no GEC [Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes], no suplemento do Jornal do Brasil, no Metropolitano (...)” (Santos et. al, 1965, p. 186). Helena Solberg, apesar de não se ver como parte do movimento, teve grande proximidade com o Cinema Novo, e, assim como os demais cineastas, participava dos meios intelectuais e de militância política da época: antes de estreitar em 1966, ela foi repórter para o jornal O Metropolitano, da UNE (União Nacional dos Estudantes) (Veiga, 2013, p. 297). Essa geração (alguns mais cedo, outros depois), começou a se reunir “depois de 1958, ou, mais precisamente, em 1959 e 1960” (Santos et. al, 1965, p. 187) - ou seja, artistas envolvidos nos meios intelectuais e, portanto, próximos da militância e dos debates políticos da época. Tal proximidade apresenta particularidades a depender do cineasta, mas quase todos aqueles diretamente ligados ao Cinema Novo

- como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Cacá Diegues, Leon

Hirszman, Joaquim Pedro de Andrade, Ruy Guerra, Zelito Viana, Walter Lima Jr., Gustavo Dahl, Luiz Carlos Barreto, David Neves, Eduardo Coutinho, Arnaldo Jabor, Paulo César Saraceni e outros - defendiam posições de esquerda. (Ridenti, 2014, p. 70-71)

Sobre o envolvimento dos cineastas com esse meio e como este os motivou a adotarem uma postura engajada, Glauber Rocha, que antes de estrear como diretor foi crítico cinematográfico em jornais, relata o seguinte:

Muitos são os fatos, instituições, tendências e pessoas que contribuíram para nossa tomada de consciência: a própria revolução da imprensa carioca, com a reforma do diário carioca, as inovações de Última Hora, a nova fase do Jornal do Brasil, ajudou a arejar muita coisa e foi influenciar diretamente o pessoal do cinema. E o Cinema Novo surgiu como consequência disso tudo: O Cinema Novo veio, assim, no momento exato: está ligado não só às próprias tendências do cinema como também a todo esse paralelismo da cultura, os movimentos da cultura popular, tudo isso.” (Santos et. al, 1965, p. 193-4)

Essa geração de cineastas que viria compor o Cinema Novo e, anos antes, foi responsável pelo início do cinema moderno no Brasil, marcou a primeira vez em que houve uma produção contínua no país de obras de viés progressista, engajado e de esquerda. Tal afirmação, por si só, já indica o quão singular era a situação do cinema brasileiro quando comparado a outras artes: neste mesmo período, a literatura, por exemplo, se encontrava em sua terceira geração modernista e contava com um amplo leque de autores engajados como Jorge Amado e Graciliano Ramos, cujas obras já possuíam um lastro de décadas. O cinema, por sua vez, até então nunca havia alcançado qualquer tipo de continuidade comparável à literatura, e a produção nacional (como um todo, não apenas aquela de viés engajado) por décadas se restringiu a ciclos isolados.³

Sem entrar em detalhes deste amplo retrospecto (uma vez que não é este o objetivo deste trabalho), para fins de contextualização cabe indicar que a situação começa a mudar na década de 1950, ainda que não tenha saído de cena a constante e antiga “(...) presença maciça e agressiva, no mercado interno, do filme estrangeiro” (Bernardet, 2009, p. 21), tida há tempos como um obstáculo para a indústria nacional e que começa a ser combatida através de medidas práticas a partir deste período. Evidentemente, este é um obstáculo que afeta a produção fílmica nacional como um todo (e já havia sido constatado por gerações anteriores de cineastas, que tentaram, sem o mesmo sucesso do Cinema Novo, propor soluções), mas ele se torna especialmente relevante para os artistas engajados a partir da década de 1950 porque eles

³ Cf. GOMES, Paulo Emílio Sales. Panorama do cinema brasileiro: 1896/1966. In: _____. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. 2.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

entendem tal domínio estrangeiro no mercado cinematográfico nacional como um reflexo do imperialismo e, de modo mais geral, dos domínios econômico e cultural exercidos pelas potências estrangeiras sobre um país subdesenvolvido como o Brasil - noção esta que era compartilhada por diversos setores das esquerdas no período, como vamos expor adiante.

Os cineastas engajados, a partir dos anos 1950, tomaram tal perspectiva como base para seus projetos de como, enfim, desenvolver efetivamente a indústria cinematográfica nacional sem depender dos moldes hollywoodianos de produção. Em síntese, a geração que inicia o cinema moderno no Brasil passa a direcionar sua formação política de esquerda e sua correspondente compreensão sobre as causas dos problemas nacionais para explicar os problemas do cinema brasileiro e buscar soluções.

Um marco importante desses debates e das medidas práticas que foram propostas a partir deles foram os congressos de cinema realizados no início da década. Em sua obra pioneira *Introdução ao Cinema Brasileiro*, Alex Viany, crítico cinematográfico, cineasta e militante do PCB que foi um nome muito atuante nesse contexto, afirma a respeito dos congressos em questão (dos quais ele próprio participou):

Na primeira fase de suas campanhas reivindicativas, os homens de cinema do Brasil haviam lançado as bases de uma legislação protecionista. (...) Ao término do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, efetuado em São Paulo em 1953, não havia nos estúdios e laboratórios, bem como no seio da crítica, quem desconhecesse os principais problemas da nossa cinematografia - e os remédios mais viáveis para solucioná-los. (...) Nos meses e anos que se seguiram, as resoluções dos Congressos do Cinema Brasileiro influíram decisivamente não só nos trabalhos de todos os estudiosos desses problemas, mas também na legislação em andamento e nas providências que chegaram à concretização. (VIANY, 2009, p. 111-112)

Os tais “principais problemas de nossa cinematografia” tem uma origem clara segundo o autor, como ele aponta enfaticamente nas páginas seguintes: “a raiz de todos os males (...) é encontrada na crescente penetração dos monopólios estrangeiros, direta ou indiretamente, na estrutura do movimento cinematográfico no Brasil” (Ibid., p. 115). Essa fala de Viany, enquanto um dos principais “homens de cinema” ligados à militância de esquerda de sua época, é extremamente representativa para entender as coordenadas políticas do cinema engajado que foi feito nos anos 1950.

Ainda que, em termos de produção fílmica de fato, essa década tenha sido pouco prolífica para o cinema engajado (com poucos longa-metragens, sendo os mais representativos *Rio, 40 Graus* e *Rio, Zona Norte*, ambos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos; e com curta-metragens que só começaram a ser realizados após 1957) em comparação à seguinte, esse

momento do “proto-Cinema Novo” permanece relevante para entender a continuidade que existe em determinados aspectos entre ele e a produção posterior. Como afirma Nelson Pereira dos Santos a respeito, “em nosso tempo de congressos, tínhamos uma posição crítica muito semelhante à do Cinema Novo, mas não tínhamos uma produção nesse sentido.” (Santos et. al, 1965, p. 190).

É a partir do Cinema Novo, portanto, que essa noção a respeito dos meios de desenvolver a indústria nacional do cinema, vinda dos tempos de congressos e aprimorada com o tempo, passa a ser efetivada na prática e atinge maiores resultados. Ainda sobre a continuidade entre o Cinema Novo e as manifestações dos cineastas que o precederam, Nelson Pereira dos Santos reitera a posição de Glauber Rocha de que “Cinema Novo é um prolongamento, uma manifestação mais completa, de todo um desejo, de toda uma aspiração de vários momentos de cineastas no Brasil.” (Ibid., p. 189-90). Maurício Cardoso destaca dois aspectos das resoluções do II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, que também podem ser percebidos através da citação de Viany e mostram que a posição deste não lhe era exclusiva, mas sim compartilhada por diversos outros profissionais ligados ao cinema:

Primeiro, as resoluções do congresso identificaram no filme estrangeiro o principal inimigo da cinematografia nacional; segundo, as resoluções dialogam com o Estado, propondo medidas que dependeriam de uma política cinematográfica mais ampla, na qual o poder público deveria garantir o desenvolvimento do cinema brasileiro. (Cardoso, 2017, p. 50)

O imperialismo como principal obstáculo do desenvolvimento nacional e a intervenção do Estado como meio de superá-lo: esses pontos abrangem um projeto amplo para lidar com os problemas nacionais que não se restringiam à militância de esquerda dentro do cinema brasileiro. Trata-se de proposições de um projeto político que começa a ser divulgado na década de 50 e foi dominante entre as esquerdas no período da chamada democracia populista⁴: o projeto nacional-popular (ou nacional-reformista) (Gomes, 2001, p. 22-23; Czajka, 2010, p. 98).

Entre correntes diferentes como “o chamado populismo de esquerda” e o PCB, havia “(...) muitos pontos de contato, ambos reivindicando a libertação do povo para a construção de uma nação brasileira, independente do imperialismo e livre do atraso feudal remanescente no

⁴ Neste trabalho, utilizamos a definição de “democracia populista” de acordo com o trabalho de Dreifuss (1981), mas entendemos que o uso do termo para se referir aos governos que antecedem o Golpe de 1964 é objeto de controvérsias na historiografia. Cf. DEMIER, Felipe Abranches. Populismo e historiografia na atualidade: lutas operárias, cidadania e nostalgia do varguismo. In: MELO, Demian Bezerra de (Org.). A miséria da historiografia: uma crítica ao revisionismo contemporâneo. Rio de Janeiro: Consequência, 2014.

campo” (Ridenti, 2010, p. 28). Isso nos leva a concluir que o projeto nacional-popular constituía uma tendência dominante na esquerda em torno da qual diferentes organizações e correntes, que constam entre as mais influentes do período, concordavam. Isso ocorria de maneira mais difusa nos anos 50 e com uma formulação mais clara a partir do início dos anos 60, época em que o Cinema Novo se consolidou.

Nesta seção, focamos na conjuntura sob a qual o cinema engajado independente dos anos 1950 surgiu, sintetizado na produção de Nelson Pereira dos Santos, entendendo esse momento como um precedente de diversos pontos-chave do Cinema Novo. Entretanto, para fins de rigor historiográfico, devemos esclarecer algumas rupturas que fazem com que este momento inicial não seja considerado pela historiografia como parte do citado movimento. Napolitano (2001, p. 112), por exemplo, enfatiza o distanciamento claro entre os dois momentos; Ismail Xavier (2001, p. 16) define o primeiro momento como proto-Cinema Novo, o que ilustra uma continuidade sem descartar certa diferença, como percebemos nas citações de Nelson Pereira dos Santos anteriormente indicadas.

Nessa transição do chamado proto-Cinema Novo para o movimento em si, Napolitano afirma que as rupturas promovidas pelos cineastas (o que não inclui aqui diferenças conjunturais) são sobretudo estéticas e em sua relação com o público. Para o historiador, os primeiros filmes de Nelson Pereira dos Santos não negam os princípios do cinema comercial vigente, e se apropriam deles para aproximar-se dos “gostos” do público como estratégia de comunicação. O Cinema Novo, por sua vez, nega o cinema comercial em função de uma abordagem mais vanguardista, dialogando com tendências europeias e elaborando uma estética que assimila o subdesenvolvimento do país como pressuposto criativo ao invés de evitá-lo, embora, até 1964, o movimento mantenha em comum com a fase anterior o ideal nacional-popular com algumas variações (Napolitano, 2001, p. 113-4).

Após buscar mais indícios nas pesquisas de outros autores, podemos concluir que a ruptura estética promovida pelo Cinema Novo entre o fim dos anos 1950 e 1964 estava atrelada a uma radicalização do projeto nacional-popular, sem que tenha havido um rompimento claro com este que só viria a ocorrer com o Golpe de 1964. A partir deste episódio, o Cinema Novo passa a problematizar o Brasil de forma mais radical que seus precedentes (Bernardet, 2009, p. 107), e, como afirma Nelson Pereira dos Santos, configurava-se como uma manifestação mais completa de ideais anteriores (Santos et. al., 1965, p. 189-90). Como em vanguardas estrangeiras, o experimentalismo estético foi visto como um meio de levar a cabo a radicalização política, mas tendo em vista as particularidades do Brasil que tornava necessária

a criação de uma nova estética vanguardista e não simplesmente a importação do que era feito na Europa.

2.2 REDEFINIÇÃO DO ENGAJAMENTO ARTÍSTICO DE ESQUERDA NOS ANOS 1960 E SUAS ESPECIFICIDADES NO CINEMA

A relação entre a militância de esquerda e o cinema moderno no Brasil começa anos antes da emergência do Cinema Novo, como é possível perceber nas resoluções anteriormente citadas do Congresso de 1953 e na discussão da seção anterior. Desse modo, entender como os ideais das esquerdas foram compreendidos e incorporados pela dimensão artística da militância desde essa época “inicial” é um fator fundamental para entender tanto suas práticas quanto as críticas que lhe foram feitas posteriormente, sobretudo após o Golpe de 64. Cabe lembrar que este Congresso, por exemplo, foi promovido pelo PCB (Ridenti, 2014, p. 77), o que é um indicativo de como os diretores engajados que estudamos se envolveram com os movimentos de esquerda e debates políticos de seu tempo de forma bem mais direta do que as gerações anteriores de cineastas, mesmo aqueles que não eram envolvidos com partidos ou organizações. Tal envolvimento no recorte que vai dos anos 50 até os primeiros anos da década seguinte pautou-se, em certa medida, no chamado projeto nacional-popular ou nacional-reformista, que forneceu as coordenadas políticas para diversos setores da esquerda neste período.

