



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Thiago Luiz Turibio da Silva

O novo por escrito: cinema, crítica, nacionalismo (1960/1964)

São Gonçalo

2014

Thiago Luiz Turibio da Silva

O novo por escrito: cinema, crítica, nacionalismo (1960/1964)



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley

São Gonçalo

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHD

S586 Silva, Thiago Luiz Turibio da.
O novo por escrito: cinema, crítica, nacionalismo (1960/1964) / Thiago
Luiz Turibio da Silva. – 2014.
146f.

Orientadora: Prof.ª Dra. Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley.
Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade do Estado do
Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Cinema brasileiro – Teses. 2. Cinema novo – Teses. I. Wanderley, Sonia
Maria de Almeida Ignatiuk. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CDU 791(81)

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Thiago Luiz Turibio da Silva

O novo por escrito: cinema, crítica, nacionalismo (1960/1964)

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em em História Social da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 16 de setembro de 2014.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Sonia Maria de Almeida Ignatiuk Wanderley (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof^a. Dra. Rebeca Gontijo Teixeira
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Iza Terezinha Gonçalves Quelhas
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

São Gonçalo

2014

DEDICATÓRIA

Ao espelho, meus pais, pelo exemplo; e a Nanda, meu amor, minha companheira, sem a qual este trabalho seria apenas um projeto.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora prof^a Sonia Wanderley, pelas contribuições e pelo conhecimento compartilhado;

A minha amiga prof^a Iza Quelhas, terceiro do meu discurso, com quem sempre estou em diálogo, saiba ela ou não;

Ao meu amigo Rafael Assumpção, pela força nos momentos decisivos;

Aos amigos de mestrado e do francês, em especial a Raquel Pinheiro, Fabíola Camargo e Marília Silva, pelos debates e ideias, sempre estimulantes.

A Debora Simões, grande amiga, pela delicadeza, pelos conselhos, pelo apoio;

Ao meu amigo Luiz Gustavo, por ter aberto o caminho com a experiência de quem anda um passo à frente;

A Jorge Santana e Gleyce Martins, pela amizade, pela força e solicitude;

Aos meus alunos e a toda equipe da escola Mariana da Glória, pelo afeto com que sempre me receberam e pelas lutas em que acalentamos a utopia de uma escola pública verdadeiramente democrática e libertadora;

Aos meus sogros Ana Muniz e Fernando Mota, por toda ajuda e carinho;

Ao meu irmão, Diego Turibio, e a minha cunhada, Iris Turibio, pela amizade, carinho e companheirismo;

Aos meus pais, Fernando Luiz Turibio e Rita de Cássia dos Santos, e a minha avó, Gilce dos Santos, pelo exemplo, pelo amor, pela dedicação infinita, pela alegria de viver. Amo vocês.

E a minha esposa, Fernanda Mota, que dissipou cada angústia com seu companheirismo inquebrantável; por cada gesto, pela vida que compartilhamos, muito obrigado. Te amo.

RESUMO

SILVA, Thiago Luiz Turibio. *O novo por escrito: cinema, crítica, nacionalismo (1960–64)*. 2014. 146f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2014.

Este trabalho teve dois objetivos fundamentais: definir a arquitetura conceitual do que chamamos discurso do Cinema Novo; e analisar as formas como o movimento foi recebido pela crítica, com o objetivo de compreender o que o Cinema Novo deve, em termos discursivos e de prestígio, a esse diálogo. Partindo do conceito de campo cultural tal como pensado pelo sociólogo Pierre Bourdieu, ou seja, como espaço de lutas simbólicas pelo controle de lugares de poder e dos índices de valor que definem uma determinada atividade cultural, conclui-se que o prestígio alcançado pelo Cinema Novo já em seus primeiros anos se deve fundamentalmente à capacidade do grupo em responder a demanda dos setores simbolicamente dominantes da crítica por um cinema que fosse ao mesmo tempo autêntico, com toda ambiguidade que guarda o termo, e moderno, segundo as convenções estabelecidas pelas cinematografias europeias, como o neorrealismo e a Nouvelle Vague. Assim, tal como compreendemos, o Cinema Novo foi uma estratégia de comunicação e de inserção no campo cinematográfico brasileiro. Nesse trabalho, não nos propusemos analisar os filmes, cuja descrição foi feita apenas quando acreditamos fundamental para a compreensão do discurso crítico. Nossas fontes foram fundamentalmente artigos da crítica cinematográfica publicados na imprensa cultural da época. Para análise desses artigos, nos valem das reflexões teóricas de Mikhail Bakhtin sobre a linguagem e das ferramentas teóricas da análise do discurso tal como apresentada por Michel Pêcheux e alguns comentadores de sua obra, como Eni Orlandi e José Luiz Fiorin

Palavras-chave: Cinema Novo. Cinema brasileiro. Crítica cinematográfica. Análise de discurso.

ABSTRACT

SILVA, Thiago Luiz Turibio da. *The new in writing: cinema, critique, nationalism (1960–64)*. 2014. 146f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2014.

This dissertation had two main objectives: to define the conceptual architecture that is called discourse of the *Cinema Novo*; and to analyse the ways that the movement was received by the critique, with the objective to understand what the *Cinema Novo* owes to this dialogue, in terms of discourse and prestige. Based on the concept of cultural field such was thought by the sociologist Pierre Bourdieu, in other words, as space of symbolic struggles for control of power places and value indexes that define a certain cultural activity, it is concluded that the prestige achieved by *Cinema Novo*, in its early years, is mainly due to the group ability to answer the demand of symbolic dominant critique sectors for a cinema that was, in the same time, authentic – with all the ambiguity that brings the term – and modern, according to the established conventions by the European cinematography, as the neorealism and the Nouvelle Vague. Thus, as we understand, the *Cinema Novo* was a communication and insertion strategy in Brazilian cinematographic field. This dissertation does not propose to analyze movies, whose description was made only when we believe to be fundamental to understand the critical discourse. Our sources were fundamentally articles of cinematographic critic published in the cultural press of the period. For the analysis of these articles, we resort to the theoretical reflections of Mikhail Bakhtin about language and theoretical tools of discourse analysis as presented by Michel Pecheux and some commentators of his work, as Eni Orlandi and José Luiz Fiorin.

Keywords: Cinema Novo. Brazilian Cinema. cinematographic critic. discourse analysis.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	8
1	A NAÇÃO COMO PROJETO: ESTADO, INTELLECTUAIS, ENGAJAMENTO.....	19
1.1	Período Vargas e a formação do campo intelectual brasileiro.....	19
1.2	O Iseb e a teoria da alienação cultural.....	26
2	CINEFILIA, INDEPENDÊNCIA E AUTORIA.....	34
2.1	No início era a cinefilia.....	34
2.2	Reinventando a produção: Cinema Novo independente.....	42
2.3	O autor no Cinema Novo.....	49
3	A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E O CINEMA NOVO: DEMANDAS, CONFLITOS, DIÁLOGOS.....	58
3.1	O cinema como espelho da nação.....	63
3.2	Como falar de um cinema que nos humilha: Paulo Emílio e a revolução inocente do cinema brasileiro.....	70
3.3	Bernardet: uma nova crítica em tempos de revolução.....	78
3.4	Glauber Rocha e a construção de um cinema novo pela crítica.....	88
3.5	Cinema Novo e vanguarda: o conflito entre o velho e o novo.....	94
4	O CINEMA NOVO A CAMINHO DA REALIDADE BRASILEIRA.....	105
4.1	Cinema Novo e a teoria da alienação.....	105
4.1.1	<u>Cinema Novo, Modernismo e cultura popular.....</u>	111
4.2	Narrativas de fundação de um novo (e verdadeiro) cinema nacional.....	117
	PALAVRAS FINAIS.....	131
	REFERÊNCIAS.....	139

INTRODUÇÃO

Paulo Emílio de Sales Gomes em sua tese *Uma situação Colonial?* apresentada na *I convenção da crítica cinematográfica brasileira* em novembro de 1960¹, e, dias mais tarde, publicada em sua coluna no jornal O Estado de São Paulo (19 novembro 1960), dizia que o sentimento mais profundo que o cinema nacional suscitava no homem brasileiro bem formado era a humilhação.

O filme brasileiro, de fato, sempre foi um problema para a crítica. Tecnicamente rudimentar, embora divertisse parte do público, era difícil reconhecê-lo como componente digno de um empreendimento que então se firmava enquanto arte. O filme brasileiro, dizia Paulo Emílio, era considerado outra coisa, e não cinema. Catava seus pequenos sucessos entre as classes populares exatamente porque conseguia ser visto como extensão de outras diversões já consolidadas entre elas. Paulo Emílio evoca a chanchada, seus cantores cujas vozes já eram conhecidas; evoca os atores e as atrizes do teatro de revista, já admirados; e pensa na força do carnaval no imaginário da rua.

E o filme brasileiro seria outra coisa que não cinema também para o crítico. Se dotado de sensibilidade nacionalista, como os da revista Cinearte, não sobrava solução senão o paternalismo: todo filme brasileiro deve ser visto². Se, por outro lado, o nacionalismo faltasse, a toada era fatalista: não nascemos para a coisa, esqueçamos disso.

Para ambos, contudo, não se tratava de uma cinematografia com qualidades e defeitos específicos, antes, era um *a priori* cujo enfrentamento já havia encontrado sua ferramenta adequada: o dogmatismo. E dos dois lados, do paternalista ou do fatalista, a conclusão é a mesma: o filme brasileiro nos humilha. Se então todo filme brasileiro deve ser visto, é com a esperança de que um dia alguns valham mesmo a audiência; ou se não, se é preciso desistir, é porque se cria que mesmo que houvesse apoio da crítica e do público, o cinema nacional permaneceria sem relevância.

A crítica e o cinema nacional não poderiam andar no mesmo passo. A razão é simples: conhecer o funcionamento de qualquer ramo industrial ou cultural será sempre mais fácil que

¹ A convenção foi realizada entre os dias 12 e 15 de novembro, e além da tese *Uma situação colonial?* Paulo Emílio apresentou outra cujo título era ideologia da crítica cinematográfica, em que abordou o problema do diálogo no cinema. (SOUZA, 2002: 400-3).

² Slogan produzido por Adhemar Gonzaga, dono da Cinédia, ainda na década de 1920, e apropriado por parte da crítica nacionalista.

fazê-lo funcionar, ainda mais quando o mercado já se encontra ocupado por outras empresas, como no caso do mercado de cinema brasileiro.

Um crítico não precisava de muito para acompanhar as tendências mais avançadas de seu ofício – algumas revistas especializadas, livros, jornais e filmes já seriam suficientes. A capacidade de produzir fitas semelhantes às dos principais centros, ao contrário, demandaria grandes somas de capital, mudanças na legislação, nos hábitos culturais do público e da própria crítica, enfim, transformações que envolveriam amplos setores e que ultrapassariam qualquer esforço particular.

Tanto por isso, a crítica nacional sempre se sentiu à frente de seu cinema: assistia filmes franceses e Hitchcock, lia a teoria cinematográfica de Eisenstein e a teoria crítica de André Bazin, e se ressentia por não encontrar no que era feito no Brasil motivos dignos de seu conhecimento. Senso assim, devolvia com desdém e cinismo a desfeita que imaginava sofrer. E o alvo predileto era, obviamente, a chanchada, tendência dominante no cinema nacional desde 1930. A começar pelo nome, chanchada, epíteto cunhado pela crítica, significa coisa mal acabada e grosseira. Um crítico se perguntava se era possível chamar *Carnaval em Marte* e *Carnaval em Lá Maior*³ de cinema brasileiro sem ter perdido a sanidade, e afirma que filmes desse tipo apenas exploram com grande energia “o mal gosto das massas, incentivando seus instintos primários, iludindo e confundindo, baixando o cinema para o público, ao invés de elevar o público para o cinema” (DIAS, 1993, p. 31).

Mesmo os diretores das chanchadas se declaravam envergonhados pela baixa qualidade de suas fitas. Carlos Manga, por exemplo, disse que “fazia porque era o que tinha que fazer. E eu para obter aquilo que eu queria, que era fazer cinema, fazia chanchada... e me culpo até hoje do meu início” (DIAS, p. 46).

O diretor Roberto Farias em abril de 1961 enviou uma carta a Glauber Rocha, então um dos principais críticos de cinema do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em cujas páginas era lançado o movimento Cinema Novo. Farias estava aborrecido, depois de ter ingressado no “cinema sério”, foi obrigado a retornar à produção de chanchada. E o fizera estreando naquele ano o filme *Um candango na Belacap*. O público, como se esperava, compareceu às salas, a chanchada da vez reunia importantes ídolos populares: Ankito, Grande Otelo, Vera Regina. O sucesso de bilheteria, contudo, não bastava, diz Farias a Glauber que não esteve, e nem estará contente enquanto tiver que trabalhar nesse tipo de filme. E se o fazia, era apenas em razão das duras circunstâncias que lhe exigia o cumprimento das

³ Ambos de 1955, sendo o primeiro dirigido por Watson de Macedo e o segundo por Adhemar Gonzaga.

obrigações de chefe de família, com esposa e 3 filhos para sustentar. (ROCHA, 1997, p 147–9).

Com *Cidade ameaçada* (1960) Farias ganhou a estima de parte da crítica. Seu filme foi enviado pelo Itamarati para compor a delegação brasileira em *Cannes* naquele ano. Passou despercebido no festival, sem uma nota sequer. Segundo argumentava a crítica, tratava-se de um filme “certinho”, mas sem autenticidade brasileira. Farias, afinal, ainda não havia conquistado uma linguagem própria. No entanto, para o jovem diretor que até então era reconhecido como apenas mais um a produzir apenas mais uma das menosprezíveis chanchadas, ter o filme enviado ao principal festival de cinema europeu já era motivo de contentamento.

Embora vendesse bem no exterior⁴, *Cidade Ameaçada* não trouxe grandes lucros ao diretor,

na verdade, diz Farias, paguei para fazê-lo, tive prejuízos. (...) E parece mentira, não poderia ter aguentado se não fossem duas chanchadas que havia feito no Rio como produtor associado e que enxertavam meu orçamento mensal em São Paulo enquanto filmava *Cidade*. (ROCHA, 1997).

E para piorar, “depois de tão maravilhosa acolhida ao ingressar no cinema sério”, havia quem desconfiasse da autoria de *Cidade Ameaçada*. Uma nota saída no jornal O Correio da Manhã (12 de março de 1961), cuja coluna era assinada por Moniz Vianna, atormentou a cabeça do diretor. A nota comentava, com desdém tradicional, o lançamento de *Um candango na Belacap*: – chanchada igual às outras, e, arrematava com sarcasmo: quem teria dirigido *Cidade Ameaçada*, assinada pelo diretor? Como se um diretor de chanchada não pudesse nem mesmo dirigir um filme considerado apenas correto pela crítica.

Percebemos, então, um fosso a separar dois universos culturais inconciliáveis: o dos cineastas e da crítica, ansiosos por filmes sérios, autenticamente brasileiros, que rezassem sob a cartilha do cinema moderno, e o do público, responsável pelas injunções do mercado, mergulhado no riso burlesco da chanchada, sem tempo para preocupações formais. Tanto por isso, a crítica tratava com hostilidade o público e os que se dobravam ao seu “gosto primitivo”.

Em um pequeno balanço sobre o Cinema Novo ainda em 1964, dizia Nelson Pereira dos Santos que o principal resultado do movimento foi “a afirmação cultural do cinema brasileiro”. E continua: “hoje o diretor de cinema está no mesmo pé de qualquer outro

⁴ O produtor da fita, José Orsini, afirmou ter vendido o filme para 70% dos países representados no festival (Correio da Manhã, 6 maio 1960).

intelectual ativo, integrado no processo cultural brasileiro, o que não acontecia antigamente, ou mesmo dez anos atrás” (VIANY, 1999, p. 90).

Comentando a afirmação de Nelson Pereira dos Santos, no ano de 1965, afirma Carlos Diegues ser “mais radical”, para ele “o cinema novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira” (VIANY, 1999, p.113).

Sendo assim, partimos exatamente dessa questão: como o cinema brasileiro, até então amplamente menosprezado, conquistou com o Cinema Novo um novo estatuto cultural entre o meio crítico? A contar pela tese de Maurício Caleiro (2013), o fantasma do Cinema Novo não só ainda rondaria o presente campo cinematográfico brasileiro, como seria um fator de obstrução à emergência de novas tendências, a quem a crítica sempre avaliaria segundo os valores estabelecidos pelo movimento.

Considerando a questão, este trabalho teve dois objetivos fundamentais: definir a arquitetura conceitual do que chamamos discurso do Cinema Novo através de seus artigos publicados na imprensa diária, de textos ensaísticos e das correspondências trocadas entre eles; e analisar as formas como o movimento foi recebido pela crítica, com o objetivo de compreender o que o Cinema Novo deve, em termos discursivos e de prestígio, a esse diálogo.