Nesta seção, abordamos como o Cinema Novo repercutiu o projeto nacional-popular, embasando nossa análise nas formulações de Napolitano sobre a redefinição do engajamento de esquerda que ocorre no período em questão.

Com a consagração da expressão “nacional-popular” em meados dos anos 1950, um novo projeto parecia se afirmar na política e na cultura, fazendo com que comunistas e trabalhistas convergissem em vários pontos, esboçando um projeto global de mudanças para o Brasil. Esse projeto ganhou corpo no final dos anos 1950 e fez com que, paulatinamente, os temas da reforma e da revolução - debate caro às esquerdas marxistas - ficassem embaralhados. (Napolitano, 2014b, p. 40-41)

Como Napolitano enfatiza, não podemos falar de uma esquerda homogênea que compartilhava dos mesmos ideais de forma absoluta, mas é possível destacar tendências e pontos de acordo entre diversos setores que, de forma mais incipiente em meados dos anos 50 e de forma mais amplamente teorizada a partir do final dessa década, aglutinam-se em torno do ideal nacional-popular. Ainda que, nessa convergência de correntes distintas, alguns termos, conceitos e propostas ficassem “embaralhados” ou fossem definidos com certa imprecisão,

interessa-nos saber que nesse momento havia uma linha de maior influência (apesar de não ser a única) que repercutiu de forma mais decisiva sobre a cultura - linha esta que aqui é caracterizada de forma propositalmente ampla para englobar posições mais e menos radicais dentro da esquerda. Como reforçado por Ridenti, esse ideário nacionalista e trabalhista da época, bem como o projeto político do PCB e de correntes marxistas que concordavam quanto à necessidade de combater o imperialismo e promover o desenvolvimento nacional, influenciou os movimentos culturais anteriores a 1964 (Ridenti, 2014, p. 58-9). No caso do cinema, podemos associar tal influência às novas agências de artistas militantes de esquerda, concebidas desde os anteriormente citados congressos dos anos 1950 através de nomes como Nelson Pereira dos Santos e Alex Vianny.

Alguns fatores convergem para que a influência do ideário nacional-popular no cinema tenha se tornado significativa desde meados dos anos 50 e em especial nos anos 60. Esse recorte temporal foi marcado por renovações do engajamento artístico de esquerda em um contexto de intensa efervescência cultural e política no mundo. Outras sociedades nas quais emergiram movimentos similares na década de 60 compartilhavam com o Brasil certas condições materiais ligadas, por exemplo, a um processo de acelerada e crescente urbanização. Se, por um lado, essa “transformação tão acelerada viria a gerar problemas sociais, políticos, econômicos e culturais”, ela também “abria portas para uma onda significativa de criatividade em todos os campos” (Ridenti, 2007, p. 187). A partir dessa base, os artistas engajados tematizaram em suas obras, de forma heterogênea, as contradições que percebiam na sociedade e apontavam mecanismos para superá-las - e o fizeram com tal preponderância que a militância artística passou a ser vista com mais atenção dentro da esquerda, assumindo um papel importante como uma das dimensões da militância, especialmente a partir da virada da década. Conforme elaboração de Marcos Napolitano exposta em artigo,

(...) o conceito de engajamento artístico de esquerda, a partir do final dos anos 50, deve ser pensado a partir dessas mudanças estruturais no campo artístico-cultural como um todo, processo que diluiu a “república das letras” em outras áreas artísticas, vocacionadas para o “efeito”, para a performance, para o “lazer” (Napolitano, 2001, p. 104)

Essa diluição provoca um fenômeno em que a “voz” de artistas engajados assume um papel de destaque entre as diversas dimensões da militância de esquerda, sobretudo no que se refere a uma nova “estrutura de recepção” e formação de um novo público que seria atingido pelas obras (Idem).

Neste recorte temporal, com tal renovação do engajamento artístico, a arte torna-se um espaço aglutinador onde se intercalam expressão política e artística, o que atraía em especial as classes intelectualizadas interessadas em pensar meios de superar os problemas nacionais: “(...) especialmente nos anos 1960, havia ligação íntima entre expressão política, artística e científica voltadas para a revolução brasileira. Isso conduzia certos jovens de classes médias intelectualizadas a militar no cinema, no teatro ou em qualquer outra arte” (Ridenti, 2014, p. 72). As consequências dessa nova estratégia de engajamento bem como a questão de classe envolvida serão comentadas mais adiante (incluindo a autocrítica dos próprios artistas após a derrota da esquerda no Golpe de 1964), mas por ora cabe trazer mais algumas especificidades desse fenômeno no caso do cinema.

Concomitante à citada preocupação entre os cineastas ligados ao Cinema Novo a respeito do desenvolvimento da estrutura de produção das obras, a estrutura de recepção, ligada às maneiras de atingir o público e divulgar posições críticas sobre a realidade social, também se torna um objeto central de reflexões. Nesse momento, tanto quanto criar as condições materiais para que os artistas do cinema conseguissem trabalhar, interessava também que o resultado deste trabalho tivesse um impacto político sobre a sociedade. Podemos confirmar essas motivações através de relatos da época: o crítico Jean-Claude Bernardet, em seu ensaio *Brasil em tempo de cinema* publicado em 1967 (Ou seja, contemporâneo do Cinema Novo e seus precedentes), afirma o seguinte ao referir-se à justificativa política dos filmes: “Discutia-se se o autor devia abdicar totalmente de suas inquietações pessoais, renunciar a fazer uma obra que o expressasse como artista, para dedicar-se a filmes sobre a realidade exterior - sacrificar o artista ao líder social” (Bernardet, 2007, p. 44). Importante frisarmos que Bernardet não insinua, neste trecho, que o debate estético era ignorado nos primeiros anos da década de 60, mas sim que ele era pensado sem perder de vista sua essencial função política - função esta que, por sua vez, era planejada tendo em vista um projeto coletivo que ia além de interesses individuais.

Trata-se de um momento em que os cineastas passam a entender de forma indissociável a expressão política e artística, como apontou Napolitano: a forma de filmar, a elaboração dos roteiros, as inovadoras técnicas de realização dos filmes, a relação com o público... tudo isso articulava-se com perspectivas mais amplas a respeito da política nacional, de modo que, em diversos filmes do início da década em questão, “falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema” (Xavier, 2001, p. 62). Ainda nesse sentido, a seguinte afirmação de Glauber Rocha, presente em texto de 1962 intitulado *Cinema Novo*, é esclarecedora e reforça nossas colocações:

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil em si é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferente dos cinema da Europa.

Nossa geração tem consciência: sabe o que deseja. Queremos fazer filmes antiindustriais; queremos fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural. (Rocha, 2004, p. 52)

Essa enumeração de objetivos não é por acaso e, quando vistos em conjunto, notamos que existe aí um projeto de cinema político em que articulam-se novas maneiras de filmar (filmes anti-industriais e de autor⁵) com o engajamento político (um artista comprometido com os problemas de seu tempo, que filma na hora do combate); um projeto no qual o cineasta traz para as telas os problemas nacionais visando intervir sobre eles de alguma maneira - mais um exemplo da preponderância ímpar que a militância artística assumiu nesse período. Como Glauber reitera em 1964 ao referir-se às origens do Cinema Novo em um contexto de crises, “o filme brasileiro se incorporou à política e tende, neste processo, a influenciar o processo dialético da História.” (Rocha, 2004, p. 60).

Voltando à reformulação conceitual referente à redefinição do engajamento de esquerda proposta por Napolitano, o marco temporal a partir do qual o autor a faz, coincide com um período que Ismail Xavier caracteriza pela aproximação entre ciências sociais e cinema. Essa caracterização corrobora a tese do historiador e permite estabelecer uma síntese que embasa as próximas discussões deste trabalho sobre o tema. Segundo Ismail Xavier, há notável repercussão do debate teórico das ciências sociais na produção fílmica do Cinema Novo, ligados à identidade e formação nacional (Xavier, 2001, p. 19), o que pode ser notado através da mudança nos temas e abordagens dos filmes.

⁵ Importante destacar que o termo “cinema de autor” utilizado pelos cineastas tem um sentido preciso. Ele remete a uma proposta inaugurada pela Nouvelle Vague francesa que enfatizava o papel do diretor na realização dos filmes e atacava imposições que limitassem seu trabalho, na tentativa de “dignificar” esse ofício. (Cf. TRUFFAUT, F. Uma certa tendência do cinema francês. *In*: O Prazer dos Olhos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 257-276). Entretanto, o termo é reformulado por diretores do Cinema Novo como Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, que enfatizam que a chamada “política dos autores” dos franceses não poderia simplesmente ser importada para um país subdesenvolvido cuja realidade era outra. Ainda assim, a noção de “cinema de autor”, quando adaptada e reformulada para a realidade brasileira, é tida como central para a construção de um cinema independente como defendido pelo Cinema Novo. A esse respeito, Nelson Pereira dos Santos afirma: “Essa política, como se sabe, foi lançada na França. Mas não há qualquer semelhança ou mesmo possibilidade de comparação entre a situação do cinema na França com a situação do cinema brasileiro. Na França, a aplicação da política dos autores foi justíssima (...) O importante é o sujeito saber o que quer. (...) Aqui, a aplicação da política dos autores, onde não havia obstáculo da estagnação da indústria, nem o das imposições corporativas, foi muito justa, muito bem lançada, do ponto de vista da manifestação individual. Isso serviu para colocar o diretor de cinema (...) numa posição igual à do escritor, do pintor, do músico.” (Santos et al., 1965, p. 194-5).

Entre 1955 (ano de lançamento de *Rio, 40 Graus*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, primeiro filme do cinema moderno brasileiro e normalmente definido como proto-Cinema Novo) e 1964 (ano de lançamento de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que Glauber Rocha realizou pouco antes do Golpe de 64) há uma evolução temática que coincide com os debates centrais da militância contemporâneos a cada filme. *Rio, 40 Graus* expõe, através de uma narrativa urbana inspirada na cultura popular, uma perspectiva reformista e relaciona-se ao que seria definido como o projeto nacional-popular; já *Deus e o Diabo* coloca em pauta a questão camponesa e defende um projeto político mais radical e revolucionário que coloca em dúvida o alcance das reformas realizadas dentro dos limites da democracia burguesa. Ismail Xavier sintetiza tal radicalismo político de Glauber Rocha, que distancia-se do reformismo de filmes anteriores do Cinema Novo, ao tratar de seus filmes realizados desde 1964, incluindo *Deus e o Diabo*. O autor afirma que, para este diretor,

o cinema político do Terceiro Mundo deve ser uma recusa radical do cinema industrial dominante; é preciso negar a universalidade de uma técnica para afirmar um estilo em conflito com as convenções vigentes; é preciso assumir a precariedade de recursos e inventar uma linguagem que, no plano da cultura, seja uma negação revolucionária tão legítima quanto a violência do oprimido na práxis histórica (Xavier, 2001, p. 131)

2.3 AS METAMORFOSES DO CINEMA NOVO ATÉ O GOLPE DE 1964: ESTRATÉGIAS DE INTERVENÇÃO E MOBILIZAÇÃO

Neste trabalho sempre nos referimos a perspectivas ou projetos no plural justamente por algo que é possível perceber pela comparação entre os dois filmes citados anteriormente: a heterogeneidade do cinema engajado e as metamorfoses pelas quais os projetos políticos e estéticos associados ao Cinema Novo passaram no decorrer dos anos. Para os objetivos deste trabalho, entender as metamorfoses (que abrangem aspectos como introdução de novos temas no filmes, novas abordagens estéticas, revisão de antigas práticas, radicalização do engajamento, etc) que ocorrem antes do Golpe de 1964 é importante para avaliarmos a repercussão deste sobre os cineastas.

Em alguns sentidos, certas noções e práticas que viriam a sofrer fortes críticas após o Golpe já vinham sendo reavaliadas por alguns cineastas antes desse evento, de modo que este teve um efeito ambíguo: ao mesmo tempo em que ele motivou revisões mais duras, a Ditadura instaurada após o Golpe também restringiu, através de medidas repressivas e autoritárias, o campo de ação dos cineastas para colocar em prática de forma efetiva tais revisões. Nesta seção

abordamos as primeiras revisões elaboradas antes de abril de 1964, a partir de um breve balanço traçado entre a consolidação do Cinema Novo e o Golpe.

Como já destacamos, os pontos em comum que agregaram os cineastas em torno de um mesmo movimento artístico não dão a este um caráter homogêneo, então é preciso considerar as discordâncias internas entre eles para evitar imprecisões historiográficas. A esse respeito, é esclarecedora uma fala do diretor Carlos Diegues ocorrida após um evento focado no cinema latino-americano realizado em Gênova, 1965, e publicada no Brasil pela *Revista Civilização Brasileira*: em um diálogo em que Diegues (que realizou, em 1962, um dos segmentos de *Cinco vezes favela* e, em 1964, o longa-metragem *Ganga Zumba*) e Saraceni (que viria a realizar *O Desafio* em 1965) discutem a ausência de “um” teórico no Cinema Novo. O primeiro afirma que “(...) cada diretor novo que estreia (...) é mais um dado desconcertante, é mais um *repensar* de tudo que a gente vem fazendo. Por isso, eu dizia em Gênova que achava muito lógico não haver um teórico” (Dahl et. al, 1965, p. 240-1). Sobre o tema, Gustavo Dahl complementa na mesma conversa: “Cada diretor é ao mesmo tempo um teórico. Houve um grande trabalho teórico em comum: o grande teórico do Cinema Novo é uma comunidade” (Dahl et. al, 1965, p. 245). Esse pressuposto é uma marca do autorismo (cinema de autor) do movimento, visto como um meio de produzir um cinema independente sem as imposições ideológicas da indústria e de grandes produtoras.

Ou seja, não havia no interior do movimento um manual que definisse com exatidão o que é ou não Cinema Novo, o que deve ou não ser representado nas telas ou qual projeto político deve ser seguido; para além de contribuições individuais que influenciaram o coletivo em termos teóricos, a liberdade para cada autor de cinema foi um pressuposto fundamental que dialogou com correntes independentes contemporâneas do cinema político internacional (Xavier, 2001, p. 15). Naquele momento, interessou aos cineastas dedicarem-se à construção de um projeto coletivo - não para estabelecer um modelo ideal de filme engajado ou um manual do fazer cinematográfico, mas sim para desenvolver o cinema brasileiro em seu conjunto e utilizar-se disso para representar a um público mais amplo os problemas sociais tidos como mais urgentes.

O historiador Wolney Vianna Malafaia faz uma síntese precisa que explica como as discordâncias entre cineastas não impediram sua união em torno de um projeto coletivo para o cinema brasileiro. Ele afirma que a estruturação do movimento foi forjada em suas propostas políticas gerais e não na homogeneização estética (Malafaia, 2012, p. 41). Portanto, a heterogeneidade dos cineastas se manifesta através de diferentes propostas estéticas e diferentes

perspectivas políticas que, por estarem alinhadas dentro de uma proposta política geral associada à esquerda, não chegam a constituir pontos de ruptura. Consequentemente, podemos pautar o debate em termos de tendências dominantes em relação a ambos os aspectos, políticos e estéticos, que agregaram os cineastas do movimento.

A questão que nos interessa nesta seção é que a “dominância” ou maior recorrência nas produções dos cineastas desta ou daquela tendência também não permanece constante no decorrer dos anos, o que articula-se com o contexto em que as produções estão inseridas: entre 1960 e 1964, especialmente, o Brasil passa por agitações tão intensas a cada ano (ascensão das ligas camponesas, mobilização pelas reformas de base no governo João Goulart e a reação dos opositores, etc), que as questões tidas como urgentes pela militância bem como a inserção do cinema nesse meio mudou de forma acentuada.

Nesta pesquisa, em que as metamorfoses do projeto político dos cineastas entre os anos 50 e 1968 são nosso principal objeto de estudo, três aspectos que mudaram de forma mais proeminente em tal recorte merecem uma atenção especial: os meios de intervir sobre os problemas sociais do país; a relação do cinema engajado com o público e as estratégias para atingi-lo; a interpretação sobre o lugar social dos cineastas. Como já tratamos, ao descrever a redefinição de engajamento a partir de 1960 segundo Napolitano, esses três aspectos citados se confundem nesse momento singular da arte brasileira em que militância de esquerda e produção artística se articulam profundamente.

A justificativa política da arte engajada é um exemplo dessa articulação. Ela traz como implicação a necessidade de mobilizar o público em torno daquelas questões sociais que uma obra discute - o que constitui um desafio para os mais variados artistas:

Para o teatro, o cinema e a canção engajada, no início dos anos 60, o problema do público se colocava em dois níveis: num primeiro nível, colocava-se o desafio de consolidar um público próximo e imediato, que partilhasse com o artista espaços sociais comuns (movimento estudantil, campi universitários) e valores ideológicos e políticos. Enfim, um ethos comum que reforçasse o sentido político das manifestações artísticas. Num segundo nível, o desafio era ampliar o circuito de público, abrir os espaços pelos quais a arte engajada circulava. Esse era o maior desafio na medida em que, fora dos circuitos de mercado, o acesso às massas era bastante problemático. (Napolitano, 2001, p. 106)

Além do “meio social imediato ao artista, futura liderança do processo político (grosso modo, meio estudantil)”, oriundos dos meios intelectualizados, era em função das “massas”, “meio social mais amplo”, que os filmes eram pensados, afinal eles seriam o “alvo da ‘pedagogia política’ que, de uma forma mais ou menos explícita, se enunciava na obra” (Idem).

Até 1964, entretanto, não houve preocupação em traçar uma distinção entre os dois grupos: todos eram vistos dentro de uma mesma definição ampla e imprecisa de “povo”. Essa generalização tinha como efeito apagar qualquer contradição entre classe média intelectualizada (que constitui o lugar social dos cineastas), classes subalternas e burguesia industrial nacionalista, interpretadas naquele momento quase como um mesmo grupo através de uma “aliança de classes” contra o imperialismo que seria, teoricamente, pautada na experiência popular (Cardoso, 2017, p. 53).

Como Bernardet problematiza em 1967, a definição de povo que fundamentou a prática política dos cineastas no começo da década agregou todos os grupos sociais que poderiam opor-se ao imperialismo, desde trabalhadores rurais e grupos marginalizados até “a parte da alta, média e pequena burguesia que é desvinculada do imperialismo e que se outorga a função de líder” (Bernardet, 2007, p. 48). Nessa definição expressa nos filmes, há um diálogo explícito com a posição do PCB segundo a qual o “povo” seria composto por todas aquelas “forças opositoras da aliança entre o imperialismo e o latifúndio, empenhadas em romper o atraso nacional” (Ridenti, 2014, p. 47) - posição esta que passou a ser explicitamente defendida pelo partido como parte de sua política cultural em seu V Congresso (Idem).

Considerando que “quase todo o pessoal do Cinema Novo (...) era próximo de organizações de esquerda, em especial o Partido Comunista, no qual alguns militavam” (Ridenti, 2007, p. 193), que “a presença cultural do PCB era relevante nas principais capitais brasileiras, especialmente no início dos anos 1960” (Ridenti, 2014, p. 55) e que o ideal nacional-reformista influenciou até setores sociais que não militavam no Partido (Ridenti, 2010, p. 27), fica evidente que a interpretação dos cineastas engajados sobre quem é esse “povo”, que constitui o público alvo de suas obras, repercute o ideal nacional-popular que foi dominante entre as esquerdas até 1964.

É preciso destacar que utilizamos termos como repercussão e diálogo porque o impacto do PCB e de seu projeto político sobre o cinema não se deu em termos de uma aplicação rígida de ideais partidários, mas sim de influências e reformulações propostas pelos próprios cineastas: nos anos 1960 já não existia, ao menos no caso do PCB, um projeto rígido e definido para a cultura. Isso dava mais liberdade criativa aos artistas, que, mesmo influenciados pelos ideais do partido e pelo projeto nacional-popular, não elaboravam suas obras segundo qualquer diretriz “externa”:

Com o fim do zdanovismo⁶, não havia diretrizes claras da direção do PCB para uma política cultural partidária. Esta passou a ser formulada na prática por artistas e intelectuais do Partido ou próximos dele, que estavam em sintonia com os movimentos sociais, políticos e culturais do período.

(...) No Rio de Janeiro do início dos anos 1960, o Comitê Cultural do PCB não impunha regras às atividades artísticas dos comunistas. Havia respeito à autonomia dos movimentos artísticos marcados diferenciadamente pelo ideário comunista. (Ridenti, 2014, p. 53-6)

Exemplo da natureza dessa proximidade entre partido e cinema engajado é a trajetória de Nelson Pereira dos Santos: o diretor, que em 1963 lançaria *Vidas Secas*, militou no partido nos anos 1950. Na década seguinte, porém, já estava afastado do partido para dedicar-se a ser um “militante da ‘política de cinema’, dos ‘movimentos de defesa do cinema brasileiro, com uma visão nacionalista’” (Ibid., p. 51). Ou seja, o diretor priorizou questões próprias do cinema nacional sem deixar de lado sua formação teórica enquanto quadro do partido, tanto que após sua saída ele mantém a perspectiva nacionalista como estratégia de engajamento e aquela já descrita definição de povo se manifesta em suas obras anteriores a 1964. Sob essa condição em que os cineastas “formulam na prática” o projeto cultural do Partido ou daqueles próximos ao partido, o cinema e outras artes se tornam “linguagens privilegiadas da esquerda comunista”, e “mais que meros veículos de ideias políticas, (...) serão espaços de criação e de pesquisa estética” (Napolitano, 2014b, p. 43).

Nesses termos, aquilo que o Cinema Novo aponta como os meios de intervir sobre os problemas sociais também dialoga com as tendências dominantes entre as esquerdas: com o pressuposto de mobilizar o público politicamente (que é a própria justificativa do cinema engajado), entram em cena termos como pedagogia política e conscientização - não necessariamente utilizados por cineastas, mas utilizados por pesquisadores para explicar seus objetivos e práticas. E a quem seria dirigida essa pedagogia ou, mais especificamente, quem seriam conscientizados?

Falar do povo, pelo povo, dar a palavra ao próprio povo: as variantes e os debates eram muitos, mas o centro continuava sendo a busca das raízes do autêntico homem do povo (...). Essa busca do nacional e popular marcou os filmes dos anos 1960, particularmente os do Cinema Novo, cujos cineastas foram mudando ao longo do tempo (por exemplo, deixando de lado o projeto da revolução), mas sempre conservando algum aspecto de sua marca original: a vinculação, de algum modo, ao povo. (Ridenti, 2014, p. 83)

⁶ Como Ridenti esclarece em uma passagem anterior a essa citação, o zdanovismo, também chamado de realismo socialista, caracteriza-se como uma diretriz mais rígida para a produção artística ligada ao Partido. Porém, o autor frisa a importância de não generalizar essa definição para toda a produção cultural ligada ao PCB nos anos 1950, uma vez que já nessa década se esboçava uma renovação.

Os cineastas, influenciados pela perspectiva nacional-popular, até 1964 pouco problematizam a possibilidade de haver algum distanciamento entre seu lugar social enquanto intelectual de classe média e classes subalternas - tanto que apenas *Deus e o Diabo*, entre as obras do Cinema Novo realizadas antes do Golpe, problematiza, de forma incipiente, o lugar da classe média nas lutas sociais através do personagem Antônio das Mortes.⁷ Após o Golpe, essa problematização incipiente se transforma em uma discussão direta e explícita, com diversos filmes que tem como protagonistas personagens da classe média intelectualizada.

Conseqüentemente, sob a homogeneização do conceito amplo de “povo”, os cinemanovistas não tematizaram até então as possíveis contradições que poderiam dificultar a comunicação da mensagem política dos filmes, bem como sua aceitação por parte do público. Como estratégia de comunicação com o “autêntico homem do povo”, foi uma constante o apelo à representação da “cultura popular” conforme compreendida pelos cineastas, intelectuais de esquerda. A religião aparece em filmes como *Barravento* (1961), de Glauber Rocha, *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964); as festas e música populares aparecem em *Rio, 40 Graus, Rio, Zona Norte, Cinco Vezes Favela* (1962) (antologia com curtas de Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges), *Ganga Zumba* (1964), de Carlos Diegues. Mas, tais representações eram ambíguas: aquilo que era considerado “cultura do povo”, o que inclui a religião e as festas e música populares, não raramente foi mostrado como uma forma de alienação (Xavier, 2001, p. 21-22) ou mesmo como um obstáculo à mobilização política. Tal ambigüidade leva a questionar em que medida os diretores “deram a palavra ao próprio povo”⁸

Ainda sob a chave da conscientização, é preciso esclarecer: conscientizar em relação a quê? Como já exposto, os primeiros anos da década de 60 foram marcados por uma convergência de comunistas e trabalhistas em torno do ideal nacional-reformista, que a partir de 1961 tomou forma na militância pelas reformas de base propostas pelo governo de João Goulart. Em síntese, a intervenção estatal foi tida por tais grupos como a solução imediata para os problemas sociais. Intervenção esta caracterizada por reformas restritas aos limites da

⁷ Essa interpretação sobre o personagem Antônio das Mortes é formulada por Bernardet (2007), mas a utilizamos aqui segundo outros termos. Para este trabalho, tal obra é essencialmente uma fonte primária, mas fazemos menção a ela como parte da argumentação por entender que a introdução incipiente de um personagem que representa a classe média ilustra, quando historicizada e inserida em um momento de esgotamento do pacto populista conforme apontado pela bibliografia selecionada, um exemplo da radicalização crescente nos momentos imediatamente anteriores ao Golpe de 1964.