Existem diversas maneiras de se definir Cinema Novo. Uma delas foi proposta pelo crítico Alex Viany ainda em 1962. Cinema Novo seria um movimento cinematográfico articulado pela decisão de se produzir filmes de baixo orçamento, que mantivessem contato com a realidade e que procurassem temas nacionais. (1999, p. 23)

Segundo essa definição, que privilegia aspectos da estética relacionados aos cânones do neorealismo, o Cinema novo seria uma disposição criativa difusa e abrangente o bastante para admitir a composição de uma filmografia ampla e diversificada. Assim, desde que fosse possível encontrar um parentesco estético mesmo que remoto como o de uma “temática brasileira”, filmes que partiam de condições materiais e pretensões estéticas distintas, como *Barravento* (1961) e *O pagador de promessas* (1962), por exemplo, seriam admitidos sob uma mesma insígnia, aquela do Novo.

Contudo, não há entre a crítica ou historiadores do Cinema Novo quem admita sem problemas um conjunto assim tão amplo. Lembremos: Viany propõe a sua definição do movimento em 1962 e o Cinema Novo ainda jogava as suas primeiras batalhas. Nesse início, tratava-se de um slogan, uma palavra de ordem, cuja definição ainda em disputa não permitia uma caracterização objetiva. E por isso, acreditamos que o Cinema Novo nesses anos deve ser

caracterizado sobretudo pela própria disputa por sua constituição. Evitamos, dessa maneira, admitir a evidência de hoje como um ponto de partida objetivo, buscando entender o processo pelo que o movimento se afirmou e se constituiu ao longo do tempo.

Embora houvesse de fato uma disposição a um cinema brasileiro de baixo orçamento bastante forte entre os novos realizadores em inícios da década de 1960, não é possível deduzir desses delineamentos estéticos e ideológicos de superfície qualquer unidade capaz de compreender a totalidade do fenômeno Cinema Novo. Sua unidade, em processo, remetia a uma dimensão estratégica estruturada a partir de um circuito de relacionamentos tecido pelo fio da amizade e da formação comum. Nesse sentido, e de acordo com a definição de Fernandes (2008), o Cinema Novo foi antes de tudo um grupo cuja caracterização só pode ser alcançada em referência ao feixe de relações pelo que este se articulou e cuja dinâmica estabelecia um jogo de pertença e exclusão.

O Cinema Novo, tal como entendemos, teve lugar em um conjunto complexo de práticas articuladas por um grupo interessado em se afirmar no interior do campo cinematográfico e ali ocupar posições de prestígio. Sua evidência foi constituída através da realização de mostras, como a da *Homenagem ao novo cinema brasileiro*, realizada na bienal de São Paulo no ano de 1961; da organização de festivais, como o que teve lugar em Florianópolis no ano de 1962; de livros; debates; cursos em universidades; pronunciamentos; e, sobretudo, por meio de artigos publicados na imprensa especializada.

Só assim, afinal, pode-se dizer hoje de um núcleo duro do Cinema Novo: o que ainda estava em disputa em 1962 terminou apropriado por um grupo que se batia pelo controle da marca e dos poderes simbólicos a ela vinculados. Só assim associamos imediatamente os nomes de Glauber Rocha, Leon Hirszman, David Neves, Carlos Diegues, Gustavo Dahl como componentes do movimento, enquanto excluímos o de Anselmo Duarte, Roberto Pires, Walter Hugo Khoury e outros realizadores que à época contribuíram para a renovação do cinema brasileiro, e que, em certa medida, guardavam concepções estéticas comuns com as dos cinemanovistas.

Como nossa abordagem privilegiará os textos escritos da crítica, acreditamos ser necessário especificar a maneira como compreendemos o conceito de discurso. Para definir as transformações por que passaram a crítica cinematográfica brasileira nos anos 1950 e 1960 é necessário compreendê-la como uma formação discursiva tal como a descreveu o linguista Michel Pêcheux (2009), e outros autores que se dedicaram à teoria da análise do discurso, como Fiorin (1998) e Orlandi (2009).

Para compreendermos sua teoria do discurso é fundamental localizar nela o sentido atribuído ao conceito de Ideologia. Nessa etapa, é preciso fazer uma distinção inicial entre o conceito de formação ideológica, cuja existência se apresenta sempre concreta no interior de uma formação social como expressão de suas contradições, e o conceito de Ideologia em geral. O fenômeno descrito por este último, ao contrário do primeiro, não teria história, vez que constituiria a natureza do homem compreendido enquanto animal ideológico, que sempre já descobre a si mesmo como sujeito (PÊCHEUX, 2009, p. 137–8).

Esse efeito ideológico elementar, por meio do qual os indivíduos são interpelados em sujeitos, se materializa concretamente através das formações discursivas particulares, que, por seu turno, formalizam, ao nível da linguagem, as contradições ideológicas de uma formação social. O indivíduo, portanto, ocupa uma posição imaginada de sujeito ao se identificar com o discurso do Outro, estruturado através de uma formação discursiva. Só então o indivíduo pode aparecer como centro de articulação do sentido, quando aceita como evidente as posições de sentido previstas pela formação discursiva que o domina (PÊCHEUX, 2009, p. 149–50).

Sendo assim, Pêcheux não reconhece ao indivíduo, ego imaginado, qualquer autonomia. Em sua teoria do discurso, o ato de fala não é o teatro de articulação de um sujeito pré-existente que utilizaria a língua como meio de expressão da razão e vontade, mas sim o espaço da paráfrase e da reformulação que atravessa e determina o sujeito como que do exterior (PÊCHEUX, 2009, p. 155). Pêcheux parte da compreensão de que antes que um indivíduo possa ocupar uma posição de sujeito, como origem e causa de si, é preciso que já se tenha falado do sujeito e para o sujeito.

A citação, portanto, seria o modo de operar da língua. E o interdiscurso funcionaria como o reservatório histórico do discurso, ao delimitar as possibilidades de sentido que um enunciado pode assumir segundo a posição que ocupa no interior de uma formação discursiva. Assim, o interdiscurso é o substrato histórico que faz com que o sentido apresente-se como evidente, como patrimônio do saber comum (PÊCHEUX, 2009, p. 150–151) e (ORLANDI, 2009, p. 30–34).

Segundo Pêcheux, a forma particular que o interdiscurso assume é a do pré-construído, o sempre já-ai da linguagem, como o já-dito antes e em outro lugar, e cujo acesso é sancionado a todos que se encontram sob a influência da formação discursiva que o articula, forjando, assim, a evidência do sentido (PÊCHEUX, 2009, p. 151). Além disso, o interdiscurso fornece a matéria-prima ao funcionamento daquilo que Pêcheux compreende como intradiscurso. Este seria o nível em que o discurso é concretamente articulado, através

de equivalências e implicações previstas, vale repetir, pela materialidade concreta de uma formação discursiva dada (PÊCHEUX, 2009, p. 153).

Não tomamos as ideias de Pêcheux como um castelo teórico de altos muros, antes, é como caixa de ferramentas, tal como propõe Thierry Guilbert (2010), que nos interessou a análise do discurso. Guilbert afinal nos lembra de que a despeito do esforço despendido por Pêcheux para organizar uma teoria abrangente da análise do discurso, apenas as suas ideias já não seriam suficientes. Abertas por outros percursos teóricos, novas questões se tornaram possíveis, e se elas não levavam ao mesmo lugar já frequentado por Pêcheux, não significa que seguiram pela contramão do seu caminho. Assim, Guilbert sublinha o fato de que a fidelidade a uma tradição teórica muitas vezes opera exclusões entre percursos semelhantes e mesmo complementares, que poderia enriquecer a análise do discurso.

Nesse sentido, afirma o autor que as proposições de Pêcheux não seriam inconciliáveis com as de Bakhtin, no que concordamos. A noção de diálogo, central na constituição da filosofia da linguagem do pensador russo, permite restituir à linguagem seu momento criativo, em que o discurso do Outro é apropriado como discurso subjetivo, passando do histórico ao pessoal. Essa perspectiva contribui para relativizar o império do passado sobre a dimensão criativa da linguagem, subentendido na concepção de sujeito proposta por Pêcheux. Através do diálogo, os resíduos contextuais, ao singularizar as trocas simbólicas, e, portanto, ao conferir ao enunciado seu caráter único, permite ao pesquisador acompanhar os momentos de ruptura e de emersão do novo, pelo que as formações discursivas se enriquecem e transformam.

Por fim, devemos localizar a importância do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2009) em nossa reflexão, dada, sobretudo, por meio de seu conceito de campo. Com este conceito, Bourdieu buscou restabelecer em seus termos a autonomia relativa que os campos de produção cultural mantêm em contraposição a outros campos. Assim, Bourdieu nos faz lembrar que as relações no interior do campo de produção cinematográfica seguem uma dinâmica própria, leis e interesses singulares, sem, no entanto, reduzir o campo específico unicamente a si mesmo. O que o autor faz é tentar livrá-lo das reduções que lhe retiraria a mínima autonomia como superestrutura do campo econômico.

Bourdieu formula o conceito de campo com a expressa intenção de introduzir no centro do par dicotômico dominante nos debates sobre produção cultural da época, a saber, formalismo e marxismo, a ideia cujo desconhecimento, segundo o autor, os irmanavam em um mesmo equívoco: ambos desconheciam o *campo de produção como espaço social de relações objetivas*. O que permitia cada qual reduzir as produções culturais a instâncias trans-

históricas, como a sistemas linguísticos; ou a simples reflexo do campo econômico, sem considerar as mediações impostas pela constituição de estruturas relativamente autônomas que as próprias relações dos agentes interessados ao longo do tempo vão formando, no sentido histórico–institucional, de modo a se imporem objetivamente a todos aqueles que pretendem nelas tomar parte.

O campo cinematográfico, nesse sentido, é uma estrutura estruturada, que, portanto, possui regras, hierarquias e interesses globalmente reconhecidos, mas que, pela natureza mesma das relações atualizadas no seu interior, estão sempre prestes a se refazer segundo as possibilidades sugeridas pelos recursos de poder, ou seja, de capital (cultural, social, econômico) de que dispõem cada um dos agentes em luta. O campo é sempre um espaço de lutas, onde se joga o domínio simbólico sugerido pela estrutura de funcionamento vigente numa determinada época. Essa estrutura de funcionamento se fundamenta naquilo que Bourdieu chamou *illusio*, ou a crença na importância daquilo por que se joga, como, por exemplo, a crença no belo, razão etc. A *illusio*, como sua condição, é produto do próprio jogo, construída de maneira inconsciente pelos agentes em disputa (2008, p. 258–61).

Como falamos mais acima, optamos por analisar o Cinema Novo e sua recepção a partir de um ponto de vista discursivo. Para tanto, selecionamos artigos da crítica publicados entre os anos de 1960 a 1964, sobretudo nos periódicos O Estado de São Paulo, Jornal do Brasil e Correio da Manhã. Além desses artigos recolhidos nos jornais supracitados, também recorreremos a alguns livros em particular, a saber, *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* (2003), escrito por Glauber Rocha; uma compilação de textos críticos escritos por diversos autores, *Cinema Novo, Cinema Moderno* (1966); como as coletâneas de textos críticos de Jean–Claude Bernardet (2011); David Neves (2004), Ely Azeredo (2009) e Benedito Junqueira Duarte (2009). Por fim, também consideramos nesse trabalho a coletânea de cartas de Glauber Rocha organizada pela pesquisadora Ivana Bentes sob o título de *Cartas ao mundo* (1999). Não analisaremos os filmes, portanto, cuja descrição só foi feita brevemente e em função da análise do discurso crítico.

A opção pelos documentos textuais foi feita segundo duas razões básicas. A primeira delas diz respeito à avassaladora hegemonia que a análise fílmica assume na abordagem acadêmica do Cinema Novo. Essa leitura quase sempre reduz os textos da crítica à condição de mero comentário, sem qualquer dinâmica particular. Depois, decidimos pelos documentos textuais porque acreditamos que a análise do discurso crítico nos permitiria acessar de maneira mais abrangente a dimensão estratégica que esteve na base da formação do grupo do Cinema Novo ao nos fazer percorrer as redes de diálogo que restituem às ideias o seu caráter

processual e polêmico, e que, por fim, retoma a compreensão do filme como um condensamento provisório de um processo que se inicia antes dele e que continua além.

Delimitamos temporalmente o trabalho entre o ano de 1960, momento em que o Cinema Novo emerge no campo cinematográfico brasileiro, ao de 1964, porque este ano não é um limiar apenas político para o Cinema Novo, com a instauração da ditadura militar, mas sim também cultural. Foram de 1963/64 os três filmes que consolidaram o prestígio internacional do movimento, quando o Cinema Novo comparece, de forma inédita para a comissão brasileira, com dois filmes no festival de Cannes, quais sejam, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em circuito oficial, e *Vidas Secas*, convidado pelo júri para percorrer os circuitos paralelos do festival. Sendo assim, muitos atribuem a adesão da crítica interna ao Cinema Novo ao velho complexo colonial que obrigaria a aceitação de tudo aquilo que contasse com a anuência metropolitana.

Nossa hipótese, contudo, recusa essa perspectiva. Consideramos que antes mesmo de ser consagrado internacionalmente, o Cinema Novo já havia conquistado senão a adesão, ao menos um novo estatuto cultural junto à parte da crítica brasileira simbolicamente dominante ao apresentar, através de seus filmes e também de seus escritos, um projeto que respondia a uma demanda ideológica difusa entre o meio crítico por um cinema que fosse ao mesmo tempo autêntico, e, portanto, nacional e moderno, capaz de superar a indignidade cultural com que o filme brasileiro era frequentemente interpelado.

Dito isso, podemos passar a descrição dos capítulos.

O primeiro capítulo tem por objetivo principal compreender o aparecimento de uma formação discursiva que passa a ser articulada através da instrumentalização das ciências sociais pelo Estado brasileiro. A descrição desse relacionamento se justifica em razão da centralidade que os conceitos formulados pelos intelectuais nacionalistas nas décadas de 1940/50, sobretudo, vão ocupar na arquitetura do discurso crítico cinematográfico.

Dos anos 1930, com a emergência do governo Vargas, aos anos 1960, o campo intelectual brasileiro foi marcado pela hegemonia ideológica do nacionalismo de matriz desenvolvimentista. O discurso crítico, ao menos desde inícios de 1950, com os primeiros congressos nacionais de cinema, passa a estruturar seus objetos e sua grade conceitual no interior do interdiscurso sedimentado pelas ciências sociais da época, principal lugar de sistematização teórica e política do então chamado desenvolvimento brasileiro. Assim, conceitos como o de homem brasileiro, realidade brasileira, alienação, subdesenvolvimento, fundamentais para o discurso crítico de finais de 1950, serão descritos segundo o contexto específico de sua emergência. Pretende-se mostrar que a hegemonia do nacionalismo entre os

intelectuais tinha por chão objetivo a modalidade de relacionamento dominante entre intelectuais e Estado, cuja dinâmica gerou um processo amplo de reconfiguração do campo intelectual.

Trata-se, portanto, de um capítulo de contextualização. E em dois sentidos. O primeiro diz respeito ao contexto propriamente discursivo, vez que, como falamos, os conceitos formulados pelos intelectuais nacionalistas vão funcionar como interdiscurso, ou seja, como memória histórica que constitui a evidência de sentido, aos enunciados da crítica e do Cinema Novo. Como veremos, contudo, ao serem deslocados para outro contexto discursivo esses conceitos sofrem deslizamentos semânticos, adquirindo uma nova densidade. Além do fator discursivo, acreditamos que desse relacionamento entre as ciências sociais e o Estado deu origem a uma concepção de intelectual engajado que irá influenciar profundamente a atuação da juventude cinéfila no campo cinematográfico brasileiro.

O capítulo 2, por seu turno, girou em torno de três objetivos. O primeiro, apresentar a prática do cineclubismo como instância de formação do olhar. O cineclubismo esteve na base de formulação de uma cultura cinéfila pelo que uma geração aprende a compreender o filme sob a articulação de novos conceitos e esquemas de percepção. Atividade crescente no período do pós-guerra, o cineclubismo compunha um espaço de sociabilidade em que distintas gerações estabeleceram relações através da prática de ver e falar do filme, e, por seu intermédio, do cinema. Assim, a cinefilia, como prática cultural, serviu como circuito pelo que modalidades de compreensão de cinema foram produzidas e compartilhadas. Não é por acaso, portanto, que o grupo do Cinema Novo tenha sido formado por jovens com intensa participação em cineclubes. Como veremos, todos eles, antes de passarem à realização, já se conheciam daquelas sessões.

Em seguida, o trabalho se propôs a discutir dois conceitos fundamentais para o discurso do Cinema Novo, quais sejam, o de produção independente, compreendido a partir da recepção crítica das atividades do produtor Rex Schindler, e o conceito de cinema de autor, através da análise de artigos escritos por Glauber Rocha e Gustavo Dahl.