⁸ Não nos interessa aqui responder essa questão e fazer juízos de valor a respeito, apenas coloco o problema para indicar que os próprios cineastas levariam a cabo essas reflexões nos próximos anos, como tratamos no capítulo seguinte

democracia burguesa, as quais o PCB na época concebia como uma primeira etapa da revolução (focada no desenvolvimento do Brasil e superação do imperialismo através da associação com uma burguesia nacionalista) para, em uma etapa seguinte, levar a cabo a superação do capitalismo (Ridenti, 2010, p. 27). Vinculado a esse projeto político, surge o CPC, Centro Popular de Cultura da UNE em 1962: “Como tarefas básicas, na medida em que o governo João Goulart assumia as reformas de base como sua principal bandeira, o CPC se dispunha a desenvolver a consciência popular, considerada a base da libertação nacional.” (Napolitano, 2014a, p. 38). Na medida em que caracterizavam o subdesenvolvimento como problema mais urgente do país e não raro apelavam aos dirigentes do país por uma solução, os filmes do Cinema Novo desse período repercutiram esse projeto político.

Talvez o exemplo mais representativo desse momento do cinema engajado, intermediário entre o proto-Cinema Novo de *Rio, 40 Graus* e o radicalismo de *Deus o Diabo*, seja um filme que foi realizado no meio do CPC: *Cinco Vezes Favela*, de 1962, uma antologia de cinco curta-metragens realizados por Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges. Os curtas incluídos em *Cinco Vezes Favela* não colocam em pauta a possibilidade de um processo revolucionário ou da luta armada, e apontam de forma mais ou menos explícita que a solução das mazelas sociais pode se dar através da intervenção dos governantes. Entre 1962 e 1964, há uma transformação no sentido de que as tensões do país já influenciavam uma revisão entre os cineastas, tanto a respeito da tal conscientização do público quanto do lugar social que aqueles ocupavam na militância. Após esse filme, por exemplo, alguns cineastas afastaram-se do CPC por discordarem da instrumentalização política da arte. Ainda assim, estes seguiram na perspectiva nacional-popular, passando a enfatizar a “autonomia estética da obra de arte” (Ridenti, 2014, p. 71). Em síntese, o reformismo delineado em *Cinco Vezes Favela* e sua estratégia de conscientização já são colocados em questão mesmo antes do Golpe de 1964.

Caso paradigmático a respeito das revisões operadas antes do Golpe é Glauber Rocha: se em *Barravento*, seu primeiro longa-metragem, realizado em 1961, as noções de conscientização e reformismo se davam em termos similares ao que é representado por *Cinco Vezes Favela*, em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) há uma radicalização evidente - que, entretanto, mantém aspectos do nacional-popular. Em *Deus e o Diabo*, Glauber manifesta uma concepção própria a respeito da conscientização do público, distante daquela que o diretor expressa em *Barravento*. Ismail Xavier sintetiza tal concepção da seguinte forma:

Não é, portanto, a partir da reflexão dos intelectuais-professores que o oprimido

chega à luz e parte para a resistência, mas pelo que vive em sua própria experiência, geradores do sentimento de absurdo e da revolta, fonte da violência que faz história. (Xavier, 2004, p. 21)

Glauber não chega a “romper” com a tendência nacional-popular nesse filme, pois o subdesenvolvimento permanece como um obstáculo central e a burguesia industrial continua ausente (tendo em vista a noção dominante entre as esquerdas até então de que uma burguesia nacionalista e antiimperialista poderia ser aliada da revolução em um primeiro momento), mas aparece com clareza uma apologia da violência popular revolucionária:

Quando assistimos a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), experimentamos a forte ressonância da fórmula da transformação radical reiterada em diferentes momentos, pelo líder messiânico, pelo cangaceiro místico e pela canção do narrador ao final: “o sertão vai virar mar e o mar virar sertão”. Ela condensa um princípio básico do filme: a recapitulação das revoltas camponesas está lá para nos ensinar que a Revolução é o destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição de rebeldia do passado e a futura libertação pela violência. (Xavier, 2001, p. 129)

As particularidades de *Deus e o Diabo* e seu radicalismo pré-Golpe de 1964 em suas dimensões políticas e estéticas ilustram as metamorfoses pelas quais o cinema engajado passou na década que antecedeu o abril de 1964.

CAPÍTULO II - A REPERCUSSÃO DO GOLPE DE 1964 SOBRE O CINEMA NOVO

3.1 O IMPACTO DO GOLPE DE 1964 SOBRE AS ESQUERDAS: CRISE DO PROJETO NACIONAL-POPULAR

Cinema Novo, poesia, prosa e música engajadas, arte produzida no âmbito dos CPC's... a produção artística de esquerda no Brasil foi tão numerosa e significativa em nível nacional e internacional entre 1960 e 1964 que chegou-se a falar em hegemonia cultural das esquerdas no período (Napolitano, 2001, p. 103). Em paralelo a isso, a onda de mobilização social de viés progressista e revolucionária no mundo também era percebida no Brasil: em países estrangeiros floresciam movimentos como “a revolução cubana de 1959, a independência da Argélia em 1962 e outras, além da guerra anti-imperialista em curso no Vietnã, lutas anticoloniais na África, etc” (Ridenti, 2014, p. 17) - diversos exemplos exitosos de emancipação nacional que demonstravam a possibilidade de vitória do Terceiro Mundo contra o imperialismo propagado pelas potências capitalistas.

No Brasil, a mobilização de trabalhadores também era crescente, com as ligas camponesas, no caso dos trabalhadores rurais, e as movimentações sindicais e de associações estudantis e greves, no caso dos trabalhadores urbanos. Em termos institucionais, João Goulart e as reformas de base propostas pelo seu governo eram vistas pelos setores das esquerdas que lhe apoiavam como um sinal de que as demandas populares seriam atendidas pela via reformista. Em síntese, trata-se de uma conjuntura em que setores do meio artístico e intelectual imaginavam estar próximos do poder estatal e suas demandas próximas de serem atendidas (Ridenti, 2007, p. 194).

Segundo Ridenti, foi esse um momento propício para o florescimento do que o autor define como “romantismo revolucionário” no Brasil, que abrange meados da década de 50 até o início dos anos 70. Esse conceito é instrumentalizado pelo autor para explicar as lutas políticas e culturais do período e as motivações das manifestações artísticas a elas atreladas. Como já tratado no capítulo anterior, os setores dominantes da militância de esquerda ligada aos meios intelectuais no período em questão orientam-se a partir de ideias como povo e libertação nacional, que remetem a uma recuperação de uma certa identidade nacional sintetizada no “autêntico homem do povo”. Em meio à heterogeneidade da esquerda - em que havia grupos mais “românticos” (e mais orientados pela idealização de um povo, não contaminado pela modernidade urbana capitalista, que deveria ser recuperado e seria portador das potencialidades revolucionárias do país) e outros menos, além de grupos que por sua perspectiva teoricamente

contrária ao idealismo recusavam esse tipo de denominação -, a atmosfera cultural do período era marcada por essa perspectiva que agregava influências trabalhistas ou comunistas e tinha como horizonte comum a liberação nacional apesar da divergência de matrizes teóricas. (Ridenti, 2014, p. 8-17).

Entretanto, a perspectiva de que as demandas populares seriam atendidas através do aparelho do Estado começou a ser posta em questão em maior grau com a crise do populismo ocorrida durante o governo João Goulart (Dreifuss, 1981, p. 136). Segundo Dreifuss, é nesse período que o chamado “pacto populista”, que consistiu em uma conciliação entre os interesses das classes dominantes e manipulação dos trabalhadores dentro do aparato da democracia burguesa (Ibid., p. 135), começa a entrar em crise, sobretudo a partir do momento em que as classes subalternas alcançam uma participação política de fato através de suas diversas e ascendentes estratégias de mobilização (Ibid., p. 141). Em tal momento de crise de hegemonia, no qual as classes dominantes estavam divididas, as classes subalternas se mantiveram firmes em suas demandas originais sem ceder a conciliações com os interesses das classes dominantes. Diante desse impasse, em que a organização do Estado de então parecia insuficiente para garantir a hegemonia burguesa e frear o avanço popular, o Golpe tornou-se uma alternativa viável às classes dominantes. (Ibid., p. 138)

Para esta pesquisa, a caracterização do Golpe de 1964 como um movimento de classe liderado pelo capital multinacional e associado aos militares proposta por Dreifuss, têm implicações teóricas fundamentais. Essa definição ajuda a explicar a repercussão do Golpe entre as esquerdas, sobretudo na medida em que esse evento colocou em dúvida as expectativas do projeto nacional-popular previamente expostas e a definição de “povo” que agregava diferentes classes, levando a uma revisão crítica das práticas anteriores a abril de 1964.

Relacionando a perspectiva materialista de Dreifuss às formulações de Raymond Williams, que permitem analisar a relação entre cultura e a conjuntura política, social e econômica em que a primeira se desenvolve, um conceito que se sobressai é o de hegemonia e, conseqüentemente, de crise de hegemonia, especialmente importante para avaliar a conjuntura do Golpe. Dreifuss utiliza esse conceito segundo a formulação de Gramsci, mas para este trabalho nos interessa a interpretação de Williams a seu respeito, uma vez que ele o instrumentaliza de forma mais específica para estudar as relações entre arte e sociedade.

De modo geral, como já exposto na introdução, tratar um conjunto de práticas como hegemônico implica considerar que existe na sociedade uma relação de dominação de determinado conjunto de práticas sobre outros e que corresponde à dominação de classe

existente - dominação esta que não se restringe à sua dimensão cultural e ideológica, mas torna-se concreta porque é vivida e organizada na sociedade. Isto é, um sistema de práticas e valores hegemônicos não se define somente como um discurso dominante, pois ele é materializado na sociedade ao ser incorporado pelas instituições a tal ponto que pode ser tido pelos indivíduos como uma realidade absoluta, que abrange os âmbitos cultural, político, econômico e social.

A hegemonia de um sistema de práticas e valores, portanto, consiste em um fenômeno total que abrange tanto a base quanto a superestrutura da sociedade, de modo que, para sua compreensão, não há a possibilidade de isolar nenhuma dessas duas dimensões. Seguindo as formulações de Raymond Williams, não é possível estudar a base de uma sociedade, com sua dinâmica econômica e suas relações de produção, e a partir dela inferir um significado rígido e determinado às práticas culturais e artísticas que surgem sob pressões dessa base - pressões estas que impõem limites mas ao mesmo tempo deixam “brechas” para a ação individual (Ridenti, 2023, p. 7).

Paralelamente, a produção artística, enquanto produto cultural historicamente condicionado e localizado, não pode ser isolada de suas condições sociais de produção e analisada enquanto um artefato isolado (Williams, 2005, p. 223). Williams propõe uma interpretação das definições clássicas de Marx de base e superestrutura que, contrariando algumas interpretações que em sua época foram dominantes, remete às formulações originais de Marx que tomam a correspondência entre base e superestrutura em determinada sociedade como uma relação dinâmica: uma relação que engloba contradições, variações de força, transformações e possibilita a agência dos indivíduos para além de determinismos. As relações de poder atreladas à hegemonia, portanto, também são dinâmicas, o que possibilita a ocorrência de crises bem como a ascensão de “hegemonias alternativas”.

Sob essa fundamentação teórica, compreendemos a queda da chamada democracia populista em 1964 como forma de manutenção da hegemonia burguesa, a qual, com variações e crises, continuou existindo mesmo naquela conjuntura de aparente ascensão das esquerdas, sobretudo no âmbito cultural. Desde a Segunda Guerra, “a hegemonia política, econômica e cultural nunca deixou de ser burguesa na sociedade brasileira” (Ridenti, 2023, p. 4), mas, com a crise do pacto populista, ela começa expor suas contradições ao ponto em que fica ameaçada pelas forças sociais em ascensão. O “pacto populista”, que até o início da década fora suficiente para garantir a manutenção da hegemonia, torna-se insuficiente para restringir o alcance da crescente participação social das classes subalternas, que cada vez mais emergiam como um “esboço de hegemonia alternativa” (Idem). Assim, como forma de frear tais ameaças ao *status*

quo, as classes dominantes patrocinam o Golpe, causando surpresa aos que acreditavam que o sonho brasileiro revolucionário estava próximo e contrariando as projeções dos setores dominantes da esquerda (Ridenti, 2014, p. 23). Na perspectiva destes, a participação popular crescente atrelada ao Executivo nacional-reformista (presidência de João Goulart) (Dreifuss, 1981, p. 130) indicava o futuro triunfo do projeto da democracia reformista.

Se na política esse era o cenário, na cultura a situação parecia ainda mais animadora aos apologistas do nacional-popular: a criação do CPC em 1962, por exemplo, afirma “a ‘hegemonia cultural’ dos comunistas na área cultural” (Napolitano, 2014b, p. 42). Entretanto, os acontecimentos de 1964 foram na contramão dessa expectativa: a perspectiva do “populismo reformista” é posta em xeque pelo Golpe (Napolitano, 2001, p. 108), e a partir desse evento as contradições do nacional-popular “saltaram à vista” (Napolitano, 2014b, p. 48-49).

A vitória dos golpistas naquela conjuntura aparentemente favorável às esquerdas ilustra que a relativa hegemonia cultural destas não se desdobrou em transformações estruturais capazes de superar o domínio que a burguesia, mesmo em seu momento de crise, seguiu exercendo sobre a base da sociedade, de modo que a “hegemonia” da esquerda não passou de um esboço de hegemonia alternativa, como conclui Ridenti. Mesmo com uma produção numerosa de obras engajadas que enunciaram a superação dos problemas nacionais, os interesses burgueses não deixaram de ser incorporados pelas instituições, a tal ponto que o Golpe de 1964 é bem sucedido em meio a uma insuficiente reação das esquerdas.

Portanto, uma série de fatores estruturais favoreceram a manutenção do poder burguês e o sucesso dos golpistas, de modo que este não pode ser explicado apenas por ações individuais ou resumido a “acertos” dos vencedores. Sob a ótica das esquerdas, o mesmo se aplica: sua derrota naquele momento histórico vai além de erros ou acertos dos militantes de esquerda, uma vez que as tentativas de resistência à hegemonia burguesa não deixaram de sofrer pressões das estruturas sociais que limitavam seu campo de ação.

Neste trabalho, não nos cabe fazer juízos de valor a respeito dos projetos das esquerdas até 1964 ou elaborar uma “história alternativa” para entender o que poderia ter sido feito para evitar o Golpe. Desse modo, nosso objetivo neste capítulo é entender como as próprias esquerdas, mais especificamente sua dimensão artística ligada ao cinema, assimilaram esse evento histórico e como este repercutiu sobre seus projetos políticos e estéticos a partir de então. Essa análise não visa avaliar qualitativamente quais projetos seriam “corretos” ou “equivocados”, mas sim discutir como a avaliação dos próprios militantes de esquerda a respeito de seus projetos anteriores ao Golpe relaciona-se ao contexto em que foi feita.

No capítulo anterior, problematizamos a conjuntura que levou um maior número de militantes e artistas a engajarem-se em torno do projeto nacional popular; já neste capítulo, faremos o mesmo movimento em relação ao recorte que vai do Golpe ao AI-5, buscando entender como essa nova conjuntura relaciona-se às novas práticas dos cineastas engajados. Levando adiante tal perspectiva, buscamos problematizar quais autocríticas os cineastas de esquerda levaram a cabo a partir do dado histórico da derrota das esquerdas no Golpe de 1964. Analisamos, portanto, as revisões traçadas pelos próprios cineastas em relação a seus projetos anteriores.

Ao tratar das impressões iniciais da esquerda logo após a consolidação do Golpe, Napolitano sintetiza da seguinte forma:

O golpe militar de 1º de abril de 1964 causou uma enorme perplexidade na esquerda e nos nacionalistas que, de maneira geral, acreditavam na necessidade histórica das reformas propostas pelo governo João Goulart. A queda rápida e sem resistência do governo Jango passou a ser um grande enigma político a ser decifrado: (...) Como um governo que está na "direção certa da História", como acreditava a esquerda, podia ser deposto tão facilmente? Uma das respostas, do ponto de vista da ideologia da esquerda da época, seria averiguar um possível descompasso entre a marcha da história e a consciência popular. (...) Essa percepção era acompanhada por uma profunda crise de consciência diante do novo quadro de incertezas políticas pelo qual o Brasil passava. (Napolitano, 2014a, p. 47-48)

Como o historiador esclarece, as respostas para o “enigma” da derrota da esquerda foram propostas imediatamente pelos militantes de esquerda segundo sua ideologia na época, afinal, mesmo diante de um cenário desfavorável marcado pela não realização da esperada revolução, suas demandas não cessaram com o Golpe. A nova conjuntura trouxe à tona novos obstáculos para os antigos objetivos e novas questões urgentes que os futuros projetos políticos teriam que incorporar.

A esse respeito, a tese de Marcelo Ridenti publicada em *O fantasma da revolução brasileira* é uma referência fundamental. Ela demonstra como o Golpe e a consequente derrota das esquerdas em 1964 “marcaram profundamente os partidos e movimentos de esquerda brasileiros” (Idem, p. 29), e, assim, configuraram-se como um marco inicial para compreender as lutas empreendidas a partir desse momento. As esquerdas precisaram, desde o início dessa nova conjuntura política, assimilar, de uma forma ou de outra, o “fantasma” da revolução de esquerda derrotada. No recorte selecionado pelo autor, que abrange um período de vigência do regime militar que vai de 1964 a 1974, o conjunto das esquerdas (entre divergências teóricas e práticas) teve seus projetos perturbados por fatores comuns ligados às transformações passadas

pela sociedade brasileira: a “modernização conservadora da economia, concentradoras de riquezas” e sua contrapartida necessária, “a total submissão do trabalho aos ditames do capital” que reprimiu ou desmantelou de forma imediata as organizações de trabalhadores (Idem, p. 32) e, conseqüentemente, afetou as estratégias que os grupos de esquerda poderiam usar para engajar essa classe em torno de uma luta revolucionária.

A pesquisa de Ridenti em questão foca nos setores armados das esquerdas entre 1964 e 1974, sem deixar de lado a inserção da arte engajada nesse recorte, o que nos permite entender que diversos problemas que afetaram o Cinema Novo, como a censura, a repressão, a dificuldade de mobilizar certos grupos sociais, entre outros, não lhe eram exclusivos e afetaram as esquerdas em outros âmbitos além do artístico. O engajamento inerente ao Cinema Novo fez com que ele se articulasse com questões políticas mais amplas, de modo que a justificativa política dos filmes contemplasse questões específicas do cinema brasileiro sem deixar de lado os problemas mais gerais da sociedade na qual ele estava inserido.

Nesse sentido, a autocrítica operada pelos cineastas em relação a seus projetos políticos e estéticos (que, em geral, repercutiam o projeto nacional-popular e suas correlatas concepções de povo e estratégias de intervenção) pode ser vista sob duas óticas a serem desenvolvidas na seção seguinte: primeiro, como um lado da autocrítica operada pelo conjunto das esquerdas, com problemas comuns cujas soluções ou reflexões propostas tiveram particularidades, a depender do grupo; em seguida, como uma revisão da justificativa política dos filmes engajados, a partir dos quais os cineastas começaram a introduzir novos temas e perspectivas nos filmes, problematizar seu lugar social enquanto artistas, a relação entre estética e comunicação com o público e também a inserção de um cinema engajado na indústria cultural.

3.2 “A VOZ DO INTELLECTUAL MILITANTE”: CRÍTICA E AUTOCRÍTICA DO CINEMA NOVO SOB UMA PERSPECTIVA DE CLASSE

No recorte temporal que vai do Golpe em 1964 até a instauração do AI-5 no final de 1968, há algumas particularidades na repressão promovida pelo regime que devem ser esclarecidas para delinear melhor como se deu a relação entre a militância dos cineastas e demais setores das esquerdas nesse período. A partir da bibliografia estudada, notamos que os principais alvos do regime militar em seus anos iniciais foram os movimentos de trabalhadores urbanos e rurais, como organizações sindicais e ligas camponesas. Para estes, a repressão violenta e desmobilização foi imediata, com o efeito sobre as esquerdas de dispersar a maior

parte das forças populares que começavam a adentrar na cena política (Ridenti, 2010, p. 29), ao passo que sobre as classes médias intelectualizadas o Golpe não teve um efeito desmobilizador tão rápido, e estas tiveram mais condições de sobreviver politicamente e organizar-se do que as classes que foram imediatamente reprimidas em grande escala pelos militares (Ibid., p. 161; p. 77).

Nesses termos era de se esperar que a resistência contra a ditadura fosse empreendida pela camada mais politizada dos trabalhadores manuais, ainda minoritária e, após o golpe, desorganizada, bem como por uma parcela das camadas médias - especialmente as mais intelectualizadas... (Ibid., 2010, p. 69)

Isso não significa, evidentemente, que os setores intelectuais das esquerdas não tenham sofrido repressão nesse período: espaços de articulação política como revistas foram tiradas de circulação e investigadas (Czajka, 2010, p. 104) e organizações como o ISEB foram encerradas (Ibid., p. 99). Mas, reforçando o que Ridenti aponta, esses setores tiveram condições para se reestruturar mesmo após essas intervenções, e novos espaços de articulação foram criados sobretudo após 1965 (como a *Revista Civilização Brasileira*, na qual textos de diversos cineastas de esquerda foram publicados). Como colocado por Ridenti, pelos fatores supracitados “a repressão que se seguiu ao golpe não pôde calar setores de classe média, principalmente no meio intelectual e artístico” (Ridenti, 2007, p. 188).

Assim, o florescimento cultural crescente desde o início da década não foi estancado pelo Golpe e a arte engajada seguiu, apesar das interferências e obstáculos, sendo produzida em grande número: diretores do Cinema Novo que já estavam em atividade, como Glauber Rocha, JPA, Leon Hirszman, Carlos Diegues, P.C. Saraceni e outros continuaram realizando filmes; além de outros cineastas que estrearam na direção após 1964, como Helena Solberg, primeira mulher associada ao Cinema Novo. Aspecto de destaque na obra de alguns desses cineastas no pós-64 é a tematização frontal do Golpe: um exemplo é *A Entrevista*, curta no qual Solberg problematiza diretamente o caráter de classe do Golpe e o lugar social das mulheres de classe média nesse contexto; o curta encerra-se bruscamente com imagens da deposição de João Goulart: “A entrada em cena do golpe encerra o filme, no melhor estilo Cinema Novo brasileiro, como crítica ao conservadorismo e ao autoritarismo que permeava a sociedade e a educação das mulheres” (Veiga, 2013, p. 300) - o que ilustra a abordagem estética direta que muitos diretores assumiram nessa conjuntura. Em síntese, a mobilização das massas populares é minada pela repressão sem que o florescimento cultural cesse de imediato; diante da constatação desse desequilíbrio e da derrota das esquerdas, como os artistas engajados

preservam a antiga justificativa política de suas obras? Nos filmes pós-Golpe, uma atitude predominante é a problematização frontal e agressiva de tal desequilíbrio, presente em obras como *O Desafio* (1965), *A Entrevista* (1966) e *Terra em Transe* (1967). A respeito desse caráter neste último filme citado, Ismail Xavier enfatiza a correlação entre ruptura estética e radicalismo político:

O filme de Glauber foi autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda. A sua crítica ao populismo como mascarada pseudodemocrática, como carnaval; (...) sua figuração kitsch de espaços e personagens simbólicos que representam uma identidade nacional dada a excessos e histerias; (...) todo este painel exibido numa avalanche que ultrapassava o espectador mais atento foi um espelho doloroso, rejeitável, polêmico até onde um filme pode ser. (Xavier, 2001, p. 69-70)

Entre 1964 e 1968, a presença expressiva das classes médias intelectualizadas na militância de esquerda é tematizada pelos cineastas do Cinema Novo através de filmes “empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares” (Xavier, 2001, p. 28-29); filmes que passam a questionar de forma explícita também a concepção de povo que homogeniza diferentes classes sociais segundo a mesma definição: a opressão pairou sobre todos os opositores do regime, mas as classes mais abastadas, entre as quais estavam a classe média, tiveram mais condição de resistir, a tal modo que assumiram a “vanguarda” dos movimentos culturais de resistência. Nos meios intelectuais e artísticos, o fato de que a presença expressiva das esquerdas se mantém após abril de 1964 leva Roberto Schwarz a se referir à hegemonia da esquerda também entre 1964 e 1968 - a grande questão é que tal “hegemonia”, mais do que nos anos anteriores, se restringe aos meios intelectuais (Ridenti, 2010, p. 89). Nesse cenário, os cineastas notam e problematizam com ênfase inédita o descompasso entre eles (artistas e intelectuais de classe média) e aquele que seria seu suposto público até então, as classes subalternas, os grupos sociais marginalizados alvo da conscientização dos filmes ligados ao nacional-popular.

Como elemento de intervenção e crítica no próprio campo intelectual, a segunda fase do Cinema Novo foi um vetor fundamental na construção de uma consciência lúcida e, ao mesmo tempo, pessimista (ao contrário do teatro e da música, por exemplo, mais exortativos e positivos) sobre o sentido histórico do golpe militar, na medida em que se retratavam os dilemas políticos e existenciais do intelectual de esquerda. (Napolitano, 2001, p. 116)

Enquanto intelectuais de esquerda, vários cinemanovistas tomaram o sentido histórico do Golpe como intrinsecamente atrelado à derrota do projeto político das esquerdas - o que pode explicar a consciência pessimista apontada por Napolitano. Para levarmos adiante essa questão, três fontes da época que analisamos são especialmente esclarecedoras: três conversas ou mesas

redondas, publicadas pela *Revista Civilização Brasileira* entre 1965 e 1966, em que participaram um total de sete cineastas, sem contar Alex Viany, que conduziu as conversas/entrevistas e era parte do conselho de redação da revista (Czajka, 2010, p. 105): em ordem alfabética, Carlos Diegues, David Neves, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos e P.C. Saraceni. Para este tipo de fonte, partimos das orientações metodológicas de Tânia Regina de Luca sobre como trabalhar com periódicos na pesquisa histórica, já expostas na introdução deste trabalho.