No terceiro capítulo iremos analisar as características do discurso crítico, que acreditamos passar por uma transformação em finais da década de 1950. Para tanto, analisaremos artigos de três críticos: Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet e Glauber Rocha. É possível compreender, a partir da leitura desses textos, a conformação de uma rede de diálogos no interior da qual se constitui uma grade conceitual específica para análise do cinema brasileiro. Esse circuito discursivo, contudo, não eliminou pontos de conflitos, responsáveis pelos deslizamentos semânticos sofridos pelos enunciados. Não nos

iludimos, portanto, com a miragem de um espírito do tempo. O que chamamos de discurso crítico é antes objeto da observação que, na prática, serviu de matriz para ações e formas de pensamento singulares e não raro divergentes. Uma formação discursiva, nesse sentido, só aparece “pura” por um esforço artificial de purificação. No cotidiano em que funcionam, são espúrias, mescladas e se encontram em estado permanente de transformação. Não podemos, por exemplo, compreender a forma assumida pelo discurso cinemanovista sem considerar o complexo intrincamento entre a cultura cinéfila adquirida por eles em sessões cineclubistas, a apropriação de conceitos das ciências sociais e o peso do modernismo literário como paradigma de prestígio no campo cultural brasileiro.

Outros artigos, de outros críticos, surgiram em resposta às intervenções do Cinema Novo. Em geral, os artigos dos cinemanovistas conquistavam adeptos entre a nova crítica que pretendia também passar-se à realização, como entre os que desde a década de 1950 buscavam uma alternativa cultural ao cinema brasileiro. Outros, contudo, sentiram-se ameaçados pelo tom vanguardista com que essa nova geração assumia a tarefa crítica, e passaram-se então à retaguarda, em defesa de velhos valores, como aqueles do cinema tradicional, quer fossem esses os da Vera Cruz ou os de Hollywood.

Por fim, no último capítulo, buscaremos compreender a maneira particular que o nacionalismo enquanto ideologia hegemônica no campo intelectual foi apropriado pelos cinemanovistas para pensar o cinema. Como parte de um interdiscurso que constituía a evidência do sentido de conceitos como realidade brasileira e subdesenvolvimento, o nacionalismo enquanto formação discursiva compôs a realidade a partir do que os cinemanovistas estruturaram seus enunciados em um intenso e produtivo debate com o setor simbolicamente dominante da crítica. Assim, os cinemanovistas puderam apresentar um projeto de cinema em resposta à demanda ideológica difusa por um cinema nacional, autêntico e moderno.

1 A NAÇÃO COMO PROJETO: ESTADO, INTELLECTUAIS, ENGAJAMENTO

1.1 Período Vargas e a formação do campo intelectual brasileiro

Os grupos políticos que se tornaram hegemônicos no Brasil após a chamada revolução de 1930 se empenharam em fundar as bases de uma indústria nacional que visava superar o quadro produtivo então estruturado através do setor agro-exportador. Esperava-se, com isso, que o país alcançasse um novo patamar social e civilizatório, ingressando de vez no rol das nações modernas.

A condição histórica para a superação da estrutura agrária foi posta pela crise de 1929. Seus efeitos arrasadores desacreditaram qualquer pretensão de desenvolvimento que estivesse baseada apenas em uma agenda de exportação de matérias-primas.

Na prática, a principal consequência da crise no Brasil foi a retração de capitais estrangeiros em áreas sobre as quais até então haviam exercido virtuais monopólios. Sendo assim, parte da burguesia agrária brasileira então impedida de inverter capitais no mercado interno devido à concorrência com o capital forâneo teve à frente um amplo campo de investimentos, sobretudo na indústria de bens de consumo simples. Essa nova situação permitiu um relevante, e, para muitos, auspicioso, crescimento da participação de empresários nacionais na produção industrial⁵.

Esse esforço de industrialização foi agenciado por uma nova aliança política cujo espectro de interesses, sem romper radicalmente com as oligarquias regionais, renovava as modalidades de atuação do Estado sobre a sociedade. As antigas formas de organização do poder e a abrangência de suas competências vão ser, nesse momento, redefinidas.

Com a chegada de Vargas ao poder, a retomada de um processo de centralização política pelo executivo foi um dos mais pungentes sintomas da reestruturação do Estado. O pacto federativo, por que se bateram as oligarquias regionais ao longo do segundo império, e que se efetivou durante a primeira república, estava rompido. Com Vargas, sobretudo após o golpe de 1937 que instaurou o Estado Novo, a política nacional retomou sua tradição centralizadora e intervencionista. O novo arranjo de poder modificou amplamente os termos

⁵ Segundo dados coligidos por Ricardo Bielchowsky, entre 1932 e 1939, a produção industrial brasileira cresceu 10% a.a, superando o ritmo de crescimento do setor agrícola. Outro indicador importante do crescimento industrial do período é o relativo ao crescimento da produção industrial na produção total da economia brasileira: de 1920 a 1940, houve um salto de 1/5 de participação industrial para mais de 2/5. (2004, p. 253)

em que se davam o relacionamento entre as frações das classes dominantes, e, igualmente, entre estas e as classes trabalhadoras.

Com efeito, o Estado, através do poder central, sofreu uma significativa ampliação ao longo dos anos 1930. A lógica interna dessa reestruturação esteve subordinada à crescente necessidade de modernização através da criação de mecanismos racionais capazes de alavancar o desenvolvimento industrial brasileiro, na falta de forças sociais vigorosas entre uma burguesia ainda apática e irrelevante.

Como indício da crescente consciência da urgência de organizar o Estado para cumprir a tarefa do desenvolvimento entre os setores políticos dominantes, e, obviamente, entre os técnicos que compunham seus quadros burocráticos, o pesquisador Bielschowsky destaca a criação de órgãos de planejamento cuja atuação abrangia todo o território nacional. Dentre estes, seleciona seis que considera de fundamental importância, devido à amplitude de suas competências e, portanto, ao poder que os membros responsáveis pela sua direção e administração acumularam durante o período. As instituições apontadas são o Departamento de Serviço Público (Dasp), de 1938; o Conselho federal de Comércio Exterior (CFCE), de 1934; o Conselho Técnico de Economia e Finanças (CTEF), de 1937; a Coordenação de Mobilização Econômica – (CNE), de 1942; o Conselho Nacional de Política Industrial e Comercial (CNPIC) de 1944 e a Comissão do Planejamento Econômico (CPE), de 1944. (BIELSCHOWSKY, 2004, p. 254).

No âmbito do campo intelectual, que nos interessa sobremaneira, também ocorreram mudanças decisivas. Segundo o sociólogo Sérgio Miceli,

o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma *intelligentzia* e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico. (MICELI, 2001, p. 198)

Dessa forma, enquanto os anatolianos, prestadores de todo tipo de serviços intelectuais e artísticos às oligarquias então dominantes, estiveram à mercê de laços pessoais que teciam uma rede semi–informal de favores, os prepostos do regime Vargas estariam muito mais vinculados a uma casta composta pela alta burocracia recém–constituída, e cuja função era, no limite, regular as modalidades de acesso e progressão nas carreiras organizadas por um Estado que se expandia.

Essa nova situação, segundo Miceli, teria girado a lealdade dos homens de ciência e de letras em direção ao poder central, enquanto as oligarquias, cujo poder escorria entre os dedos, viam as suas bases intelectuais minarem.

De fato, com as reformas de Vargas na burocracia estatal, sobretudo com a regulamentação do acesso às carreiras burocráticas no Estado segundo as cotações dos títulos e diplomas escolares, todo o campo intelectual foi reconfigurado. Contudo, essas transformações nos escalões da burocracia não dispensaram a reserva de cômodos de confiança, ou seja, postos subordinados diretamente ao comando dos setores hegemônicos no Estado⁶.

Nesse sentido, segundo Miceli, o Estado se tornou o principal árbitro em assuntos técnicos, científicos e artísticos: das suas determinações dependiam a cotação diferencial dos diplomas escolares; o grosso dos postos de trabalho, quer fosse nos escalões propriamente políticos da burocracia, quer fosse em instituições universitárias e de pesquisa, estavam sob seu controle; como igualmente as instituições de consagração, como a Academia Brasileira de Letras, estavam subordinadas às suas hierarquias. Tendo cercado as condições materiais de existência, as frações hegemônicas no poder central teriam cooptado amplas camadas intelectuais aos seus projetos políticos. Assim, afirma Miceli:

Os intelectuais foram cooptados seja como funcionários em tempo parcial, seja para a prestação de serviços de consultoria e congêneres, seja para o desempenho de cargos de confiança no estado-maior do estamento, seja para assumirem a direção de órgãos governamentais, seja para preencherem os lugares que se abriam por força das novas carreiras que a extensão da ingerência estatal passou a exigir, seja, enfim, acoplando inúmeras dessas posições e auferindo rendimentos dobrados. (MICELI, 2000, p. 208)

A contrapartida necessária da cooptação pelo Estado, segundo Miceli, seria a assunção do nacionalismo por parte dos intelectuais. Buscando ornar de moralidade cívica os serviços políticos prestados ao patronato instalado no poder central, os intelectuais passariam a se imaginar como intérpretes e executores de tarefas históricas cuja fonte moral seria a nação. Tanto por isso, as representações que faziam de si mesmos não puderam escapar às mistificações idealistas daqueles que se pensam investidos de um mandato popular.

Essa perspectiva, de fato, foi amplamente dominante entre os intelectuais que à época somavam forças, dentro e fora da burocracia estatal, na busca de superar o quadro de subdesenvolvimento que, segundo se acreditava, impedia o Brasil de deitar, finalmente, no berço esplendido da harmonia social. Essa conjuntura política contribuiu para a formulação de uma cultura intelectual de engajamento que irá influenciar amplos setores, tanto entre técnicos

⁶ “Ao mesmo tempo que estabelece a exigência de um concurso público para ingresso nos quadros de carreira, a Lei do Reajustamento institui um conjunto de posições independentes, sob a designação de cargos isolados, cujo acesso dispensava exames e que poderiam ser preenchidos *ad hoc* a critério do Poder Executivo”. (MICELI, 2000, p. 202)

empenhados na burocracia, quanto entre artistas e intelectuais desvinculados de qualquer compromisso partidário direto.

Com efeito, o nacionalismo como amálgama político-ideológico ganha expressão no Brasil ao longo dos anos que se seguem à subida ao poder de Vargas, em 1930, adquirindo ainda mais força com a instauração do Estado Novo, em 1937. Segundo os ideólogos deste regime, conforme Angela de Castro Gomes (2005), a revolução de 1930 havia redimido o Brasil da dissolução provocada por anos de liberalismo, sistema político cuja preocupação formal e internacionalismo afastaram as classes dirigentes da verdadeira cultura e psicologia do homem brasileiro. Uma das tarefas do regime, portanto, seria conciliar a política com a natureza mítica deste homem. O artífice desta conciliação seria o próprio presidente, Getúlio Vargas, figura de proa iluminada pela preocupação social. Com o varguismo, a nação passaria a ser a vocação definitiva da política.

Segundo esse discurso, durante a república a nação ou não esteve na agenda das classes dirigentes brasileiras, ou quando dela se ocuparam, não a compreenderam por trás do espelho turvo do liberalismo. Este regime, afirmam os ideólogos do Estado Novo, só falsamente entregava o poder ao povo, através de instituições formalmente democráticas, como o sufrágio universal, enquanto o exercício efetivo do poder ficava por conta de partidos, animados por interesses econômicos e políticos particularistas, e, portanto, incapazes de alcançar a totalidade da nação, contribuindo apenas para sua dissolução em lutas fratricidas.

A despeito da crítica ao sistema partidário, segundo os ideólogos do regime, o governo Vargas não abdicara da democracia, apenas compreendia que a sua verdadeira realização se daria quando as instituições políticas se submetessem às mais fundas necessidades nacionais. Nesse sentido, somente um regime autenticamente nacional, capaz de traduzir os anseios dispersos entre os distintos grupos sociais em uma pauta de ação coerente, seria capaz de fundar uma verdadeira democracia.

Seguindo a linha de argumentação dos ideólogos do regime, haveria então uma distinção fundamental a ser feita: aquela entre democracia liberal, submetida a procedimentos formais que não contemplariam as necessidades do homem brasileiro, e a democracia social, que reconheceria a diferença entre os distintos grupos da sociedade sem reduzi-los a uma fórmula política comum, atuando para conceder a cada qual os direitos que o reservasse da penúria e da luta desesperada pela sobrevivência. Nesse sentido, a base dessa nova democracia não seria os direitos políticos ou civis, e sim a garantia dos direitos sociais, como as leis trabalhistas. Como igualmente o seu símbolo de cidadania não seria o sujeito universal, dotado de direitos naturais e igual entre todos, mas sim o trabalhador (GOMES, 2005, p. 201).

Sendo assim, não bastava um sistema político que equivalesse formalmente os indivíduos através da atribuição de poderes de cidadania de tradição liberal. A fragilidade dessa concepção, segundo o discurso do regime, reside na ideia que sustêm da natureza humana como igualmente repartida entre todos, quando na verdade os homens não seriam iguais nem entre os seus compatriotas, nem tampouco frente aos membros de outras comunidades nacionais. O Estado, portanto, deveria reconhecer estas diferenças e atuar para harmonizá-las, atenuando os desníveis naturais e distribuindo a justiça de forma equânime (GOMES, 2005).

Por produzir a conciliação recompondo a diferença e o dissenso em uma totalidade orgânica e harmoniosa, o Estado Novo seria, através da figura de seu líder, a expressão acabada e potente da vontade nacional. Para alcançar esse estágio, como vimos, seria preciso eliminar os partidos, expressão de dissenso e interesses antinacionais, e pôr em seu lugar instituições mais estáveis, como os organismos técnicos, e, sobretudo, as corporações das classes produtivas.

A partir de 1945, com o fim do Estado Novo e o reaquecimento da democracia, o discurso antiliberal arrefece. Novas bandeiras, então, são empunhadas em praça pública e o grito pelas liberdades tradicionais volta a encher os pulmões daqueles silenciados de longos anos pela ditadura de Vargas. Nesse contexto, parte da estrutura autoritária, como o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), foi desmontada, tal como se espera sempre que caem os déspotas. Contudo, como os anos seguintes mostrariam, Vargas tal qual um herói moderno do cinema brasileiro não caiu para baixo, o ex-presidente, a contar por sua estima entre a população, continuava de pé mesmo após a queda, e o quererismo, movimento social que exigia a possibilidade de sua reeleição, era apenas uma evidência disso.

A configuração do campo partidário denuncia a centralidade que a figura do ex-presidente continuará ocupando no cenário político nacional. Até o golpe de 1964, a União Democrática Nacional (UDN), principal partido no processo de redemocratização, mede sua força política por meio da negação do legado do varguismo. Por outro lado, os outros dois principais partidos da época, o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e o Partido Social Democrático (PSD), responsáveis pelas mais importantes vitórias eleitorais do período democrático, vão reivindicá-lo. E como se sabe, o próprio Vargas irá retornar ao poder no ano de 1950 com uma plataforma industrializante, só saindo de lá morto, depois de cometer suicídio.

Além disso, o processo de reestruturação do Estado com vista a transformá-lo em instância racionalizadora do desenvolvimento nacional, iniciado ainda no regime Vargas, não

foi estancado. Ao contrário disso, a configuração e alcance da burocracia estatal tendeu a se ampliar ainda mais. Embora o conteúdo do nacionalismo mudasse em função da dissolução do Estado Novo, cabe notar que a concepção do Estado como tradutor da vontade nacional alcançada através da mediação dos organismos representantes das distintas classes produtivas, e, agora, ainda mais, por meio dos diagnósticos cientificamente abalizados dos técnicos convocados a atuar em suas fileiras burocráticas, continuará pautando o discurso e as práticas das classes dirigentes.

Com a crescente valorização da participação do intelectual nas fileiras burocráticas do Estado, as ciências sociais, que lhes serviam de ferramenta nesse novo descobrimento do Brasil, adquirem um conteúdo político cada vez mais acentuado. Prestando serviços às classes dirigentes, a análise técnica não poderia fugir, como o afirmou Miceli (2000), à perspectiva nacional, que é a perspectiva que fundamenta o poder do Estado moderno. E os seus promotores intelectuais, igualmente, não poderiam deixar de assumir a posição ética que a própria produção científica naquela circunstância implicava.

Nesse contexto, para muitos a produção intelectual justificaria a sua existência por sua eficácia social. Encontrando no interior do Estado as condições fundamentais para o exercício do trabalho intelectual, em um momento em que as universidades ainda eram poucas e frágeis, as ciências sociais vão assumir uma feição pragmática cujo centro de articulação era o problema enfrentado pelas classes dirigentes, o do desenvolvimento.

A partir do começo da década de 1950, com as primeiras publicações teóricas da Cepal, tem início entre economistas brasileiros, por meio dos escritos de Celso Furtado sobretudo, uma intensa discussão sobre o caráter específico do desenvolvimento capitalista nas zonas periféricas, como a América Latina (BIELSCHOWSKY, 2000 e 2004).

Nessas áreas, o crescimento não decorreria de um simples ajuste econômico obtido por meio dos tradicionais receituários consagrados pelo liberalismo: liberdade de mercado e controle dos gastos públicos. Como chegaram tarde ao capitalismo, e por vias laterais à trajetória paradigmática dada pelo desenvolvimento do capitalismo inglês, e, quase sempre, através de pressões externas provocadas por esse mesmo desenvolvimento, as economias periféricas vão integrar a divisão internacional do trabalho sobretudo pela especialização em seu departamento menos complexo: o de produção de bens primários (FURTADO, 2004).

O problema para os países periféricos é que entre os produtos primários e os manufaturados pelo que se trocavam no mercado internacional estabelece-se uma relação cujos termos não são equivalentes. Ao contrário, ocorreria a permanente deteriorização do valor dos produtos agrícolas, cuja demanda permaneceria inelástica, enquanto a procura por

produtos industriais continuaria em crescimento. Essa estrutura fundamentada em termos de trocas desiguais caracterizaria as economias subdesenvolvidas.

Além disso, a especialização em bens primários não estimulava uma dinâmica social integradora, permitindo a subsistência de outros modos de produção de origem pré-capitalistas ao lado de polos de exportação relativamente desenvolvidos. Assim, ao contrário do caso inglês, em que antigas oficinas e pequenas manufaturas foram desmanteladas pelo avanço da indústria moderna, nos países subdesenvolvidos, estando a dinâmica de desenvolvimento atrelada a mercados outros, seus agentes sociais não poderiam e, na verdade, nem mesmo necessitavam, organizar um mercado interno segundo seus interesses. Sendo assim, enquanto as economias desenvolvidas tendiam a unificação sob um mesmo modo de produção através da destruição de relações de produção pré-capitalistas, as subdesenvolvidas criavam um quadro econômico dualista em que conviviam forças sociais e relações de produção distintas, sem que isso, contudo, levasse a uma contradição necessária (FURTADO, 2004).

Visto dessa perspectiva, o subdesenvolvimento não seria uma etapa capitalista necessária pela que deveria passar qualquer economia nacional. Antes, seria a própria configuração que assume a estrutura econômica nos países periféricos. Tanto por isso, se entregue às forças de mercado, a estrutura subdesenvolvida tende a se reproduzir, e as transformações por que passa seriam sempre poucas e submetidas a um ritmo extremamente moroso, tornando-as incapazes de contribuir para a superação do estado de princípio.

Nessas circunstâncias, e, como vimos, animadas pelo crescimento, ainda tímido, mas promissor, conquistado nas brechas abertas pelas crises do capitalismo, como a de 1929 e as provocadas pelas duas guerras mundiais, não restaria outra solução às economias subdesenvolvidas senão a adoção de um amplo programa de planejamento cujo fim fosse racionalizar os poucos recursos econômicos até então atingidos para financiar o salto qualitativo que as elevaria à condição de desenvolvimento. Os intelectuais, economistas sobretudo, mas igualmente sociólogos e cientistas políticos, seriam os responsáveis por forjar a teoria necessária para a compreensão que fundamentaria as práticas do governo nesse confronto.

O conceito de subdesenvolvimento, assim, foi formulado no âmbito das ciências sociais, sobretudo pela Comissão Econômica para a América Latina (Cepal), em inícios da década de 1950, estimulada pelo interesse no desenvolvimento industrial das zonas periféricas do capitalismo. Nesse início, embora assumindo uma perspectiva política evidente, as teses dos economistas permaneceriam constringidas aos debates entre pares, participando da vida

pública através das resoluções técnicas que serviam de balizas aos programas e ações de governo.

1.2 O Iseb e a teoria da alienação cultural

Será com o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (Iseb) que as teses estruturadas em torno do conceito de subdesenvolvimento vão ser amplamente difundidas, e não apenas no interior do campo científico, como, igualmente, por todo o espectro de uma arena pública efervescente. Nessa altura, as teses do subdesenvolvimento assumem a densidade de uma cultura intelectual.

O Iseb, desdobramento do grupo de Itatiaia e do Instituto brasileiro de economia, sociologia e política (Ibesp) foi fundado pela aprovação em 14 de julho de 1955 de um projeto apresentado ao ministro da educação Cândido Motta Filho, ainda no governo Café Filho. O argumento apresentado pelos intelectuais interessados na efetivação do projeto era simples: nosso desenvolvimento tem sido feito a despeito da passividade política e ignorância que até aqui cercou a matéria. Se por um lado sua tenacidade prova a pertinência histórica do fenômeno, de outro, caso permaneça entregue ao improviso e à indiferença intelectual, suas potencialidades serão sacrificadas em atividades irrisórias que não afetarão em quase nada o estado de subdesenvolvimento geral.

Nesse sentido, o Iseb se propõe, e assim o é reconhecido pelo Estado, como agência racionalizadora do desenvolvimento brasileiro. Uma das declarações do ministro da educação e cultura Motta Filho sobre as razões que levaram o governo a aprovar a criação do instituto corre nessa mesma linha. Assim, o governo decidiu aprovar a criação do instituto alegando que

o Estado, por ser o principal responsável pelo desenvolvimento do país, [seria] o primeiro interessado em dispor, para seu próprio uso, dos estudos que se visa empreender e dos quadros técnicos e dirigentes que se formarão e aperfeiçoarão nos cursos promovidos pelo centro (Correio da Manhã, 15 julho 1955).

O Iseb, nesse sentido, cobre uma demanda dispersa entre as classes dirigentes por uma maior sistematização dos problemas que obstaculizariam o desenvolvimento brasileiro. Quando de sua fundação, esperava-se que o instituto dissecasse as entranhas do Brasil e lhe receitassem remédios eficazes, para bom uso das classes dirigentes. Tanto por isso, em seu

estatuto de fundação afirma-se que o objetivo precípua do instituto é o estudo, ensino e divulgação das ciências sociais

especialmente para o fim de aplicar as categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira, visando a elaboração de instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional. (Correio da Manhã, 15 julho 1955)

O Iseb, dessa forma, surge como um instituto de altos estudos de nível de pós-graduação com a função autoreivindicada de forjar a ideologia do desenvolvimento brasileiro. Obviamente, os intelectuais isebianos não empregavam o conceito de ideologia segundo o sentido que o empresta a tradição marxista, como falsa consciência. Antes, ideologia seria, na concepção dos membros do instituto, um conjunto de ideias mais ou menos sistemático pelo que um determinado problema é desvelado em suas linhas fundamentais, tornando possível a definição das coordenadas das ações necessárias para superá-lo.

Coincidindo os interesses do grupo com os das frações dirigentes no Estado, logo o instituto teve as condições de operação ajustadas, sobretudo após a subida do presidente Juscelino Kubitschek ao poder, cuja posse conturbada pela ameaça de golpe, aliás, os isebianos haviam defendido. Em sinal de gratidão, Kubitschek aluga e reforma a mansão da Rua das Palmeiras para que o grupo pudesse enfim organizar as atividades de pesquisa e ensino para as que se destinava.

Embora fosse vinculado ao Ministério da Educação, ao instituto foi concedida ampla autonomia administrativa e plena liberdade de pesquisa, de opinião e de cátedra. Não se tratava, portanto, de um órgão integrado à burocracia partidária, que fosse responsável pela assessoria do governo ou pela formulação de seus projetos. Essa tarefa ficou a cargo de outros órgãos, como o Conselho de Desenvolvimento, que reuniam, em sua maioria, membros portadores de diplomas em áreas técnicas, como engenharia e economia, enquanto os isebianos ainda eram depositários de um tipo de formação bacharelesca cada vez menos valorizada diante das atividades que o chamado ao desenvolvimento, encampado pelo Estado, impunha.

Contudo, o aval das frações dirigentes concede aos intelectuais isebianos um virtual monopólio sobre a representação ideológica da nação. Desde o início, as atribuições do grupo, reconhecida e incentivada pela alta burocracia dirigente, excederam os limites de uma mera produção técnica tornando-se a base de um consenso ideológico em torno do esforço desenvolvimentista durante o governo JK. Enquanto os técnicos pertencentes à burocracia

governamental se dirigiam apenas aos seus pares e à alta burocracia responsável pela administração política, os isebianos passaram a travar contato com amplos setores da elite no país.

Observando a quem eram dirigidos os seus cursos, podemos compreender melhor qual era, afinal, o auditório social⁷ interpelado pelo grupo. A pesquisadora Alzira Alves de Abreu afirma que o curso regular do instituto foi pensado para ter

duração de um ano e seria ministrado aos representantes dos estados da federação, designados pelos governadores, (...) e representantes de órgãos do serviço público, do Poder Judiciário, das Casas do Congresso, das Forças Armadas, das autarquias e fundações, dos órgãos paraestatais, dos institutos universitários e entidades culturais, dos sindicatos e associações de classe, dos partidos políticos e imprensa. (ABREU, 2007, p. 418)

Exigia-se ainda que o candidato tivesse cargo no serviço público e fosse portador de diploma universitário.

O Iseb, portanto, foi concebido como um órgão cuja principal orientação era formar quadros recrutados em todas as dimensões da elite brasileira, seja econômica ou política, não apenas preparando-os para atuação na burocracia estatal, como reforçando entre eles uma determinada compreensão do país, afinada aos interesses das classes em exercício no poder.

Os isebianos, contudo, estavam em uma posição em falso: responsáveis pela produção e difusão de uma ideologia nacional que costurasse um consenso desenvolvimentista entre as elites viam escapar, no entanto, a capacidade de influenciar diretamente a política econômica do governo, então em um acelerado processo de internacionalização (ABREU, 2007).

Essa posição ambígua ocupada pelos isebianos foi intensificada pelas disputas internas que acabou por desconfigurar o instituto. A propósito da produção petroquímica no Brasil, Hélio Jaguaribe, um dos fundadores do instituto, passa a defender o emprego de capitais estrangeiros. A reação dos nacionalistas, obviamente, não tardou, e a tradição ideológica do grupo foi esgrimida contra ele. Para resumir, depois de um desgastante ritual atualizado entre distintas instâncias deliberativas, a polêmica chegou ao presidente Kubitschek, que interveio, sob o acordo do então ministro da educação, em favor dos grupos nacionalistas, à época empenhados na defesa da manutenção do monopólio estatal da exploração do petróleo. Dessa

⁷ “o mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um auditório social próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações, apreciações, etc. Quanto mais aculturado for o indivíduo, mais o auditório em questão se aproximará do auditório médio da criação ideológica, mas em todo o caso o interlocutor ideal não pode ultrapassar as fronteiras de uma classe e de uma época bem-definidas” (BAKHTIN, 2009, p. 117).

forma, no ano de 1958 o grupo sofre uma cisão, que se oficializa através de um pedido de demissão apresentado pelos membros da facção derrotada (ABREU, 2007, p. 427).

Com a cisão do grupo e os sinais inequívocos de que o instituto não conseguiria intervir na política do governo, os isebianos remanescentes imprimem às suas atividades ambições de diálogo que transcendem os limites das classes dominantes, alcançando, assim, os movimentos sociais nacionalistas organizados no parlamento, nos meios estudantis e sindicais (ABREU, 2007, p. 428). Com a mudança de seu auditório social, a produção do instituto ganha uma nova expressão política. Temas até então secundários entre a produção teórica do grupo assumem agora posição central, tal como o tema da alienação. Dessa forma, como veremos, não é sem razão que o teatro e o cinema estabeleceram um diálogo mais intenso com as proposições do instituto exatamente em finais da década de 1950.

Roland Corbisier, um dos isebianos remanescentes mais preocupados com o tema da alienação, cunhou uma frase que resume o entendimento do grupo sobre o problema: tudo é colonial na colônia, que poderia ser reescrita, mantendo a tautologia, da seguinte maneira: tudo é alienado em uma nação alienada (TOLEDO, 1997, p. 82). Obviamente, o Brasil não poderia ser qualificado como uma colônia desde que declarou formalmente a sua independência, em 1822. Contudo, ao se observar sua estrutura econômica e os efeitos rebaixadores por ela causados sobre a sociedade em suas distintas esferas, compreende-se que o colonialismo se constitui por relações sociais que ultrapassariam os limites de uma mera questão jurídica.

A alienação evocada pelos isebianos era de corte nacionalista. Todas as alienações que degeneram o corpo social ressoavam a alienação fundamental da nação, cujo subdesenvolvimento a subtrairia os meios de acesso a uma autogestão. A nação alienada não seria a portadora de seu ser, que lhe escaparia pelas fissuras de uma economia cuja formação é determinada remotamente.

Caio Navarro de Toledo conclui que embora inspirado na teoria da alienação de Marx, os isebianos ao substituir a origem classista da contradição social subentendida no conceito de trabalho alienado por conflitos entre nações acabaram por subverter seu sentido. Dessa forma, a luta de classes, como conceito que dá relevo a conflitos sociais endógenos às nações, perdia a centralidade a que sempre reivindicou o marxismo. Consoante os isebianos, a dicotomia fundamental seria a que tensionava as forças nacionais contra as antinacionais. No contexto do subdesenvolvimento, o conflito a ser superado não era o que contrapunha o capital ao trabalho, mas sim aquele que emergia do relacionamento entre metrópole e colônia, ou, em outros termos, entre o centro e a periferia.

O horizonte estratégico não era o socialismo, portanto. A revolução brasileira, responsável pela superação do subdesenvolvimento, e intensamente debatida naqueles idos, seria uma revolução burguesa. O agente social das transformações que começavam a ser entrevistadas era a burguesia nacional, que, apoiada por um Estado planejador, reuniria forças para superar o quadro de subdesenvolvimento que condenava a nação à miséria e à fragmentação social. Sendo assim, o chamado ao povo, para a maioria dos isebianos, estava subordinado a uma pauta capitaneada pelo desenvolvimento econômico, cujo acesso seria supervisionado politicamente por organismos técnicos e pelas frações progressistas dessa burguesia. Imaginava-se, com isso, que o capitalismo plenamente desenvolvido, sob o controle de uma forte burguesia nacional, anularia em definitivo todas as alienações que marcavam o corpo social da nação.

A alienação cultural, por seu turno, seria apenas um desdobramento necessário da condição subdesenvolvida. Argumenta-se que em razão da incapacidade da estrutura subdesenvolvida em diversificar o quadro produtivo, todas as necessidades fundamentais despertadas entre a elite colonial teriam sido descobertas através do contato com a metrópole e encontrariam satisfação, por conseguinte, apenas nos produtos que de lá proviessem. Se o argumento parece óbvio em relação à produção manufatureira, rarefeita no deserto industrial brasileiro, não deveria ser limitado apenas às suas implicações econômicas. Mesmo os hábitos de pensamento, as teorias científicas e os gostos artísticos; nada seria próprio ao homem culto dos países subdesenvolvidos. Como as mercadorias, a cultura era algo que lhe chegava por meios externos.

Segundo o esquema, a cultura alienada não poderia encontrar em seu interior uma solução que permitisse romper o círculo ideológico que a vinculava à produção externa, incapaz de refletir sua realidade. Sendo assim, a situação subdesenvolvida compõe um quadro social que permanece estático ao longo de um grande período de tempo. De acordo com essa compreensão, o subdesenvolvimento é uma estrutura cuja engrenagem coordena todos os aspectos da sociedade. Desde a economia, base da estrutura subdesenvolvida, a política e a produção cultural mostram-se subordinadas à arquitetura definida pelas limitações de um quadro produtivo insuficiente.

A relação entre os distintos domínios da sociedade, portanto, não seria horizontal, antes, entre estes se desenvolveria uma relação hierárquica cujo centro articulador seria a economia. O que ilumina a afirmação de Cândido Mendes quando diz que “a independência econômica é condição necessária, embora não seja condição suficiente da emancipação [desalienação] cultural” (MENDES apud TOLEDO, p. 83).

Assim considerada a questão, o polo dinâmico, capaz de desalienar globalmente a sociedade, é o da economia. Tanto por isso, a consciência crítica, ou autêntica, a qual os isebianos reivindicam autoria, pelo que o conhecimento da alienação viria à tona, só se tornou possível devido aos primeiros ensaios de industrialização que se valeu das vagas abertas pela Primeira Guerra mundial, e, sobretudo, pela crise de 1929.

Contudo, tendo uma vez atingido a consciência crítica, todos os termos do sistema seriam ressignificados. A política, antes esfera subordinada, passaria então a exercer papel-chave na planificação econômica. Por seu turno, a esfera da cultura não mais se restringiria a um passivo espelho do desenvolvimento intelectual metropolitano. Sua tarefa, agora, seria difundir, entre estratos ainda embotados pela alienação, a consciência crítica, pelo que o subdesenvolvimento tornar-se-ia transparente, e, portanto, passível de ser superado.