Ao analisarmos essas fontes, percebemos uma dualidade no engajamento dos cineastas que se evidencia desde o início da década. Retomamos para essa explicação uma citação de Ismail Xavier que já utilizamos neste trabalho, na qual o autor afirma que no começo dos anos 60 “falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema” (Xavier, 2001, p. 62). Evidentemente, essas duas “vozes” de cada cineasta se articulam, mas, como demonstramos no capítulo anterior, a série de especificidades da indústria cinematográfica nacional leva o cineasta engajado a militar tanto por um projeto de liberação nacional amplo alinhado à esquerda quanto pela causa do cinema brasileiro (como notamos no já citado caso de Nelson Pereira dos Santos, que denominou a si mesmo como um militante do cinema brasileiro). Com isso queremos dizer que enquanto intelectual de esquerda, o pessimismo e a angústia diante da derrota ante os golpistas leva cineastas a fazerem uma dura autocrítica do projeto político que anteriormente apoiaram; mas, por outro lado, enquanto profissionais de cinema notamos, através das fontes selecionadas, que há uma avaliação mais positiva dos sucessos do Cinema Novo em promover o avanço da indústria cinematográfica nacional - não por acaso uma das entrevistas, publicada em 1965, tem como título “vitória do Cinema Novo”. Essa autocrítica do “profissional de cinema”, entretanto, é assunto para a próxima seção, por ora focaremos na autocrítica do intelectual de esquerda.

Na “crítica e autocrítica” que Joaquim Pedro de Andrade (que em 1962 dirigiu um dos curtas de *Cinco Vezes Favela* intitulado *Couro de Gato* e em 1966 realizou *O Padre e a Moça*) faz sobre si mesmo e o Cinema Novo em entrevista publicada pela citada revista, o diretor enfatiza o já exposto problema da comunicação com o público - indissociável da justificativa política e do propósito de intervenção social dos filmes. O diretor afirma que não basta que o cineasta indique estar uma posição progressista, é preciso que seu filme seja um “instrumento político e social efetivo”, e para isso “é preciso primeiro que se comunique com o público visado” (Viany; Andrade, 1966, p. 259). Segundo o cineasta, não foi o que ocorreu: o fracasso de bilheteria de alguns filmes (bem como a distribuição geográfica desses fracassos) mostra

que, em sua interpretação, as classes subalternas revolucionárias e potencialmente progressistas não foram atingidas pelo Cinema Novo (Idem).

Não há dúvida de que o Cinema Novo alienou a primeira plateia que o cinema brasileiro havia conquistado, isto é, a plateia popular da chanchada. Realmente, essa plateia não frequenta o Cinema Novo; ou, se o frequenta, não o aceita, não o compreende. O Cinema Novo realmente conquistou toda uma vasta camada, mais intelectualizada, principalmente de jovens e estudantes. Infelizmente, o Cinema Novo não somou. Creio mesmo que não pretendeu - apesar de certas declarações, algumas sinceras e outras demagógicas -, chegar às grandes massas do público. Como ressaltou Nelson Pereira dos Santos, uma das primeiras metas do Cinema Novo foi a dignificação da profissão de cineasta no Brasil (...). E creio que isso foi conseguido. (...) Mas o problema da plateia brasileira ficou insolúvel, foi posto de lado temporariamente. (Idem, p. 263)

O Golpe traz a tona algumas questões apontadas pelo diretor que só se tornam objeto de amplos debates (na imprensa ou nos próprios filmes) após a derrota das esquerdas: filmes como *Cinco Vezes Favela*, por exemplo, que dialogaram com a cultura popular de forma ambígua, passam a ser acusados de tentar uma comunicação com os dirigentes e não com as massas. A denúncia das mazelas sociais, nessa ótica, não teria como efeito engajar a parte da população que é vítima dos problemas sociais, mas sim solicitar a intervenção dos dirigentes para resolvê-los.

JPA apresenta posição similar à de Bernardet, que em 1967 afirma que, na primeira fase do Cinema Novo, a intenção de dialogar com o “povo” não se efetivou: o povo era o assunto dos filmes, mas o diálogo ao fim e ao cabo era travado com os dirigentes do país. Glauber Rocha foi um dos que condenaram essa atitude ligada ao reformismo do projeto nacional-popular, afirmando que os filmes deveriam denunciar o povo ao próprio povo para incitar a revolta; mas, para Bernardet, essa proposta de Glauber seguiu apenas como uma ideia, uma intenção utópica (Bernardet, 2007, p. 65-66). Na análise daquele, se sobressai a questão de classe: segundo o crítico, com o propósito de retratar o povo, “a vanguarda de classe média”, entre os quais estavam os cineastas inspirados pelo nacional-popular, assimila e reelabora a cultura popular para “trazer cultura ao povo” e acaba fazendo-o de forma paternalista (Idem, p. 48-49).

Na busca pelo “povo” portador do espírito revolucionário do Brasil no pré-64, os cineastas engajados de classe média associados ao Cinema Novo tematizaram o sertão, as favelas, e retratam regiões em que grupos marginalizados aparecem sem que apareça (nos filmes) a classe média: é esse o cenário de *Rio, 40 Graus*, *Cinco Vezes Favela*, *Barravento*, *Vidas Secas* e outros - locais em que “o autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista”

poderia ser encontrado (Ridenti, 2014, p. 8-9). À parte dos juízos de valor tecidos por Bernardet, em termos sociológicos esses filmes expressam o que Ridenti chama de romantismo revolucionário característico das esquerdas nessa década; em termos historiográficos, essa “idealização” do “povo” segundo uma perspectiva “romântica” é historicamente localizada na já comentada conjuntura pré-1964. O Golpe, portanto, coloca sobre essa idealização um “ponto de interrogação” categórico, de modo que a classe média passa a ocupar o protagonismo de alguns filmes como objeto de discussão. Como exemplo da introdução de novos temas motivada pelo Golpe, podemos destacar *A Entrevista*, de Helena Solberg, que além de problematizar a classe média, “foi pioneiro ao dialogar simultaneamente com as questões da opressão das mulheres e da repressão militar” (Veiga, 2013, p. 300).

É fato que um filme realizado antes de abril de 1964, *Deus e o Diabo*, já enunciara de forma incipiente a problemática da classe média através do personagem Antônio das Mortes, mas o Golpe traz a questão à tona com uma urgência incontornável: se o tema antes foi tratado de forma implícita através de um personagem coadjuvante, após abril de 1964 ele é retratado com uma frontalidade agressiva (política e esteticamente) visando mais do que nunca o confronto com o público - é o caso de *Terra em Transe*, filme protagonizado por um jornalista de classe média que sintetiza os conflitos internos do militante de esquerda no período de democracia populista.

Aos reclamos de que o Cinema Novo só se ocupa de sertão e de favela, alguns filmes do período respondem com temas urbanos de classe média: projetam na tela as mazelas da classe a que pertencem o realizador e o público, e o cineasta mostra-se severo com o mundo mesquinho, conservador, arrivista de uma pequena burguesia que aparece medrosa, cega, imediatista. (...) O cineasta quer a conquista do público, mas exorciza na tela um ressentimento em que se coloca diante do mesmo público numa linha de agressão. (Xavier, 2001, p. 68-9)

Seja em filmes que problematizam frontalmente a militância dos intelectuais de classe média - como *Terra em Transe* e *O Desafio* - ou em filmes que problematizam o lugar social da classe média em seu conjunto - como *A Falecida* (1965) de Leon Hirszman e *A Entrevista* -, é nessa segunda fase do Cinema Novo “(...) que se fez a dissecação mais profunda do cadáver do intelectual de esquerda formado sob o populismo nacionalista.” (Napolitano, 2001, p. 116-7). Tomamos aqui o ensaio de Bernardet como uma fonte primária que remete ao debate corrente no período referente ao problema do lugar social do cineasta e da comunicação com as massas populares, discutido através dos filmes previamente citados e de entrevistas como aquela de Joaquim Pedro de Andrade.

Em nível mais geral, é importante reiterarmos que o problema da comunicação não se restringe à discussão das classes envolvidas, mas abrange também a inserção do cinema engajado no mercado como meio de atingir um maior público - em outros termos: a possibilidade de inserção do cinema na indústria cultural, em pleno desenvolvimento na conjuntura pós-64. Napolitano destaca que as possíveis estratégias de divulgação nesses termos não começaram apenas após o Golpe, mas o novo contexto político e econômico instaurado após esse momento, com a modernização conservadora levada a cabo pelos militares, faz com que a relação entre arte engajada e seu público se desloque para o mercado (Napolitano, 2001, p. 105). Esse foi um dado importante da nova conjuntura que afetou as estratégias de mobilização de diversas artes engajadas, entre a música, o teatro e o Cinema Novo: com a consolidação da indústria cultural, surge “um segmento de mercado disposto a consumir produtos culturais de contestação à ditadura” (Ridenti, 2007, p. 188-9). Napolitano destaca que, diferente do pré-64, em que as artes engajadas convergiam para estratégias similares ligadas ao nacional-popular, após o Golpe cada arte segue por um caminho nessa nova estrutura de reação com o público, de modo que é preciso detalhar mais como isso se deu para os cineastas do Cinema Novo.

Para o dilema da inserção do cinema engajado na indústria cultural e como isso se relaciona com o problema da comunicação, Marcos Napolitano propõe o conceito de “fechamento do público”. Essa definição do autor permite ir além de uma caracterização comum do público do Cinema Novo que o historiador considera monolítica: aquela que tradicionalmente homogeneiza o público sob a caracterização de “jovens, intelectuais e de esquerda”. Como expomos anteriormente, o alcance dos filmes (ou melhor, o maior alcance entre determinada classe e limitado alcance entre as classes subalternas) deles não pode ser compreendido tomando as obras como artefatos isolados e ignorando a dinâmica da indústria do país que interfere na repercussão dos filmes. Desse modo, a visão monolítica que Napolitano critica impede de entender apropriadamente como a dinâmica da indústria interferiu sobre o alcance dos filmes. Sem uma visão homogeneizante que restringe o debate às intenções dos cineastas e gosto dos espectadores, dois aspectos do problema se sobressaem: o restrito alcance dos filmes do Cinema Novo, mesmo antes do Golpe, condicionado pela dinâmica da indústria, e o fechamento do público após 1964 enquanto um fenômeno afetado pela intervenção do Regime.

Desde a consolidação do Cinema Novo - isto é, e a partir do momento em que o cinema engajado brasileiro deixou de lado o diálogo com as tendências do chamado “cinemão”

(chanchadas e comédias musicais nacionais que eram sucesso de bilheteria) que marcou o cinema independente dos anos 50 em função de uma proposta estética mais disruptiva -, a relação com o público passou a ser uma relação de conflito. Isso trazia efeitos positivos artisticamente mas acarretava problemas econômicos, já que confrontava os hábitos e gostos de um público acostumado à estética do cinema estrangeiro importado que dominava o mercado nacional (Autran, 2008, p. 86-87). O Cinema Novo, desde o início da década, coloca-se na contramão da tendência política e estética que dominava as salas de cinema, e o fazia conscientemente como forma de intervir socialmente contra a ideologia propagada pelo cinema industrial dos EUA.

Glauber Rocha em 1965 coloca essa disputa como a contraposição entre o miserabilismo do Cinema Novo e a tendência do digestivo que caracteriza o cinema importado: o digestivo seriam “filmes de gente rica, em casas bonitas, andando em automóveis de luxo; filmes alegres, cômicos, rápidos, sem mensagens de objetivos puramente industriais” (Rocha, 2004, p. 65) - ou seja, filmes que escondem os problemas da realidade nacional e propagam a ideologia burguesa. O Cinema Novo, pelo contrário, não escondia a miséria do Brasil, mas a denunciava e a discutia como um problema político, segundo o citado diretor.

Glauber entendia que o combate ao cinema digestivo não se travava apenas no nível ideológico, seria necessário também intervir na indústria para produzir, distribuir e exibir seus filmes (assim como outros cineastas da época como discutimos no capítulo anterior) pela via autoral; caso contrário, o cineasta engajado não alcançaria seus objetivos políticos porque “(...) o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração” (Idem, p. 67). Essa participação do cineasta “múltiplo” (diretor, produtor, distribuidor) na indústria foi evoluindo com os anos, mas o Golpe configura-se como um baque no curso de tal evolução.

Como Glauber coloca, “(...) foi a partir de Abril que a tese do cinema digestivo ganhou peso no Brasil, ameaçando, sistematicamente, o cinema novo” (Idem, p. 65). Diante da consolidação da indústria cultural no Brasil pós-64, o artista engajado lida com o dilema de ceder às novas possibilidades da indústria cultural ou levar o confronto com o público e a radicalização estética às últimas consequências. De forma heterogênea, alguns dos cineastas do Cinema Novo vão pela segunda via, sobretudo aqueles que resolveram traçar um balanço crítico das ilusões do intelectual de esquerda. Nesse momento, este ramo do Cinema Novo “(...) está longe de assumir a linha da fácil comunicação como outros que foram por outros caminhos” (Xavier, 2001, p. 67).

Como exemplo desse tipo de abordagem, que foi especialmente marcante após o Golpe, podemos citar *Terra em Transe* e *A Entrevista*, filmes cujas narrativas descontínuas e estéticas, que em muito transcendem os propósitos didáticos de filmes anteriores ao Golpe, denotam uma ruptura com a estética que vinha sendo praticada no Cinema Novo até 1964. Tratam-se de filmes propositalmente contraditórios: no filme de Glauber Rocha, o protagonista a todo momento tem sua prática política colocada em cheque pelos desdobramentos da narrativa, ao ponto em que não há uma “mensagem” clara ou didática que permaneça constante do começo ao fim, como em *Barravento*, filme pautado pela conscientização nos termos propostos por Glauber; já no documentário de Helena Solberg, a diretora em diversos momentos contradiz as palavras ditas nas entrevistas com as imagens mostradas, criando uma “assincronia entre a imagem e o som” (Solberg apud Veiga, 2013, p. 299), sobretudo no final que retrata a violência dos militares.

Partindo desses exemplos da abordagem frontal ante as contradições do cineasta de esquerda, podemos retomar o fenômeno de fechamento do público que marca o Cinema Novo: “‘Fechamento’ porque, a partir de 1965, se fez um cinema para pequenos círculos, em parte por causa dos problemas de distribuição e da força esmagadora do cinema norte-americano, em parte por opção estética” (Napolitano, 2001, p. 106). Trata-se, portanto, de uma opção criativa por um lado, mas que não deixa de ser condicionada pela dinâmica estrutural da sociedade brasileira naquele momento. Segundo Napolitano, esse fenômeno se deu mesmo antes do Golpe, com filmes que quebravam as tradicionais convenções com as quais o grande público estava acostumado, e por isso este “(...) fugia dos filmes brasileiros mais alegóricos” (Idem, p. 116); o impacto do Golpe é justamente que, a partir dele e a derrota das esquerdas, os cineastas problematizam de forma inédita o “fechamento do público” já existente através de uma discussão mais geral sobre o distanciamento entre intelectuais de classe média e classes subalternas - algo que é ausente nos filmes anteriores a 1964, e após o Golpe passa a ser incorporado nos filmes através de uma estética ainda mais vanguardista, a exemplo de *Terra em Transe*, como já foi colocado.

Não podemos desconsiderar que os possíveis desdobramentos da autocrítica previamente colocada foram limitados pelas pressões exercidas pelo regime. A distribuição dos filmes acaba prejudicada pela censura e, conseqüentemente, seu alcance. Uma fala de Joaquim Pedro de Andrade é exemplar nesse sentido: após propor algumas possíveis soluções para os problemas de comunicação e atuação política do Cinema Novo, ele constata que a situação do Brasil “(...) de fato não permite o que poderia resultar de prática eficiente dessas especulações”

(Viany; Andrade, 1966, p. 265). O citado diretor destaca ainda que os cinemanovistas deveriam tentar de imediato atingir as classes potencialmente revolucionárias, mas estas naquele momento foram as principais vítimas da repressão e desmobilização promovidas pelo regime. Após o Golpe, os cineastas engajados tiveram pouco tempo em comparação aos anos da democracia populista para aprimorar suas ideias e revisar práticas que posteriormente avaliaram como equivocadas, já que entre a realização de *Rio, 40 Graus* e o Golpe de 1964, há um intervalo de aproximadamente dez anos, ao passo que entre o Golpe e o AI-5 os desdobramentos da autocritica das esquerdas no cinema tiveram apenas quatro anos para ocorrer: em 1968, o AI-5 legitima de vez a repressão irrestrita e censura que passa a ser feita contra os opositores do regime.

3.3 “A VOZ DO PROFISSIONAL DE CINEMA”: O OUTRO LADO DO BALANÇO CRÍTICO ENTRE O GOLPE E O AI-5

Como apontamos na seção anterior, é possível para fins analíticos distinguir alguns projetos da militância que se relacionam mais a um projeto político compartilhado pelas esquerdas e outros que se referem exclusivamente ao desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional - estes que foram tidos pelo cineastas como mais bem sucedidos do que os primeiros. É a respeito desse segundo aspecto, ligado à “voz do profissional de cinema”, na expressão de Ismail Xavier, que tratamos nesta seção.

Como desenvolvemos no capítulo anterior, essa questão já era vista com extrema importância pelos cineastas desde a década de 1950, e continuou sendo um ponto de interesse no decorrer da década seguinte. A partir da análise das fontes selecionadas, percebemos que mesmo cineastas como Glauber Rocha, que avaliavam de forma mais negativa as práticas das esquerdas antes do Golpe, traçaram um balanço positivo das práticas do cineastas no pré-64 quando o assunto era contribuir para a estabilidade e desenvolvimento do cinema brasileiro.

Tomando como medida de comparação a situação do cinema brasileiro antes da emergência do Cinema Novo, diversos cineastas constataram avanços independentemente se a revolução popular não tenha chegado a acontecer: graças ao Cinema Novo, a indústria nacional alcançou o mínimo de estabilidade em termos de número de obras produzidas e a profissão de cineasta passou a ser equiparada à de outros artistas, como músicos e escritores, entre outras contribuições destacadas, segundo o breve balanço que expomos a seguir.

Novamente, nossa fonte primária são as já citadas publicações da *Revista Civilização Brasileira*, de 1965 a 1966 e, também, textos de Glauber Rocha, escritos entre 1964 e 1968, agregados em seu livro *Revolução do Cinema Novo* (2004). Enquanto fontes primárias, tomamos as informações nelas contidas e expostas adiante para demonstrar como os próprios cineastas avaliavam a conjuntura naquele momento histórico. Para esta pesquisa, não interessa verificar a procedência ou não do balanço traçado pelos cineastas em relação ao mercado ou à repercussão do Cinema Novo, mas sim compreender que naquele momento histórico esta ou aquela interpretação foi corrente entre os cinemanovistas. Como destacamos, o balanço mais positivo traçado por cineastas como Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos e Joaquim Pedro de Andrade refere-se às contribuições do Cinema Novo para a indústria cinematográfica nacional, mesmo na fase nacional-reformista do movimento; Carlos Diegues vai ainda mais longe em seu balanço positivo, dando igual destaque para outros tipos de contribuições, como vamos tratar mais adiante.

No debate entre Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Alex Viany, publicado em 1965 sob o título de *Cinema Novo: Origens, ambições e perspectivas*, os envolvidos traçam um balanço cronológico do que foi feito pelo citado movimento até então e projetam possibilidades para o futuro com o regime militar já vigente. Glauber Rocha destaca que uma das contribuições dos primeiros filmes realizados pelos cinemanovistas foi a experiência prática na realização cinematográfica, que serviu para aprimorar e consolidar ideias que apareceriam de maneira mais nítida nos filmes seguintes. O diretor cita como exemplo para sua formação a experiência com *Barravento*, em 1962, e para o amadurecimento dos demais cita *Cinco Vezes Favela*, do mesmo ano:

A parte prática veio quando montei Barravento com o Nelson. Foi quando tive um contato mais íntimo com o Nelson no plano profissional, no plano mesmo de domínio da linguagem cinematográfica. (...) Foi uma grande experiência para mim e acho que, de certa forma, para o Nelson também. (...) Para o resto do pessoal, a experiência de Cinco Vezes Favela foi importantíssima” (Santos et. al, 1965, p. 188-9)

Bernardet, em artigo publicado também em 1965 na citada revista, reitera segundo seus próprios termos a posição de Glauber e afirma que *Cinco Vezes Favela* representa, mesmo com seus erros, uma etapa na elaboração do cinema (Bernardet, 1965, p. 220). Joaquim Pedro de Andrade também observa certa evolução nesse sentido, apesar de fazê-lo com ressalvas em relação a seus resultados concretos até então. Em sua já mencionada entrevista, ele destaca o amadurecimento dos cineastas nessa fase mais “avançada” do Cinema Novo, partindo do

problema da eficácia política dos filmes. Segundo o diretor, após os filmes de estreia dos cinemanovistas, alguns deles em suas obras posteriores já constataam o citado problema de forma que não faziam anteriormente, ainda que a solução permanecesse no campo da possibilidade, da projeção: “Isto é, fizeram a primeira experiência, o problema começa a colocar-se para eles com maior nitidez, e eles procuram resolvê-los em termos realmente eficazes” (Andrade; Viany, 1966, p. 260).

O diretor Carlos Diegues é ainda mais enfático em relação aos ganhos trazidos pelo Cinema Novo no âmbito cultural. A posição deste diretor é um exemplo da heterogeneidade do movimento: se Joaquim Pedro de Andrade enfatiza o problemático distanciamento entre público visado, o povo, e os cineastas, Diegues afirma que, graças ao Cinema Novo, o cinema brasileiro

deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser um estereótipo, um pasticho, e passou a adotar uma visão antropológica do homem brasileiro, penetrando a alma do homem brasileiro, da própria cultura do povo brasileiro. Eu acho, de fato, que o Cinema Novo não se integra na cultura brasileira; eu acho que, neste momento, o Cinema Novo é como que um espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira. (Dahl et. al, 1965, p. 239)

Diegues enfatiza, assim como outros, o sucesso do Cinema Novo no sentido de trazer de vez para o cinema nacional uma estética genuinamente brasileira, que colaborou para sua incorporação no *hall* de artes já estabelecidas no país. Entretanto, tal diretor não demonstra a mesma preocupação que outros cineastas em relação ao possível distanciamento entre o lugar social dos cineastas de classe média que fazem essa “arte brasileira” e o “povo brasileiro” - algo percebido por utilizar expressões como “o espírito universal da cultura brasileira” para caracterizar o Cinema Novo, apesar de todos debates contemporâneos que questionavam a efetividade dessa noção. Tal afirmação reitera a continuidade do romantismo revolucionário destacado por Ridenti mesmo após 1964, categoria esta que não tem sentido pejorativo mas serve para explicar, segundo uma perspectiva sociológica, um pensamento comum entre as esquerdas nessa década, caracterizado pela “idealização de um autêntico homem do povo” (Ridenti, 2014, p. 9).

Depois do impacto da derrota de 1964, permaneceu na maioria do pessoal do Cinema Novo a busca da identidade nacional do homem brasileiro. Mas foram mudando as características desse romantismo, que ia deixando de ser revolucionário para encontrar seu lugar dentro da ordem estabelecida (Ridenti, 2014, p. 74-75)

Notamos em Nelson Pereira dos Santos uma posição menos romântica, segundo a definição de Ridenti, do que a de Diegues sobre a representatividade da cultura brasileira através do Cinema Novo, mas que ainda destaca o inédito nivelamento entre cinema e demais artes no país como uma contribuição positiva do movimento:

O que a gente pode ver hoje é que esse resultado principal [do Cinema Novo] foi a afirmação cultural do cinema brasileiro. Aquela frase do deputado Euvaldo Pinto, de que o cinema brasileiro não é mais uma atividade divorciada das demais atividades culturais de nível mais alto do país, é inteiramente verdadeira. Assim, o Cinema Novo conseguiu transformar o cinema brasileiro, ou melhor, deu ao cinema brasileiro essa categoria de manifestação, de expressão da nossa cultura. (Santos et. al, 1965, p. 189)

Como expomos no decorrer do trabalho, toda a transformação do cinema brasileiro (nos termos de Nelson Pereira dos Santos) operada pelo Cinema Novo é parte de um amplo projeto que considerava também a importância da intervenção na indústria. Nesse sentido, Glauber, Nelson Pereira dos Santos e Diegues demonstram posições similares. A partir dos filmes iniciais, com mais filmes sendo produzidos a cada ano e mais diretores estreando afastados das estéticas importadas dominantes no mercado, torna-se corrente a constatação dos ganhos que o Cinema Novo trouxe para a estabilidade da indústria cinematográfica nacional e, mais especificamente, para a possibilidade de produzir, distribuir e exhibir filmes com uma estética independente:

E é uma coisa realmente fabulosa a adequação entre a política de autores e a realidade brasileira. Ela veio de [sic] encontro à necessidade de uma produção independente, no melhor sentido da expressão, já que todas as tentativas de produção industrial, tipo Hollywood, haviam falhado totalmente. Foi essa outra importante contribuição do Cinema Novo (Santos et. al, 1965, p. 196)

Glauber avalia positivamente a contribuição do Cinema Novo para o desenvolvimento da indústria e para a “descolonização” dos gostos do público, a tal ponto que em 1967 constata que “Hoje um filme de *cinema novo* consegue rápido sucesso”. (Rocha, 2004, p. 86)⁹. Tal estabilidade alcançada no decorrer da década é tida por ele no mesmo texto como um possível

⁹ É interessante destacar que Joaquim Pedro de Andrade discorda desse sucesso de bilheteria apontado por Glauber: “No caso de usar-se o cinema como instrumento revolucionário, é preciso que ele atinja a classe potencialmente revolucionária. Isso não ocorreu até agora em qualquer dos filmes feitos a partir de uma posição política revolucionária. Há sempre um fator de alienação no processo de composição do filme. Esse problema é evidente e vem sendo comprovado nas exibições dos filmes. Nós o vemos claramente no fracasso de bilheteria de alguns filmes, e melhor ainda na distribuição das rendas, quando os filmes feitos a partir de uma posição supostamente revolucionária fracassam justamente nos cinemas localizados em zonas habitadas pelas classes potencialmente revolucionárias” (Vianny; Andrade, 1965, p. 259). Para os objetivos desta pesquisa não cabe verificar qual dado tem mais validade, então nos limitamos a destacar a ausência de consenso entre os cinemanovistas sobre o sucesso (ou ausência dele) de bilheteria dos filmes.

ponto de apoio para que o movimento se defendesse das intervenções do regime, como o diretor destaca no mesmo texto: “o nível técnico e artístico, já alcançado pelo cinema brasileiro em relação às condições locais, e um crescente prestígio internacional do cinema novo já constituem defesas políticas diante da censura.” (Idem).