Sendo uma vez certificada a alienação pela consciência crítica enquanto dado estrutural do subdesenvolvimento, o que seria de início uma constatação de fato passa constituir a paisagem de um horizonte ético alcançado pelo homem culto. Dele dependeria, em certo sentido, o destino da nação, já que, através do seu saber, que desvela o funcionamento inibidor do subdesenvolvimento, a sociedade poderia vir a ser desalienada.

Celso Furtado, em livro de 1962 de nome *A pré-revolução brasileira*, dizia que “todos sabem que, se as coisas são transparentes em nossos dias, é porque está em nosso alcance poder mudá-las; que, se sabemos onde estão os vícios, somos convenientes se não tratamos de erradicá-los” (FURTADO, 1962, p. 15).

Ao homem culto dos países subdesenvolvidos, portanto, é atribuído um papel que rompe com a imagem habitual do intelectual fechado em círculos herméticos, às voltas com problemas lógicos. Agora, antes que um amante da verdade, o intelectual seria um agente das transformações sociais, e seu trabalho não poderia reivindicar uma neutralidade tornada impossível. Não há um conhecimento universal, a sua validade apenas se constata segundo as necessidades sociais a que busca responder. A objetividade, portanto, não mais constitui uma evidência que se impõe de maneira automática. Sendo assim,

para o economista, objetividade consiste exatamente em compreender que o fenômeno econômico não pode ser captado fora de seu contexto e que para situá-lo nesse contexto são necessários juízos de valor que pressupõem a aceitação de princípios. (FURTADO, p. 81)

O intelectual, portanto, e sobretudo aquele formado pelas ciências sociais, deve atuar no interior do Estado como técnico, de modo a tornar o seu saber uma ferramenta prática na

execução das tarefas abertas pela assunção de princípios, sem o que a sua atividade perderia significado, ou, ainda pior, funcionaria como uma força anti-social, obstruindo transformações necessárias:

A ação do técnico, em nossa geração, tem necessariamente uma dimensão social. O técnico não se sente realizado como cidadão e como homem se o seu esforço não alcança uma elevada eficácia social. Por outro lado, a comunidade exige do técnico que ele assuma a responsabilidade que lhe cabe nesta fase decisiva de reconstrução do país. (...) A luta pelo desenvolvimento é também uma luta pela racionalidade na política, pois somente superando as mitologias ideológicas se pode evitar o domínio do povo por demagogos e aventureiros (FURTADO, p. 63).

Celso Furtado, embora não fosse um isebiano propriamente, e estivesse escrevendo em um contexto de radicalização política pela efetivação das reformas de base, compartilha com aqueles a proximidade com o poder e uma cultura intelectual engajada que partia do consenso de que a tarefa fundamental do homem culto, uma vez de posse da consciência crítica, seria contribuir para a superação do subdesenvolvimento nacional.

Portanto, da articulação entre intelectuais e as classes dirigentes, costurada em torno da luta pelo desenvolvimento, emerge uma cultura intelectual engajada de corte nacionalista. No entanto, ao mesmo tempo em que a crescente contribuição dos intelectuais com as classes dirigentes aumentou o alcance prático de suas proposições teóricas e políticas, constituiu limites, quase sempre tácitos, e, muitas vezes, inconscientes.

Ainda assim, mesmo que procuremos, não encontraremos facilmente quem dite as regras. Embora saibamos que em geral exista quem o faça, é preciso admitir que as regras que coordenam a produção intelectual obedecem em larga medida a pressões mais sutis que as da ameaça. Assim, o engajamento e o nacionalismo como regra, antes de ser expressão de injunções externas, foi a tradução de uma situação objetiva: a colonização do campo de produção intelectual pelo Estado, processo iniciado ainda nos anos 1930.

Com efeito, a acomodação entre os projetos de poder das classes dirigentes, cuja burocracia organizava e distribuía a legitimidade no interior do campo intelectual, foi efetivada sempre parcialmente e jamais esteve livre de tensões. Nesse sentido, a ideia de cooptação, tal como empregada por Miceli, com quem no mais concordamos, se mostra insuficiente para a leitura do período ao supor uma instância normatizadora que se sobrepõe às vontades e aos interesses desviantes aos projetos de poder das classes dirigentes.

Como sabemos, nem sempre há plena acomodação entre a produção intelectual e as demandas dos grupos no poder, mesmo quando estes estão jungidos por laços de filiação partidária ou por interesses materiais. O Iseb nos dá um exemplo, ao mesmo tempo em que

foram os articuladores de uma ideologia nacional–desenvolvimentista que servia ao projeto político do PSD de Kubitschek, recusaram endossar, ao menos parte do grupo, a escolha pelo desenvolvimento associado com o capital estrangeiro.

Além disso, a ideia de cooptação, tal como empregada por Miceli, parece estranha ao sistema de análise posto em prática pelo sociólogo, porque retém uma ponta moralizadora em um cenário que, de resto, mostra–se coordenado pela frieza dos interesses objetivos. Miceli, ao ser tão duro com os intelectuais–funcionários, quase espera por um messias cujo pensamento, comprometido apenas com a verdade, formaria a base de um ascetismo que o manteria afastado de qualquer interesse secular, ou seja, de qualquer compromisso político; messias que, por sua autonomia, não teria explicação, e, portanto, lugar em sua escrita. Como um novo Rousseau, parece dizer o sociólogo: o intelectual é bom, é o Estado que o corrompe. Não admitindo essa premissa, ao invés de cooptação, e a compreensão unilateral que sustêm, preferimos manter a ideia de relação social atravessada por tensões, sem, contudo, recusar as injunções estabelecidas por forças sociais desiguais, que impõem limites e determinam, em larga medida, em que direção irá seguir os principais debates de um período.

2 CINEFILIA, INDEPENDÊNCIA E AUTORIA

2.1 No início era a cinefilia

O Cinema Novo não conta com uma identidade geográfica rígida, mesmo que muitos pensem imediatamente no Rio de Janeiro, lugar dos bares de encontro, como de seu pequeno quartel general, o laboratório Líder, onde o grupo se encontrava periodicamente para revelar os filmes e conversar sobre cinema. Antes do nome e de qualquer pretensão, o Cinema Novo foi lentamente fermentado na febre dos cineclubes que tomou diversas cidades do país (Simonard, 2006).

A história do cineclubismo no Brasil começa, ao menos oficialmente, em 1928 com a fundação no Rio de Janeiro do Chaplin Club por 4 jovens amigos: Plínio Süssekind Rocha, Octávio de Faria, Almir Castro e Cláudio Mello (BUTRUCE, 2003). Desde o seu nascimento, o cineclubes contou com uma revista de vida efêmera em que afiliados publicavam artigos abordando aspectos da arte cinematográfica, que iam desde a criação de roteiros às tradicionais críticas de filmes e a análise do sistema de produção⁸. A principal bandeira do clube era legitimar o cinema enquanto arte, tal como a música erudita ou a literatura, recusando a sua redução ao consumo ligeiro que o afirmou como indústria, sua outra grande batalha era pelo cinema mudo, posto sob ameaça com o aparecimento avassalador do sonoro, na década de 1920 (CALEIRO, 2013).

Com efeito, o Chaplin Club ainda que restrito ao pequeno grupo composto por estudantes e intelectuais com trânsito na capital do Brasil, contribuiu para o surgimento de uma nova concepção de cinema caudatária dos movimentos de vanguarda europeus entre um público cinéfilo em formação. Contudo, excetuando a realização de *Limite* (1931), filme de Mário Peixoto considerado a primeira produção de vanguarda do cinema nacional, o impacto da introdução de novos debates e a ampliação do arco teórico que o contempla não afetou diretamente a produção como nos países de origem, que viu nascer, entre outros, o expressionismo alemão, a montagem intelectual soviética e o surrealismo francês. No Brasil, a importância imediata foi modesta, tendo como resultado a consolidação entre um público

⁸ Trata-se da revista *O fan*, lançada em agosto de 1928. Desde sua fundação até seu término, em 1930, foram publicados 9 números.

numericamente restrito de práticas de apreciação cinematográfica distintas daquelas instituídas pelas habituais sessões comerciais do cinema–espetáculo.

Se a importância imediata do cineclube foi limitada e não compreendeu a produção cinematográfica, em longo prazo, no entanto, os intermináveis debates animados em suas sessões tiveram peso fundamental na atuação militante, tanto na crítica quanto na produção, de parte dos renovadores do cinema brasileiro nos anos 1950 e, sobretudo, 1960. Segundo um dos principais cinemanovistas, Paulo César Saraceni, que teve em Octávio de Faria um preceptor em assuntos cinematográficos e, mais amplamente, no debate cultural, foi por intermédio do Chaplin Club que o cinema soviético chegou ao Brasil, e não apenas o de Eisenstein, mas igualmente o de Vsevolod Pudovkin, Aleksandr Dovjenco e Dziga Vertov (SARACENI, 1993).

No Rio de Janeiro, foram alguns os cineclubes importantes para a história do Cinema Novo: dentre estes, são indiscutíveis o da Faculdade Nacional de Filosofia, o do Museu de Arte Moderna, o da Pontifícia Universidade Católica e o do Museu de Arte Cinematográfica.

O primeiro tinha como principal animador Plínio Sússekind Rocha que era visto por muitos dos jovens cinéfilos como uma sumidade. Não por acaso, era um intelectual vivo e apaixonado pelo cinema. Trazia consigo, como costumavam dizer Joaquim Pedro de Andrade e Saulo Pereira de Mello, o espírito do Chaplin Club. Leon Hirszman afirmava que sua “preocupação [ao se dedicar a leitura de Eisenstein] era tentar compreender as discussões estimuladas pelo Plínio Sússekind”. (VIANY, 1999, p. 287). Foi por intermédio de Sússekind que a Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, em que atuava como professor de mecânica celeste, teria acesso aos primeiros filmes de seu acervo, composto basicamente de fitas soviéticas, como *O encorajado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein, *A mãe* (1926) de Vsevolod Pudovkin, *A aldeia do pecado* (1927) de Olga Preobrazhenskaia (Simonard, 2006).

Cada cinemanovista traz em sua memória afetiva um cineclube de iniciação. Joaquim Pedro de Andrade e Paulo César Saraceni provavelmente citariam o da Faculdade Nacional de Filosofia; Leon Hirszman, o do Museu de Arte Cinematográfica, que funcionava na ABI; enquanto Carlos Diegues, David Neves e Arnaldo Jabor remontariam ao cineclube da PUC, do que são fundadores.

Os cineclubes, contudo, não constituíam mundos paralelos e auto-suficientes. Pelo contrário, a despeito da filiação afetiva a um ou outro, a cinéfila não reconhecia fronteira de grupos tão pequenos, cada um dos organizadores e frequentadores habituais dos principais cineclubes do Rio de Janeiro circulava pelos outros, engrossando as sessões e os debates

periódicos. Não fosse o cinema, ou melhor, não fossem os cineclubes, os principais cinemanovistas não teriam se conhecido, ou senão, não teriam se interessado um pelo outro. Diegues, por exemplo, dizia ter conhecido Glauber numa das sessões do Museu de Arte Moderna tornando-se logo amigo dele. Também ali Cacá ainda conheceria Cláudio Melo e Souza, Mário Carneiro, Leon Hirszman, Miguel Borges, Marcos Farias, todos eles por volta de 1958.

A paixão pelo cinema, quase sempre descoberta de maneira solitária ainda na saída da infância, ganhava novo significado quando compartilhada. Terminadas as sessões nas salas dos cineclubes, era hora das acaloradas discussões pelos bares da cidade. Os mais concorridos eram o bar da Líder, em Botafogo; o Alcazar, em Copacabana; e o Vermelhinho, no Centro (SIMONARD, 2006). Naquelas mesas, passava-se a limpo a história do cinema. Cada cinéfilo arranjava seu time entre autores consagrados da cinematografia clássica e moderna. Sobre isso, dizia Carlos Diegues:

A gente começava a se encontrar sobretudo nas sessões da Cinemateca do MAM, que eram mais do que sessões porque acabava o filme e a gente ficava a noite inteira discutindo, naquele bar em frente a ABI [o vermelhinho], no Centro do Rio de Janeiro. E quando Glauber estava no Rio era interminável, não é? Transformava-se num grande seminário (DIEGUES apud D'ÁVILA, 2002, p. 66).

Entre a animação da cerveja, alimentavam-se admirações e rivalidades. Acreditou-se por muito tempo que Leon Hirszman soubesse Eisenstein de cor e, por isso, ele era tido em alta estima. Por outro lado, gostar de Bergman, sueco demais, era razão suficiente para desencorajar amizade, enquanto Chaplin e os soviéticos eram unanimidades.

Glauber Rocha conta que conheceu Paulo César Saraceni no Alcazar. Estava à mesa com amigos numa das discussões habituais, Saraceni se aproxima e os cumprimenta. Miguel Borges, com a retirada de Saraceni, diz para Glauber: “não fala com esse cara não, que ele gosta de Fellini. É um boçal” (VIANY, 1999). Animados por filiações ideológicas e estéticas, os jovens cinéfilos cariocas encontravam-se, como dizia Alex Viany, em permanente assembleia, e nada que dissesse respeito ao cinema lhes seria estranho.

Fenômeno semelhante se verifica em São Paulo com a re-fundação do clube de cinema, em 1946, que havia sido fechado pela censura do governo Vargas. Agora sopravam os ventos da democracia ainda verde, pronta para ser desbravada. À frente do cineclube estava uma das personalidades mais importantes para a consciência crítica do cinema nacional, Paulo Emílio Sales Gomes (CORREA, 2007). Depositando o tributo na urna geracional, reconhecia o crítico, em suas colunas no jornal O Estado de São Paulo, ser herdeiro de Plínio Süssekind

Rocha, Octavio de Faria, Vinicius de Moraes, Aloysio Bezerra Coutinho, San Thiago Dantas e outros pioneiros da geração Chaplin Club.

A despeito da cinefilia cosmopolita cultivada pelas viagens à Europa, sobretudo à França, o cinema brasileiro tornou-se a constante em seus textos em finais de 1950. E não tratava de acompanhar com um olhar de esteta o andar da minguada cinematografia nacional, mas sim de descobrir os entraves que a impediam um contato mais vivo com o público, como igualmente uma identidade estética significativa e uma permanência industrial suficiente. Era preciso conhecer o pormenor do funcionamento do sistema de produção cinematográfico brasileiro em todos os níveis e a sua relação com as empresas internacionais, sem esvaziar a análise em chavões antiimperialistas que recheavam as bocas comunistas e as páginas diárias.

Dessa luta surgiu a Cinemateca Brasileira, resultado da incorporação do Clube de Cinema de São Paulo ao Museu de Arte Moderna. Paulo Emílio, seu maior dirigente, apesar da precariedade que resultou em janeiro de 1957 em um incêndio cujo saldo foi a destruição de um terço do acervo de filmes da cinemateca e apesar dos constantes fracassos no relacionamento com setores do Estado, irá transformá-la em um espaço de formação e militância imprescindível ao cinema nacional através da organização de encontros periódicos, debates e retrospectivas das principais cinematografias do mundo⁹.

A centralização sobre a figura de Paulo Emílio não deve fazer pensar que a efervescência cinematográfica na São Paulo da década de 1950 foi resultado da romântica paixão do crítico pelo cinema, que a tudo vencia pela inteligência. Nada disso. Foi aquela uma década acelerada: da esperança de industrialização à crise do mito do cinema-espetáculo não correram mais que cinco anos: de 1949 a 1954 liquidou-se o sonho Vera Cruz¹⁰.

Das experiências que seguiram ao ocaso da animação industrial do começo de 1950, nada foi tão produtivo quanto o clima cinematográfico baiano do final da década. Na Bahia também havia uma figura central à frente do clube de cinema, era Walter da Silveira. Como em outras partes do país, a formação cinematográfica da geração que vai participar do “ciclo baiano”¹¹ ocorreu através das sessões dos cineclubes.

⁹ Entre 1958 e 1962, destacam-se as grandes mostras organizadas pela cinemateca sobre as cinematografias americana, alemã, francesa, italiana, russa e soviética e polonesa. (SOUZA, 2002, p. 440).

¹⁰ A Vera Cruz é ainda hoje considerado o mais ambicioso projeto de industrialização do cinema brasileiro. Surgida do encontro entre os empresários Franco Zampari e Francisco Matarazzo Sobrinho, a Vera Cruz prometia finalmente inserir o cinema brasileiro no contexto das grandes produções modernas. Entre 1950 e 1953, a companhia produziu dezoito filmes de longa-metragem, incluindo o premiado em *Cannes* na categoria de melhor filme de aventuras, *O Cangaceiro*, cujo sucesso consolidou um dos mais importantes gêneros do cinema nacional, o filme sobre o cangaço. A despeito do entusiasmo de largada, a Vera Cruz declarou falência em 1954 devido a dívidas acumuladas com o Banco do Estado de São Paulo.

A bem dizer, devido à precariedade de tudo que diz respeito ao cinema no Brasil dos anos 1920 até finais dos anos 1960, com a fundação da Embrafilme, a formação cinematográfica funcionava por meio do contato geracional cujo lugar por definição era os cineclubes. Os que conseguiam juntar um pouco de conhecimento em cinema o transmitia assim aos entrantes, amenizando os efeitos da inexistência de instituições que cuidassem regularmente do assunto, da exígua produção editorial, ou mesmo da ausência de uma indústria que ensinasse pela prática¹².

A dívida de Paulo Emílio frente à geração do Chaplin Club revela a mesma necessidade que a dívida de Glauber Rocha diante de Walter da Silveira; e da mesma forma que Paulo Emílio a reconhecia em seus artigos, estava claro a importância desse contato geracional para Glauber: “eu tenho pelo senhor [Walter da Silveira], por Alex [Viany] e Paulo Emílio uma forte admiração, porque reconheço na minha formação uma influência poderosa de todos os três” (ROCHA, 1997, p. 170). Esse tipo de reconhecimento está presente em muitos textos dos cinemanovistas: “a influência de Otávio [de Faria] em mim, e de Plínio [Süssekind Rocha] em Joaquim Pedro [de Andrade], Saulo Pereira de Melo, Marcos Faria, Leon Hirszman, Miguel Borges, Carlos Pérez – o primeiro grupo que iria ser chamado de Cinema Novo – era forte” (SARACENI, 1993, p.11).

A febre cineclubista não foi resultado apenas da militância de uma geração cinéfila com disposição pedagógica. A Segunda Guerra e seus impedimentos de comunicação, tornando tudo mais oneroso, contribuíram para um salutar desafogo do mercado. Sem as facilidades de sempre, a audiência cinéfila se viu obrigada a reinventar os espaços de acesso a filmes, no que se mostrou de grande valia as novas organizações cineclubistas. Sobre o período no Brasil, falou o crítico Walter da Silveira em artigo publicado ainda em 1943 no jornal baiano O imparcial:

O trabalho nos estúdios decaiu, a produção diminuiu, os seus animadores são chamados para o front (enquanto ficam na retaguarda os animadores de outras indústrias), e na crise de transporte causada pela guerra submarina os filmes não

¹¹ O ciclo baiano faz referência à intensa produção que teve lugar na Bahia entre os anos de 1959 e 1964. Compõem o ciclo filmes realizados por cineastas baianos, como *Barravento* (1961), de Glauber Rocha e *A grande feira* (1961) de Roberto Pires; por realizadores de outros Estados, como o carioca Alex Viany e o paulista Nelson Pereira dos Santos, que filmaram, respectivamente, *Sol Sobre a Lama* (1962) e *Mandacaru Vermelho* (1961); e por estrangeiros, como *A montanha dos sete ecos* (1963), de Armando Miranda, cineasta português.

¹² Nesse sentido, disse Flávio Moreira da Costa ao ser indagado pelo pesquisador Simonard (2006) sobre a importância dos cineclubes: “todos (os cinemanovistas) passaram por algum tipo de cineclubes. Como não havia escola, eles cumpriam um pouco este papel: davam cursos com projeção de filmes (...). Era uma forma de você conhecer, aprender alguma coisa bem antes de começar a filmar”.

encontram a situação vantajosa das mercadorias de consumo mais úteis e imediatas. Sobrevém, desse modo, a queda da pressão imperialista em todos os centros sobre os quais se exercia. Rareiam programações novas, faltam películas de valor, cansa-se o público de assistir ao já visto ou ao inédito sem graça. (...) No Brasil, por exemplo. As nossas casas de exibições estão projetando os filmes mais medíocres ou reprisando películas já muito reprisadas.

Além das razões de ordem prática, a guerra criou outras urgências ideológicas. As bombas atômicas que destruíram as cidades de Hiroshima e Nagasaki inauguraram um mundo partido. A evidência da brutalidade política norte-americana consolidou na geração do pós-guerra de países da América Latina um forte sentimento antiimperialista. Nesse sentido, fugir ao circuito convencional dominado por Hollywood era um gesto político. Como da mesma maneira o era tomar contato com as novas cinematografias nacionais, muitas das quais emergentes das lutas de descolonização.

Por seu turno, o neorealismo italiano nascido das feridas do pós-guerra era um tratado anti-hollywoodiano. O despojamento técnico tinha como extensão lógica e ideológica a tomada das ruas e o contato com a gente comum. Não eram necessários pesados equipamentos, rebatedores de luz e estúdios monumentais: basta uma câmera e um mundo a descobrir, criticar, humanizar. A comoção coletiva de uma guerra arrasadora compôs a tessitura dramática do movimento. O tratamento crítico e poético de memórias tão vivas mobilizou multidões que se reconheciam nas telas. O cinema mais barato, era também mais livre e mais humano (AUGUSTO, 2008).

A audiência cinéfila dos cineclubes nacionalizou a cinematografia. Via-se cinema soviético, italiano, polonês, francês. Cada qual possuía suas marcas formais e temáticas específicas, cuja resolução final em uma unidade fílmica caberia ao autor. Com efeito, o modo de apreciação cinematográfica instituído pelos cineclubes contribuiu para a formação de um arranjo classificatório que tinha nos países de origem da produção o princípio de definição, apressando assim a consciência nacional sobre o cinema brasileiro. Embora fosse possível, e mesmo urgente, aproveitar todas as lições das distintas cinematografias nacionais emergentes, já que cada uma era afinal um triunfo sobre o cinema clássico, o cinema brasileiro para existir teria de constituir a sua própria linguagem.

Assim, destacamos duas contribuições do cineclubismo no modo de apreciação do cinema entre a juventude cinéfila brasileira: primeiro, a relativização do mito do cinema-espetáculo, que o transformava em um objeto impossível; e, igualmente, a consolidação de uma consciência nacional, cuja consequência no Brasil de 1960 foi a integração do cinema em um debate em torno do “homem brasileiro” e o resgate da problemática de identidade

nacional, que já contava com longa folha nos círculos intelectuais, sobretudo aqueles relacionados à literatura.

A formação cineclubista também tinha seus inconvenientes. Ao mesmo tempo em que contribuía para a destruição do mito do cinema-espetáculo, refém do grande capital e, portanto, visto como um objeto impossível, ajudava a criar um outro: o mito da inteligência, cuja pior consequência, do ponto de vista prático, seria a imobilização do aspirante à realização em posições formalistas. Para quem frequentasse as sessões dos cineclubes com a intenção de adquirir um conhecimento prático não ajudava o habitual rito que se instaurava em torno de diretores consagrados, adorados como gênios. Sem uma compreensão do contexto, o mito da inteligência, ou do gênio, poderia ser tão frustrante quanto o da imponderabilidade para quem pretendia ser, afinal, também um realizador. O risco do academicismo deslocado era constante e somente uma postura que encarasse o contexto brasileiro poderia assegurar a prática contra a idealização do cinema em escolas e aspectos formais.

Sobre o assunto, Glauber Rocha escreveu um artigo de nome *Cineclubismo e alienação*, publicado no Jornal do Brasil no dia 15 de julho de 1961. Segundo o crítico baiano, o cineclubes embora cumpra importante papel educativo em um ambiente cinematograficamente pobre, como o brasileiro, não contribui para a formação de cineastas, mas sim de comentadores estéreis de cinema antigo, que por definição sectária, despendem mais energias falando mal dos afiliados a outras tendências cinematográficas, de outros cineclubes, do que buscando soluções práticas para a produção. Comportamento que não era restrito a nenhum dos lados das disputas políticas, esquerda e direita, cada grupo a seu modo, cometiam equívocos semelhantes.

O jovem cineclubista de cabeça cheia de teorias, que frequentemente aprende sem método, como em um sistema de colagem, faria a crítica de todo o cinema de um ponto de vista meramente formal, mas quando confrontado com a necessidade de filmar ele mesmo, se desesperaria e desistiria da realização, esperançoso em voltar para as facilidades da onipotência adolescente das mesas de bar. Quem sabe não se torne um dia animador titular de um cineclubes qualquer. Por isso, diz-nos Glauber, é preciso recusar a influência perniciosa do cineclubes quando este aprisiona a discussão do presente segundo as premissas de um passado cinematográfico já morto. Não devemos filmar de acordo com a gramática dos anos 20, mesmo que se a admire, é preciso reinventar a linguagem para novas necessidades. Do contrário, o aspirante à realização perverteria o senso histórico que cerca toda a produção cinematográfica. Assim, diz o crítico que é necessário que “o cineasta frequente os

cineclubes, veja os grandes filmes do passado, mas é sobretudo necessário que ele, desde jovem, não se envolva no passado, porque isto é a morte do pensamento e da criação” (Jornal do Brasil, 15 julho 1961).

Com efeito, a apreensão fílmica sistemática e formal corrente entre os cineclubistas embora representasse um avanço político frente à domesticação da audiência ligeira e superficial do cinema, não superava, por si só, os limites de uma compreensão burguesa da arte. Os reclamos em nome de uma arte séria, e, portanto, não massificada, seguido com frequência de apelos ao gênio, ao único, fez parte do processo de consolidação da indústria cultural onde quer que esta tenha se estabelecido (BOURDIEU, 2008). Este tipo de crítica abrigou sob um mesmo escudo uma aristocracia deserdada bem como uma burguesia em busca de distinção contra a massificação que seu projeto de sociedade colocou em movimento. Quase sempre, salvaguardar as formas eruditas e “verdadeiras” de arte contra a banalização manteve os críticos da sociedade de massas nos limites precisos da sociedade burguesa e de sua busca pelo distinto. Por isso, a formação de um novo público, cultivado através da apreensão teórica e sistemática do filme, muitas vezes significou apenas a adequação do cinema às modalidades de apreensão burguesa da arte¹³.

Segundo o pesquisador da cinefilia francesa, Antoine Baecque (2011), o resultado mais evidente do novo culto ao cinema foi uma reconversão do olhar, um aprendizado da visão. A cinefilia, nesse sentido, esteve na base de uma nova erudição que se apropriou como pôde do saber acadêmico instituído para fazê-lo funcionar segundo as premissas de uma nova cultura. No limite, a grande bandeira da cinefilia, cujo lugar de reprodução era, por certo, os cineclubes e as revistas especializadas, foi a desbanalização do cinema, até então esvaziado da sacralidade reservada às obras eruditas. O interesse comercial que compôs o chão em que vicejou o cinema o colocou, desde sempre, em meio ao turbilhão de mercadorias produzidas pelo capitalismo. Resgatá-lo dessa indignidade foi a missão reivindicada pela juventude cinéfila.

Há, no entanto, uma significativa diferença entre a formação do olhar cinéfilo francês, e sua construção do filme legítimo, e a formação desse mesmo olhar no Brasil. Segundo Baecque, os críticos cinéfilos das revistas especializadas francesas, e o *Cahiers do Cinéma* à frente, foram ao cinema de Hollywood encontrar os seus autores, cuja dinâmica, como em um

¹³ Essa, aliás, foi uma das mais patentes contradições do Cinema Novo desde seu início. Tendo surgido no enclave de duas ambições contraditórias, quais sejam, a promoção de um cinema culturalmente relevante segundo uma perspectiva erudita que fosse ao mesmo tempo popular e revolucionário, o movimento teve de ajustar o princípio de autoria a uma concepção da história e da política que podemos conceituar como idealista. Veremos mais detalhadamente esse ponto no tópico em que abordaremos a apropriação do conceito de autor pelo movimento.

jogo de contra-imagem, revelaria a obsolescência da então chamada Qualidade francesa, estagnada em fórmulas acadêmicas.

No Brasil, pelo contrário, Hollywood era soberana, entulhava com toda espécie de filmes a enorme parte do mercado exibidor. Além disso, representava os interesses imperialistas sobre a América. Tanto por isso, era contra este cinema que se levantava o batalhão cinéfilo, reivindicando o neorealismo e mesmo a *Nouvelle Vague* como referências de um novo cinema em gestação.

A reconversão do olhar encetada pela formação cinéfila não ficou restrita às modalidades de apreensão do filme. Mais que isso, embasou uma nova compreensão do cinema enquanto totalidade, que abrangia desde seus aspectos técnicos até a ordem comercial determinante de seu modo de produção. A partir dessa renovação do entendimento cinematográfico, foram estabelecidos novos horizontes de responsabilidade, pelo que o funcionamento da produção do cinema-espetáculo foi rechaçado.

2.2 Reinventando a produção: Cinema Novo independente

As primeiras experiências dos cinemanovistas foram desdobramentos da paixão cinéfila que se arranjou em filmes tal como puderam. E na verdade, para isso não precisavam de muito, bastava, quase sempre, apenas uma câmera e um pedaço de criatividade.

Mário Carneiro, por exemplo, ganhou uma Paillard-Bolex de seu pai e decidiu-se à fotografia de cinema após os anos de exercícios diletantes por que passou. Em um deles, que redundou no pequeno filme chamado *A boneca*, aproveitou a plasticidade do branco da paisagem congelada de um desses rigorosos invernos suíços e filmou uma história. Já no Rio, diz Carneiro que a fitinha girava nas mãos de seus companheiros de cinefilia e cada um depois de tê-la visto prometia a ele a direção de fotografia dos filmes que viriam a realizar.

Paulo César Saraceni, antes do sucesso com *Arraial*, curta com o que cumpre a promessa de ter Carneiro como fotógrafo, roda uma pequena fita chamada *Caminhos* depois de ter um roteiro seu escolhido em um pequeno concurso de amigos. De novo, foi preciso apenas uma câmera, o resto resolveu a criatividade e a camaradagem (SARACENI, 2009).

Glauber com *Pátio*, seu primeiro filme, talvez tivesse pretensões mais elevadas, e, contudo, não contou senão com uma câmera e dois atores amigos para fazê-lo¹⁴. E da mesma forma, um dos curtas que viria a ser um manifesto do Cinema Novo, *Aruanda*, foi feito com uma câmera do Instituto Nacional de Cinema Educativo, emprestada a Linduarte Noronha por Humberto Mauro.

Com efeito, mesmo que essas fitas de estreia partissem de circunstâncias e pretensões distintas, tinham em comum o fato de serem todas um exercício de criação que não se intimidaria frente à falta de recursos. O princípio de câmera na mão era, afinal, uma prática mesmo antes de se tornar conceito.

Obviamente, câmera na mão e um pedaço de criatividade não seriam suficientes quando se pretendia ir além do exercício e já em março de 1957 Glauber corria o Rio de Janeiro como representante da produtora Yemanjá filmes em busca de financiamento para o Bahia de Todos os Santos, imaginado, de início, em cinco episódios que seriam dirigidos pelos sócios da pequena empresa. Glauber confiava que aquele filme, e outros que viriam, lançariam as bases de fundação sobre as quais se alicerçaria a indústria cinematográfica baiana, cujo exemplo iria servir a um novo cinema brasileiro (ROCHA, 1997).

Em correspondência com os outros sócios, Glauber avisa que o banco pode emprestar entre 1 a 2 milhões de cruzeiros, a depender da avaliação feita dos copiões, “se for regular, um. Se for de categoria, dois milhões”. Mas os percalços são grandes e se anunciam desde o início: apenas para registrar os direitos autorais eram necessários 20 mil cruzeiros, enquanto Glauber contava com 30 mil para completar toda a viagem, cujo roteiro ainda previa uma estada em Minas. Com problemas acumulados, logo os traços de empolgação foram substituídos pelo senso de realidade: “dinheiro é zero aqui. [...] morre-se de fome” (ROCHA, 1997, p. 86–7).

Outro objetivo de Glauber ao ir ao Rio era conhecer Nelson Pereira dos Santos, que então rodava *Rio, zona norte*. E nisso é bem-sucedido. Glauber vai ao estúdio e participa timidamente das gravações; conhece Nelson, mas não leva as suas questões até ele com receio de atrapalhá-lo, pois seria o mesmo que “atrapalhar o cinema brasileiro”. E conhece ainda Alex Viany, “um velho com a alma de jovem”, com quem troca algumas ideias sobre cinema, e de quem se encanta. Foram dias de aprendizagem.

¹⁴ Curta-metragem de 1958-9. Todo o filme se passa basicamente em um galpão cujo piso é desenhado geometricamente na forma de um tabuleiro de xadrez em que as personagens interagem entre si e com a natureza segundo uma dinâmica de estímulos circulares. Esse filme revela uma concepção formal do cinema bastante distinta do cinema político de que Glauber viria a ser um dos promotores.

A Yemanjá não vai à frente, mas Glauber ainda acalenta a utopia de uma indústria de cinema baiana. De volta à Bahia, uma nova oportunidade se abre de seu encontro com o realizador Roberto Pires e com os produtores Braga Neto e Rex Schindler. Juntos, serão eles responsáveis pelos filmes que compuseram a contribuição local para o ciclo baiano: *A grande feira*, *Tocaia no asfalto*, dirigidos por Roberto Pires, e aquele que seria considerado o primeiro longa-metragem do Cinema Novo, *Barravento*, dirigido por Glauber Rocha.