Em 1967, a opressão avançava através dos atos institucionais, mas a oposição de esquerda ao regime ainda não recebera seu contraponto mais decisivo: a instauração do AI-5. Nestes textos que analisamos, de 1965 a 1967, as projeções dos cineastas demonstram uma crença na continuidade do cinema engajado e a incerteza em relação ao futuro do regime - ao menos no sentido de não saberem até que ponto a repressão iria chegar. O AI-5, porém, coloca um “ponto final” nas incertezas em relação aos rumos do regime e ao alcance do autoritarismo.

Neste capítulo, restringimos nossa análise ao recorte temporal entre o Golpe de 1964 e o AI-5, recorte no qual a repressão não foi suficiente para anular o florescimento cultural ligado à arte engajada. Antes do AI-5, com os festivais de música popular e importantes filmes do Cinema Novo sendo lançados, a arte engajada passava a impressão “(...) de que o Brasil todo havia se convertido para a esquerda.” - impressão esta, que como Napolitano destaca, contrasta com a realidade política do país, em que os militares ampliaram o autoritarismo e a repressão através dos atos institucionais (Napolitano, 2014a, p. 59): mais um exemplo da limitação da suposta “hegemonia cultural da esquerda” ao campo ideológico.

Nos relatos dos cineastas que destacamos, algo dessa impressão pode ser percebida, uma vez que alguns deles demonstram incerteza em relação ao caráter do regime e ao alcance da censura e outros demonstram otimismo, mesmo sob a vigência do regime militar, em relação à continuidade do Cinema Novo devido aos conquistados avanços na indústria. A instauração do AI-5 no final de 1968, entretanto, concretiza todo o potencial autoritário do regime militar, reprimindo de vez aquelas classes sociais que antes não haviam sido o alvo principal e imediato do regime após o Golpe de 1964.

Depois do AI-5 em dezembro de 1968, com a repressão crescente a qualquer oposição ao regime militar, com o esgotamento do impulso político, que vinha antes de 1964, com o refluxo dos movimentos de massa e as seguidas derrotas sofridas pelas forças transformadoras no mundo todo, com a censura e a ausência de canais para o debate e a divulgação de qualquer proposta contestadora, com a adesão de várias pessoas a grupos de esquerda armada e o rápido desbaratamento desses grupos pela ditadura, marcou-se o fim de um florescimento cultural correspondente ao movimento popular que tivera seu ápice em 1963 e início de 1964, e que ainda se manifestaria esporadicamente até o fim da década, especialmente em 1968. (Ridenti, 2010, p. 77-78)

É sobre esse panorama, antes da ruptura provocada pelo AI-5, que limitamos esta pesquisa, considerando que a partir da instauração daquele há um impacto de outra ordem que não pode mais ser atribuído apenas ao Golpe ocorrido em 1964.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir dos resultados da pesquisa expostos anteriormente, podemos perceber em que medida o Golpe de 1964 interferiu sobre as atividades do Cinema Novo, motivando um amplo processo de autocrítica em relação aos projetos políticos e estéticos anteriores, mais especificamente o chamado projeto nacional-popular. Para fins analíticos, dividimos a autocrítica operada pelos cineastas entre a “voz do profissional de cinema” e a “voz do militante de esquerda”, mas cabe reiterar que, na prática dos cineastas, ambas se articulam. Enquanto profissionais de cinema, interessou aos cineastas criar condições na indústria nacional para que a arte engajada pudesse ser realizada, distribuída e exibida desvinculada das convenções impostas pelo cinema estrangeiro. Tal perspectiva por si só já denota uma atitude política que advém de suas concepções enquanto militantes de esquerda: não bastaria produzir filmes tendo em mente apenas sua dimensão discursiva, seria preciso, para um cinema político efetivo, também intervir sobre a materialidade que afeta a maneira que o cinema alcança a sociedade.

Tendo em vista esse projeto, entendemos que o Golpe de 1964 afetou o Cinema Novo não apenas limitando a produção dos cineastas através da censura, por exemplo, mas também oprimindo e desmobilizando as classes populares que poderiam ser atingidas pelos filmes engajados. Se o fato de que os realizadores e o público imediato do Cinema Novo consistiam majoritariamente em pessoas das classes médias intelectualizadas, não podemos restringir essa questão de classe a uma dimensão discursiva: trata-se, também, de um aspecto condicionado pela instauração de um regime autoritário e de classe que reprimiu duramente os movimentos populares em ascensão no país, minando suas possibilidades de mobilização e, conseqüentemente, restringindo os possíveis diálogos entre a arte engajada e classes subalternas. O “fechamento do público”, em que cineastas após 1964 passam a direcionar as obras a um público mais restrito e refletem nos filmes suas inquietações enquanto intelectuais de classe média, foi em parte uma escolha criativa mas não deixa de ser, por outro lado, fruto da constatação de um dado sobre a nova conjuntura autoritária instaurada após o Golpe.

Embora não apontemos de maneira explícita a todo momento, as formulações de Raymond Williams sobre materialidade e cultura, além de sua definição de hegemonia, permeiam todos os resultados da pesquisa. Foi a partir dessa base teórica que nos preocupamos em entender as disputas políticas e culturais em articulação com as relações de classe da sociedade e suas condições materiais. A compreensão de que a dominação de determinado grupo social, em sua dimensão ideológica e material, é aberta a contradições, permite

problematizar a tentativa de construção de uma hegemonia alternativa pelas esquerdas no período estudado: a atuação política do Cinema Novo nesse sentido e o impacto social de sua militância (ou a ausência dele), quando vistos sob essa ótica, vão muito além de sua dimensão discursiva, pois são afetados por uma dominação de classe que perpassa todos os âmbitos da sociedade, não apenas a cultura.

Graças a essa concepção, no decorrer da análise pudemos ultrapassar a caracterização das ações individuais dos cineastas em termos de erros ou acertos e observá-las em relação a uma estrutura social mais ampla que pressiona e limita a margem de ação dos indivíduos. Em meio à tentativa de construção de uma hegemonia alternativa pelas esquerdas, a adesão de grande parte destas (incluindo cineastas engajados) ao projeto nacional-popular não pode ser desvinculada da conjuntura em que ocorreu - isto é, uma conjuntura notadamente contraditória como foram os anos da chamada democracia populista, na qual as contradições de classe eram ofuscadas pelo pacto populista. A ruptura ocorre em 1964: a instauração da Ditadura como mecanismo para garantir a hegemonia da classe dominante trouxe à tona de forma arrasadora o que estivera ofuscado e expôs todo o caráter reacionário da burguesia brasileira, antes tida pelos adeptos do projeto nacional-popular como possível aliada contra o imperialismo. O Golpe catalisa entre os cineastas engajados uma revisão mais dura e urgente desse tipo de concepções, mas reiteramos que mais importante do que apontar o que “deveria ter sido feito de diferente” é historicizar a ação política dos sujeitos e relacioná-la com o contexto no qual ocorreu.

Neste trabalho, seguimos uma abordagem pouco usual para um estudo que tem o cinema como objeto de pesquisa: não analisamos filmes, mas sim fontes escritas. Durante o longo processo de crítica das fontes e formulação de hipóteses, percebemos que as publicações encontradas possuíam tamanha riqueza que poderia ser interessante desenvolver o trabalho focando especialmente em sua análise - ainda mais por se tratar de cinema político, que costuma ter uma produção teórica tão prolífica quanto a produção fílmica.

Ao examinarmos textos de diferentes épocas de Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Alex Viany, Jean-Claude Bernardet e outros, constatamos que tratar detalhadamente de tais fontes poderia ser um meio de historicizar a interpretação de Ridenti sobre a autocrítica das esquerdas e detalhar que caráter essa autocrítica assumiu entre os cineastas. Enquanto um movimento artístico tão heterogêneo, que por sua vez dialogava com esquerdas também heterogêneas, focar em tais materiais foi importante para precisar, para além de generalizações, de que forma cada cineasta lidou com a nova conjuntura instaurada após 1964.

Compreendemos, também, que os resultados desta pesquisa podem ser ampliados futuramente com a inclusão de novas fontes vistas sob a mesma abordagem. Infelizmente, precisamos limitar a análise às fontes às quais tivemos acesso, deixando de lado um leque de publicações que poderia ser valioso. Avaliamos que seria importante trazer para a análise, por exemplo, outros escritos de Glauber Rocha, como sua obra *Revisão crítica do cinema brasileiro*, *Cartas ao mundo* (que reúne cartas enviadas em diversos períodos) e escritos encontrados no Acervo Tempo Glauber; além de obras de outros “militantes do cinema brasileiro” que não pudemos estudar com o rigor e densidade que merecem para incluí-los nesta pesquisa, como Paulo Emílio Sales Gomes, cuja contribuição para as noções de subdesenvolvimento no cinema brasileiro e influência sobre os cinemanovistas pode ser historicizada em uma próxima pesquisa.

A metodologia desta monografia, portanto, foi concebida com ciência das lacunas que seriam deixadas e os resultados aqui expostos consistem em uma etapa inicial para um projeto mais amplo, com mais fontes, a ser desenvolvido posteriormente: não pretendemos esgotar a complexidade do Cinema Novo, uma vez que esta só poderia ser contemplada de forma mais completa ao incluir a análise fílmica, mas sim propor algumas considerações que possam embasar historiograficamente um futuro estudo dos filmes segundo as noções aqui desenvolvidas.

Entendemos a análise fílmica como um procedimento fundamental para adquirir uma compreensão mais completa do cinema engajado, mas, concomitantemente, avaliamos que tal análise, quando feita com rigor historiográfico, depende de um estudo prévio de outros tipos de fontes para melhor compreender o que está nas telas - que foi o que buscamos desenvolver brevemente neste trabalho. Esperamos que os resultados aqui expostos possam se desdobrar futuramente em uma pesquisa que inclua outros tipos de fontes, outros procedimentos metodológicos, e, assim, verifique como as posições percebidas nas fontes escritas aqui analisadas são representadas pelos cineastas em seus filmes.

REFERÊNCIAS

- AUTRAN, Arthur. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 36, p. 84-90, ago. 2008
- BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro: propostas para uma história**. 2. ed. aum. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- CARDOSO, Maurício. **Uma história dramática do cinema brasileiro**. São Paulo: LiberArs, 2017.
- CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v.18, n.35, p. 95-117, fev. 2010.
- DREIFUSS, René Armand. A crise do populismo. *In: _____*. **1964: a conquista do Estado**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- GOMES, Ângela de Castro. O populismo e as ciências sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. *In: FERREIRA, Jorge (org.)*. **O populismo e sua história: debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- LUCA, Tânia Regina de. História nos, dos e por meio de periódicos. *In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.)*. **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.
- MALAFAIA, Wolney Vianna. Brasil, tempos modernos: construção e desconstrução do ideário cinemanovista (1955-1973). *In: MALAFAIA, Wolney Vianna*. **Imagens do Brasil: Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional**. Orientadora: Marieta de Moraes Ferreira. 2012. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) - CPDOC, Rio de Janeiro, 2012. p. 32-78.
- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.
- _____. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2014a.
- _____. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014b.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.
- _____. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: "entre a pena e o fuzil". **Artcultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, 2007.
- _____. Na trilha de Raymond Williams: para pensar política cultura e política no Brasil.. **Sociologia & Antropologia**, v. 13, n. 1, p. e220050, 2023.
- _____. **O fantasma da revolução brasileira**. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 2 ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

VEIGA, Ana Maria. No Brasil: cinema, feminismos e ditadura. In: VEIGA, Ana Maria. **Cineastas brasileiras em tempos de ditadura: cruzamentos, fugas, especificidades**. Orientadora: Joana Maria Pedro. 2013. Tese (Doutorado em História Cultural) - UFSC, Florianópolis, 2013. p. 227-324

WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria cultural marxista. **Revista USP**, São Paulo, n.65, p. 210-224, março/maio. 2005.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

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

FONTES

BERNARDET, Jean-Claude. “Para um cinema dinâmico”. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. I, n. 2, maio, 1965.

_____. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DAHL, Gustavo. [et al]. “Vitória do Cinema Novo”. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. I, n. 3, jul. 1965.

SANTOS, Nelson Pereira dos; ROCHA, Glauber; VIANY, Alex. Cinema novo: origens, ambições e perspectivas. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, n. 01, 1965, pp. 185-196.

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

VIANY, Alex; ANDRADE, Joaquim Pedro de. “Crítica e autocrítica: ‘O Padre e a Moça’, Alex Viany conversa com Joaquim Pedro de Andrade”. In: **Revista Civilização Brasileira**, Rio de Janeiro, v. I, n. 7, maio 1966.