Em finais de 1950, a Bahia fervilhava e não era apenas pelo cinema. Havia um forte movimento teatral ligado à Universidade sob a direção de Martim Gonçalves, do que saíram importantes atores como Othon Bastos. Muitos desses atores protagonizaram os filmes baianos do período. Glauber Rocha era um dos entusiastas que viam na renovação do teatro baiano uma iniciativa ampla e popular capaz de integrar pela primeira vez o operário e a gente da rua, dando novo tom a uma plateia frequentemente burguesa e apática.

Na Bahia havia ainda um vivo interesse por literatura. Dizia Glauber, com tradicional exagero, que à exceção de Alberico Motta, o resto da turma baiana andava enfronhada em literatura e pouco se importava com cinema. E mesmo ele, em paralelo à crítica e à produção de cinema, participava intensamente da Jogralesca, grupo cultural que misturava teatro e poesia iniciado ainda em seus anos de secundarista em 1956. A ideia era encenar poemas, sobretudo os nacionais, para “levar a poesia ao povo de cultura média, ao estudante e ao operário” (ROCHA, 1999, p. 93).

Se concordássemos com Glauber quando afirma que a turma baiana estava enfronhada em literatura, como explicar o surto produtivo que rendeu em menos de cinco anos sete longas-metragens, alguns dos quais de extrema importância à cinematografia nacional até hoje, incluindo entre eles o laureado de 1962 em Cannes, *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte? A situação, na verdade, era mesmo inversa: a Bahia respirava cinema e, tanto por isso, foi um indiscutível polo de atração de realizadores não apenas do Brasil, como igualmente de outras partes do mundo, que iam até lá explorar sua beleza e miséria.

Nesse momento, Braga Neto e, sobretudo, Rex Schindler aparecem à crítica e aos jovens realizadores como modelo do novo produtor, aquele que seria um amante do cinema, ao invés de um avaro vigilante da liberdade de criação. “Rex, pintor diletante, imobiliário e judeu”, ainda médico e capitalista, como o descreveu Glauber a Paulo Emílio, após produzir *Barravento* já projetava mais cinco filmes para os próximos dois anos (ROCHA, 1997, p. 125). E o entusiasmo de Schindler era tanto que prometia não arrefecer em seu propósito de contribuir para a formação de uma indústria baiana de cinema nem mesmo diante de eventuais

malogros econômicos. Segundo Glauber, nos contratos de Schindler podia-se ler a seguinte cláusula: “fica concedida inteira liberdade de criação ao diretor” (ROCHA, 1997, p. 164).

A nova produção da Bahia não desperta apenas a atenção de jovens críticos e diretores locais, mesmo Paulo Emílio se mostra entusiasmado com o que chama de clima cinematográfico baiano, que conhece em 1962, quando de sua passagem por Salvador para uma festival de cinema brasileiro. Sublinha, como Glauber, o voluntarismo dos produtores da cidade, que mesmo com três fitas terminadas e ainda não distribuídas, “vende o automóvel para obter algum dinheiro líquido [e] lança-se com tranquilidade e fervor em sua quarta produção”, enquanto um outro, cuja primeira fita ainda não certificou sua vocação comercial, já se metia em um novo projeto. E como explicação a um comportamento a princípio irracional lembra que aqueles são *maníacos de cinema*, formados no clube de cinema da Bahia, sob o auspício de Walter da Silveira, e, portanto, menos que o lucro, lhes interessava o potencial de cultura desse novo filme baiano (O Estado de São Paulo, 24 novembro 1962).

Outro crítico que mostrou entusiasmo pelo clima cultural reinante na Bahia em inícios de 1960 foi Jean-Claude Bernardet, que esteve em Salvador para um curso de dirigentes cineclubistas organizado pelo Clube de Cinema entre os dias 10 e 14 de fevereiro de 1962. Segundo o crítico, “o cinema é como o pulso da cidade” e desde o prefeito até o povo, todos estavam plenamente conscientes de sua importância cultural e desejavam participar de alguma forma. Também Bernardet não deixa de notar a importância da produção para o surto que tomou o estado. Os produtores, segundo o crítico, seriam parte da liderança do movimento, e novamente o elogio incide sobre o desapego comercial com que se lançavam à produção de uma e outra fita. Assim, a despeito da imagem do produtor “como um homem de negócio, que quer sempre economizar sobre a produção; os produtores baianos são homens de cultura e produzem filmes para agir em função de uma determinada causa” (O Estado de São Paulo, 17 março 1962).

O próprio Schindler passa a ser interpelado como um cinemanovista, sendo requisitado para entrevistas em que se colocava como um dos líderes da renovação do cinema brasileiro. Na ocasião do lançamento de *A grande feira* no Rio de Janeiro foi publicada em uma matéria de capa do segundo caderno do Correio da Manhã uma entrevista sua feita por Paulo Perdigão. Dele, o crítico diz imediatamente que a principal qualidade era ser “nosso produtor independente, sem compromisso senão o ditado pelo amor ao cinema e pela consciência da realidade do seu povo e de sua terra”. Com outros jovens interessados em cinema na Bahia, continua Perdigão, teria decidido “filmar com orçamento reduzido [...], acampar nas ruas e

nos locais de ação, [...] empregar tipo do povo, etc, [com] o supremo objetivo de denunciar tudo aquilo que constituísse um problema para o povo” (Correio da manhã, 23 outubro 1962).

Nesse sentido, Schindler seria a figura antinômica do produtor tradicional, já que “no exemplo clássico, o produtor é o monstro e o diretor o artista oprimido” (DA COSTA et al. 1966, p. 40). Segundo Glauber, essa oposição entre produtor monstro e artista oprimido seria dramatizada pela própria estrutura fílmica, uma vez que o tempo intelectual ou artístico, ou seja, aquele que além de mostrar e sugerir convida a análise e ao esclarecimento, excede, em geral, as exigências impostas pelo público majoritariamente interessado em um rápido divertimento. Ante a contradição, a tesoura vigilante do produtor se faz presente, e a expressão do autor quase sempre termina cortada pelo fio da precisão comercial. O produtor, portanto, encarnaria o ponto de vista do público, que não seria outro senão o do cinema domesticado. Sendo assim, ao assinalar em contratos a liberdade de criação e ao se dispor a investir dinheiro mesmo sem a contrapartida do lucro, Schindler romperia a fronteira tradicional colocada pela contraposição de interesses opostos entre o lucro e a expressão artística, seria não apenas um produtor, mas o protótipo do produtor cinemanovista.

Obviamente, esse tipo de produção, que supunha o empenho de carro e apartamento, não teria pernas para ir longe se não alcançasse uma resposta substancial do público. Tal como tristezas não pagavam dívidas, tampouco as pagariam o entusiasmo, e os projetos de Schindler não avançaram além dessas fitas de início. Se nos ocupamos dele, e se marcamos o entusiasmo com que foi recebido pela crítica e pelos jovens realizadores, é porque acreditamos que Schindler, mais que uma real solução à produção de cinema brasileira, foi um símbolo de uma geração que acreditava ser possível industrializar a inteligência, expressão feliz de Ivana Bentes para descrever o projeto do Cinema Novo. Em geral, a despeito de pequenos financiamentos por instituições culturais, sobretudo para curtas, como com *O Mestre do Apipucos e o Poeta do Castelo*, financiado pelo Instituto Nacional do Livro, e *Arraial do Cabo*, financiado pelo Museu Nacional, a grande parte dos filmes do Cinema Novo foi produzida com empréstimos pessoais, cuja solvência dependeria da sorte que as fitas teriam junto ao público¹⁵.

Com efeito, com a criação da Comissão de Auxílio à Indústria Cinematográfica (Caic) pelo governo da Guanabara em 1963 os problemas econômicos do Cinema Novo foram

¹⁵ O filme *Cinco vezes favela* de 1962 configura um caso particular de produção, uma vez que dos cinco curtas-metragens que o compõem, a saber, *Um favelado*, de Marcos Farias; *Zé da Cachorra*, de Miguel Borges; *Escola de Samba Alegria de Viver*, de Cacá Diegues; *Pedreira de São Diogo*, de Leon Hirszman e *Couro de Gato*, de Joaquim Pedro de Andrade, apenas o último foi financiado de maneira tradicional, sendo que os outros quatro contou com o aporte orçamentário do Centro Popular de Cultura (CPC), da União Nacional dos Estudantes (UNE).

provisoriamente mitigados (DIEGUES, 1999). Contudo, a instituição da comissão permanecia uma solução provisória cercada de incertezas, vez que a determinação das premiações passava ao largo do controle dos cinemanovistas, mesmo que seus membros exercessem influência pessoal sobre parte do júri que avaliava as fitas concorrentes (FERNANDES, 2008, p. 231–34). De toda forma, o que espantava era que a despeito dos sucessivos malogros econômicos que levavam uns e outros a se demitirem da tarefa, não paravam de surgir novos realizadores e mesmo produtores na fila de sucessão.

O Cinema Novo jamais constituiu uma real alternativa à produção cinematográfica brasileira. Seus modelos eram provisórios e valeram pela paixão que inspiraram. Contudo, se não lançaram as bases de uma indústria nacional de cinema, a onda do novo ao menos aflorou o que Glauber chamava de fogo produtivo, pelo que a cinematografia nacional se atualizou ao cinema moderno, mantendo, em inícios de 1960, uma produção autoral constante (Xavier, 2001). Se os filmes não enriqueciam ninguém, e se a muitos deixavam prejuízos, o fato de novos e outros entrarem na fila de sucessão, como dizia Carlos Diegues, indica que ao menos muitos se pagavam. Sendo a continuidade a principal pretensão econômica dos cinemanovistas, temos que seus objetivos, naquele início, haviam sido alcançados: cada um dos participantes do grupo, ao longo dos anos 1960, filmou ao menos um longa–metragem, e a grande maioria foi além.

Essa tenacidade produtiva se explica em parte pelo custo médio do filme brasileiro ser ainda relativamente muito mais baixo quando comparado ao do filme americano ou europeu, mas não só, mesmo em relação ao custo médio de uma produção argentina, cuja semelhança permite uma relação em termos mais justos, o filme brasileiro permanecia amplamente favorável, custando ainda um pouco menos que a metade do que lá se pagaria em inícios de 1960 ¹⁶. Considerando a importância que os cânones do neorealismo tiveram entre os cinemanovistas, o custo de produção de uma fita poderia descer ainda mais baixo, desde que prescindisse o máximo de estúdios, reduzisse a equipe técnica e de atores profissionais ao mínimo necessário, descobrindo a rua e a gente comum. Tem–se, então, que nem sempre era necessário um grande público para que as fitas se pagassem.

Contudo, não devemos exagerar as facilidades. O mercado de exibição dificilmente se interessava por fitas que fugiam ao habitual divertimento público, tanto mais se fossem brasileiras; e as distribuidoras nacionais eram ainda embrionárias, enquanto as estrangeiras

¹⁶ Segundo artigo de 24 de abril de 1962, publicado pelo crítico Louis Marcorelles e traduzido por David Neves (2004, p. 162) um filme argentino custaria em média 30 milhões de antigos francos, enquanto no Brasil o custo médio de um filme ficaria em 12 milhões.

não demonstravam interesse. Por tudo isso, consolidar uma indústria de filme nacional era uma tarefa complexa, e ainda hoje está por ser feita plenamente. De toda forma, os filmes, em regime de urgente, foram realizados.

O grande mérito do Cinema Novo não foi insistir em uma produção de baixo orçamento. Mais que um princípio estético, como talvez deixe a entender o chamado à câmera na mão, o cinema precário, de baixo orçamento, era a verdade de sempre desde há muito conhecida por quem resolvia passar à atividade cinematográfica no Brasil. Nesse sentido, os cinemanovistas ao tomarem a chanchada como inimigo número um, como a elegeu Glauber, acabaram por desperdiçar a oportunidade de tirar lições e dialogar com aquela que foi a experiência industrial de baixo orçamento mais bem-sucedida do cinema brasileiro. E a chanchada para tanto prescindia até mesmo do neorrealismo, improvisando estúdios e um *staff* de estrelas: sua garantia era o riso carnavalesco, a comunicação popular¹⁷.

Não sendo o chamado à câmera na mão, como princípio de um cinema de baixo orçamento, qual teria sido o principal mérito do Cinema Novo afinal? Fundamentalmente, foi ter deslocado o interesse básico daqueles engajados diretamente na produção e realização de uma alternativa comercial para um cinema autoral, de ideias. Em inícios de 1960, com o Cinema Novo sobretudo, mas não só, deixa-se de compreender o cinema como uma atividade antes de tudo comercial, e passa-se a uma pesquisa interessada em sua densidade cultural, pesquisa que levou a uma constante experimentação de linguagem. Os empréstimos tomados junto a outras cinematografias, e ao neorrealismo sobretudo, só são corretamente compreendidos caso se considere a disposição inédita de se investir em um cinema autoral, que valeria mais pelos “problemas” que revelavam, e menos pelo lucro que poderiam retornar.

Em meio à crise econômica por que passava o cinema desde a falência da Vera Cruz, a alternativa autoral de baixo orçamento pareceu a alguns a única solução viável. Gustavo Dahl, por certo o mais pragmático dos cinemanovistas, já havia compreendido em inícios de 1960 que apenas um cinema autoral, inspirado nas cinematografias modernas, poderia curar a

¹⁷ A Atlântida, ao investir no filme musical, resgatara uma tradição que já havia criado raízes com as primeiras produtoras de cinema surgidas no Rio de Janeiro na década de 1930. Cinema no Brasil, naqueles idos, era um assunto de estrangeiro, o olhar educado por filmes de outros países, sobretudo norte-americanos, constantemente revolucionados pelas novidades técnicas incorporadas à sua produção, recusava de antemão o primarismo que a margem conseguia realizar ao tentar reproduzir em outras bases os elementos fundamentais da matriz. Foi explorando as características já consagradas de nossa cultura popular que os filmes brasileiros conseguiram, aos trancos, furar esse círculo e conquistar parte de público. Tanto por isso, em que pese a importância do cinema americano à cinematografia carioca, tantas vezes lembrada, sobretudo em tom crítico, a pesquisadora Rosângela Oliveira Dias (1993) assevera que as chanchadas além de se valer dos elementos constitutivos do carnaval – a inversão, o deboche e a paródia – incorporara à sua narrativa elementos do circo, do teatro de revista e, sobretudo, do rádio, articulando a força da cultura popular estabelecida ao cinema.

megalomania frustrante dos que ainda sonhavam com a Vera Cruz¹⁸. Para ele, o cinema autoral seria a alternativa à falta de recursos, e mais, descrente da capacidade desse cinema em se enraizar imediatamente no mercado interno, devido aos obstáculos da distribuição e do controle da exibição por interesses externos, propõe que o Cinema Novo se arme para conquistar um estatuto cultural relevante através de vitórias em circuitos internacionais, com o que forçariam a aceitação no Brasil¹⁹. O Cinema Novo, portanto, deveria seguir o exemplo de Arraial.

O investimento em um cinema autoral, que a princípio desprezava os constrangimentos impostos pela necessidade comercial opondo-lhes a “verdade” e a “ideia”, não se explica apenas por um simples voluntarismo de uma geração cinéfila. Ao contrário, a aposta na autoria tinha como fundo objetivo as circunstâncias da economia cinematográfica brasileira, caracterizada pela ocupação do filme estrangeiro, pelo descrédito de modelos de industrialização semelhantes ao da Vera Cruz e pela indignidade cultural do cinema brasileiro junto aos setores cultos, sobretudo da crítica.

Como veremos, nesse momento os cinemanovistas vão integrar os debates contemporâneos sobre a identidade nacional, em um período em que crescia no Brasil uma consciência revolucionária. Assim, o realizador de cinema deixa de ser um mero técnico e passa a ser interpelado como intelectual. E para tanto, foi preciso se apropriar do autor, síntese ideológica das pretensões culturais desse novo cinema que se anunciava.

2.3 O autor no Cinema Novo

Um dos textos fundamentais na afirmação da figura do autor de cinema entre a crítica francesa, e, de lá, entre a crítica de todo o mundo, foi *O nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-stylo*, escrito por Alexandre Astruc no ano de 1948. Segundo o crítico, o autor de cinema seria como um pintor, um escritor, filósofo. O cinema podia, e além, devia ser um veículo de ideias, sem qualquer restrição: fossem as mais primárias, até aquelas do interesse

¹⁸ Numa série de perguntas retóricas ao fim de seu artigo *A solução única* (O Estado de São Paulo, 21 outubro 1961) Dahl faz a defesa do cinema autoral como a única solução para o contexto brasileiro, porque seria o único que se adaptaria a falta de recursos e ao controle da distribuição pelos interesses estrangeiros.

¹⁹ “Tenho a impressão de que nas condições atuais o caminho mais fácil é o da conquista do mercado internacional. Tenho a impressão de que a conquista do público brasileiro deverá ser feita de [fora para dentro]. O fenômeno aliás não seria novo, os neorealistas só se impuseram em seu próprio país após se terem imposto ao mundo [...] e o mercado internacional [...] só é conquistável na base do festival” (ROCHA, 1997, p. 116).

dos grandes espíritos de uma época, como o filósofo ou o romancista, o cinema expressaria todas, bastava que continuasse a invenção de sua linguagem, sempre mais ampla e original, como já o vinha fazendo a vanguarda evocada no título do artigo.

Segundo Astruc, o cinema não só poderia ser um veículo de expressão de ideias, mas seria o veículo por excelência de seu tempo. Tanto por isso, o crítico rejeita a afirmação de Maurice Nadeau de que se Descartes lhes fosse contemporâneo escreveria romances. Não, escreve o crítico, Descartes “escreveria o discurso do método em filme, pois seu discurso do método seria tal hoje em dia que somente o cinema poderia convenientemente o exprimir” (*L'écran français*, 30 março 1948).

O autor de cinema teria surgido quando a *misé-en-scène* deixou de ser um mero “meio de ilustrar ou de apresentar uma cena” e se tornou “uma verdadeira escritura”. Nesse momento, não faz mais sentido manter separados roteiristas e realizadores, como de costume. Seria como se Faulkner criasse seus romances segundo o projeto de um outro. Os grandes autores, que escrevem com a câmera como um romancista com a caneta, são eles mesmos roteiristas de suas histórias. Assim nasceria um novo cinema, mais inteligente, sutil, capaz de traduzir o que seja humano, desde seus mais intensos estados de espírito, até as suas ideias mais complexas (*L'écran français*, 30 março 1948).

O cinema, arte pagã desde seu nascimento condenada a ser popular, não conferia dignidade cultural aos seus artesãos, nem tampouco àqueles que buscavam deslindar os meandros pelo que se constituía sua linguagem, através da crítica. Sendo assim, transferir à câmera, instrumento mecânico signo do embotamento da subjetividade na sociedade moderna, os direitos da caneta, cuja sutileza aristocrática repousava na consagração cultural da literatura, era uma forma de reivindicar legitimidade cultural ao cinema, fazendo de seus artesãos, autores.

Truffaut retoma a ideia de autor alguns anos mais tarde e com ela inventa a *politique des auteurs*. Falando a propósito do filme de Jacques Becker, *Ali Baba et les quarante voleurs*, considerado pela crítica um filme medíocre, Truffaut explica porque se deve amá-lo: pelo seu autor. Cada filme, desde que seja a expressão autêntica de um autor, dada por seu estilo, pela recorrência de suas obsessões, traços formais e visão de mundo, deve ser amado como expressão de um conjunto coerente e autêntico. E isso mesmo a despeito de erros eventuais, ou da insipidez aparente de uma película apressadamente considerada medíocre, como *Ali Baba* (*Cahiers du Cinéma*, fevereiro 1955).

A política dos autores foi logo reivindicada pelos jovens turcos, grupo de que fazia parte François Truffaut, Jean-Luc Godard e outros críticos nas páginas dos *Cahiers du*

Cinéma. À época, a ideia de autoria era um cavalo de batalha contra a chamada tradição da Qualidade francesa, cujos rasgos pela literatura e a adoção de fórmulas de prestígio teria dado lugar a um cinema pouco inventivo. Aos consagrados diretores franceses, os jovens turcos opunham os cineastas hollywoodianos, sobretudo Alfred Hitchcock e Howard Hawks (BAECQUE, 2010).

Além de um novo discurso sobre o cinema e seu processo criativo, a política dos autores era a defesa de uma nova escrita crítica. O autor, que enquanto unidade de criação, e, portanto, como a descoberta da inventividade estética no cinema, não era objeto de grandes disputas, tornava-se quando servia aos jovens turcos enquanto afirmação da forma como único princípio de significação e de valoração da arte cinematográfica, a despeito da ideologia e do tema do filme. Alcançando esse ponto de ebulição, o princípio da autoria abandonava o plácido do consenso e mergulhava nas tensões de um campo crítico efervescente (BAECQUE, 2010).

Já no Brasil, a discussão em relação ao autor de cinema ganha fôlego, como de costume, após a publicação do artigo do crítico Paulo Emílio Sales Gomes n’O Estado de São Paulo em 14 de abril de 1961. A despeito da assumida simplicidade do esquema, Paulo Emílio propõe analisar a produção cinematográfica segundo as disposições criativas dos agentes envolvidos em sua realização articulando, dicotomicamente, o conceito de artesão ao de autor. O primeiro, segundo palavras do crítico, “é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva” enquanto o segundo, mais libertário, “procura sempre dar relevo à sua personalidade”. O autor é mais moderno “pois participa da concepção, relativamente recente, individualista da obra de arte”.

As ideias apresentadas com certa frieza analítica por Paulo Emílio vão ganhar um tom político intenso com Glauber Rocha. Para o crítico, ser autor é já ser revolucionário, não há possibilidade de um realizador ser um e não outro. O ponto fundamental, pois, não é o estilo, antes, a autonomia é o determinante na definição de um autor. Nesse sentido, Glauber opõe a liberdade da autoria à subserviência do artesanato. E o inimigo a combater seria a indústria. O cinema, então, poderia ser dividido de maneira dicotômica entre aquele autoral, livre e revolucionário, e um outro, dominante, o cinema comercial, falsificador do mundo e força de contenção da liberdade criativa (ROCHA, 2003).

Para Glauber Rocha, o cinema não seria um mero instrumento de mimetização do real, mas sim uma ontologia: revelaria a verdade do ser (ROCHA, 2003, p. 36). A ideia de verdade, aliás, perpassa o discurso de fundação do movimento desde seu slogan: *Cinema Novo não é uma questão de idade, mas sim de verdade*. Se tomarmos o livro *Revisão crítica do cinema*

brasileiro, escrito em 1963, são incontáveis as vezes que o realizador baiano invoca a verdade para fundamentar seus juízos sobre o cinema. É que na possibilidade de ser uma ontologia, o cinema pode igualmente mentir, recalçando ainda mais fundo a alienação entre o público.

E mente com frequência. O cinema é parte integrante do “mundo–objeto contra o qual ele [o autor] intenciona a sua crítica” (ROCHA, 2003, p. 37). Segundo Glauber, submetendo as suas possibilidades ontológicas aos imperativos do lucro, mesmo o cinema artístico se enredou no embolo de procedimentos mecânicos. Seus temas vasculham uma subjetividade vazia, porque absolutamente desvinculada da história, canal de acesso às ideias necessárias.

Com isso, esse cinema de pretensões artísticas falaria do amor, da solidão, da apatia, tendo como centro articulador do sentido o indivíduo isolado, enquanto o cinema abertamente comercial exploraria o sexo e a violência como manifestações apelativas, sem qualquer relação efetiva com uma *mise-en-scène* problematizadora. A essa estética, deve substituir o realismo crítico, cujas personagens históricas, enraizadas no solo das lutas do presente, abririam um vasto campo de pesquisa e um horizonte de esperança frente às transformações sociais que se anunciavam.

O autor, responsável pela verdade, com raça enfrentaria a indústria no peito, forjando mecanismos que lhe garantam a independência. Não deve esquecer jamais que “sua estética é uma ética, sua *mise-en-scène* é uma política”. Dessa forma, o autor disputa contra o cinema comercial o controle sobre a posição de câmera, uma vez que “não existe um ângulo, uma composição determinada para filmar uma cena. Não existe, pois, uma gramática rígida. O que existe é uma posição moral do diretor” (DA COSTA et al, 1966, p. 43). Sendo assim, aquele que não tem moral, “assume a posição de câmera que convém ao produtor: a melhor posição de câmera que faça esta cena ser mais comercial” (DA COSTA et al, 1966).

A luta para afirmação do Cinema Novo, portanto, não seria outra para Glauber senão aquela pela afirmação de um cinema autoral, sendo o autor compreendido como aquele que persiste intransigente sobre o controle da posição de câmera e que assume a responsabilidade pelo desvelamento da verdade. Esta luta não deixa de participar das lutas de classe que cinge a sociedade. O autor, sujeito ético por excelência, assumiria a posição de câmera contra as investidas da indústria apenas quando amparado pelo firme propósito de revelar o real falsificado pelo cinema tradicional, contribuindo para a tomada de consciência pelo *homem*. A esse propósito, deixemos que o próprio Glauber apresente sua posição:

O verdadeiro diretor de cinema é aquele que domina a técnica pela consciência: este, no caso, é o mais avançado politicamente, é aquele que, se libertando da tirania do produtor, assume sua própria tirania sobre o cinema, domina-o para colocá-lo a

serviço do homem, como instrumento de desalienação, de denúncia, de análise e de agitação política nos momentos críticos da história. (DA COSTA et al. 1966, p. 51)

A linguagem cativa do usual no cinema seria a expressão da capitulação do realizador diante das forças comerciais que comandam a produção cinematográfica. Desafiar a indústria, no âmbito concreto da realização, seria conquistar uma nova linguagem, rebelde e autoral, contra a do cinema comercial. Tanto por isso, a revolução imaginada como ruptura social pelo grupo do Cinema Novo, circunscrita à força da autoria, se realiza fundamentalmente como revolução formal, cujo objeto privilegiado não poderia ser a sociedade, e sim a linguagem cinematográfica.

Dessa forma, o autor, como sujeito da expressão, só poderia assumir a responsabilidade política a que reivindicava caso pudesse identificar a sua individualidade, e os seus meios particulares, com as necessidades de um tempo teleológico, dado por uma noção de história como processo de autodesenvolvimento. Foi preciso, portanto, criar o autor como interprete privilegiado desse tempo histórico para compreender a sua atividade como fundamentalmente revolucionária.

Assim considerado, o sentido revolucionário da expressão autoral não precisava romper os limites da ação individual para se realizar. Pelo contrário, a sua atividade era fundamentalmente individual, o princípio da solidão criativa era sua condição. Esse autor, portanto, mais do que um agente atuante na história segundo as solicitações de um movimento social amplo que o compreendesse como parte, era o seu interprete privilegiado, e mais do que um sujeito entre outros, era um sujeito extra-potente, e, portanto, um idealista. Se nunca tombaram, não foi senão “pela resistência do gênio, pela potência maior da fé nas ideias” (ROCHA, 2004, p. 60). É nesse sentido que Fabiano ao sacrificar Baleia e abandonar os meninos e a mulher e “seguir sozinho rumo ao inferno” se mostra a Glauber como a confissão autobiográfica do autor Nelson Pereira dos Santos: ambos são obstinados, individualistas, autores. Tanto por isso, o voluntarismo é chave fundamental da leitura de história de Glauber Rocha, cuja convulsão vai ser formalmente constituída pela figura do poeta Paulo Martins e a sua fome de absoluto em seu filme *Terra em transe*, em 1967.

Gustavo Dahl, por seu turno, compreende o surgimento do autor como a culminância de um longo processo de formação da expressão cinematográfica que podemos dividir em três fases progressivas, cujo desdobramento, segundo o crítico, desvelaria uma lógica dialética, tal como concebida por Hegel. Temos então a fase do registro da realidade, a da descoberta da narrativa e, finalmente, a da integração do cinema à história do Homem.

A primeira fase coincide com a primeira fotografia que marcou o aparecimento do invento. O cinematógrafo, de início, impressionava a toda gente por sua incrível capacidade de mimetizar o movimento, de registrar a passagem do tempo. E logo se descobriu que com isso o invento permitia que se contassem histórias. Desde então, tendo descoberto a narrativa, aqueles que se dedicavam a avançar em seus domínios se lançaram em uma densa pesquisa de linguagem. Nesse contexto, “bom não era o que se dizia, mas conseguir falar” (Da Costa et al. 1966, p. 24). Toda invenção de linguagem que ampliasse os recursos expressivos do cinema, portanto, deveria ser reconhecida como válida, a despeito, inclusive, da moral a que servisse.

Segundo Dahl, uma vez esgotadas as suas possibilidades expressivas, o cinema se tornaria fundamentalmente moral. A partir desse momento, “já não era suficiente falar, era preciso dizer coisas importantes. Foi então que Rossellini fez *Roma Città Aperta*” (DA COSTA et al, 1966).

Não foi por acaso que o filme que marca a irrupção do neorealismo italiano tenha sido citado como o início da fase em que o cinema se torna moral e o autor assume a responsabilidade de dizer coisas importantes. Ao longo do período de pesquisa de linguagem o cinema teria se fechado em um círculo de invenções, passando a confundir o real com “o gesso das paisagens reconstituídas no estúdio e as colunas e pavimentos distorcidos por onde errava o cidadão Kane”. Ou seja, o preço pago pelo cinema para que aprendesse a falar foi o alheamento em relação à realidade.

O neorealismo ao submeter a gramática do cinema conquistada durante a fase de pesquisa de linguagem ao confronto do real, promovia a virada dialética do cinema. Da síntese do registro e da expressão, o diretor, que era antes de tudo um técnico, converteu-se em autor, sujeito fundamentalmente moral, a quem caberia, agora, não apenas contar uma história, mas, antes, emitir juízos sobre a realidade segundo a sua visão de mundo.

Nessa última fase, portanto, “sem deixar de ser físico o cinema tornou-se moral, sem deixar de ser estético o cinema tornou-se ético”. Tal como para Glauber, agora “a responsabilidade do artista é com a sua obra, mas também com a realidade e seus compromissos são com a sua arte, mas também com a vida, a sociedade e a história”. (DA COSTA et al, 1966, p. 28)

Portanto, resta ao autor escolher se aceita a ordem que o confina à campânula da arte para as elites ou se a nega, escolhendo o público, o povo, com o fim de subverter o sistema que dele o afasta pela ação e por filmes que incentivem à ação. É, em linhas gerais, o mesmo desafio com que se confronta o autor imaginado por Glauber: acomodar-se à falsidade de um

cinema alienado, tornando-se um não-autor, ou estourar as suas amarras em nome da realidade, cuja potência emana daquela irresistível força de transformação, a história.

Os cinemanovistas se declaravam antiformalistas. À estética eles escolheriam a ética, à psicologia de um cinema subjetivo, escolheriam a realidade brasileira e a participação política. E, no entanto, os realizadores do movimento jamais deixaram de se reivindicar autores, cuja definição dada pela crítica francesa, em que foram buscar suas referências, enfatiza basicamente o estilo como princípio de unidade da criação.

Com efeito, em inícios de 1960, quando as expectativas revolucionárias ainda eram fortes, entre os cinemanovistas a noção de autoria assume significados não apenas distintos, mas em alguns aspectos inversos àqueles emprestados pela crítica francesa. Através da política dos autores, Truffaut inventou, segundo Antoine de Baecque, uma linguagem que o permitiu forjar um universo de intimidade da crítica com seus filmes e diretores preferidos. Expressão de uma militância cinéfila, a política de autores, grosso modo, permitiu aos jovens turcos compor o seu panteão de uma maneira mais ou menos fundamentada segundo um discurso coerente, saturando o princípio da forma como único meio de expressão no cinema contra a leitura ideológica ou temática então dominante. Era preciso, portanto, descobrir os seus autores, escandir suas características de estilo e defendê-los até o fim.

Com os cinemanovistas, a autoria vai servir como peça de combate contra o que eles chamavam de esteticismo alienante, dando relevo a uma leitura do filme segundo as solicitações ideológicas de um campo político em transe. Apropriado por uma cultura intelectual de engajamento, estruturada a partir de conceitos tais que o de subdesenvolvimento e alienação, o autor no Brasil anda de costas, recusa, ao menos retoricamente, a afirmação pelo estilo e define a dimensão da história e da ideologia como as únicas capazes de fundamentar uma cultura cinematográfica necessária.

Segundo Antoine de Baecque, na França era preciso depurar o cinema de comprometimentos externos para alçá-lo à modernidade. As análises tradicionais empenhadas na descoberta e análise do contexto histórico, dos sistemas de produção e das ideologias impediam a visão formal do filme, a sua descoberta enquanto arte, tal como um quadro ou uma obra literária se davam a ver. Na análise da arte, muito pouco interessaria os sistemas de produção ou os comprometimentos ideológicos, a forma é a chave da representação. Por que não o seria assim com o cinema? Tanto por isso, Baecque se perguntava: “não era preciso ser um jovem de direita em meados de 1950 para assumir a virada moderna da crítica?” Ao que responde positivamente. (BAECQUE, 2011, p. 228).

No Brasil, a apropriação da noção de autoria no cinema pela crítica e pelo Cinema Novo inverte os sinais e nos permite a reformulação da questão: não era preciso ser de esquerda no começo de 1960 para assumir a virada moderna da crítica e do próprio cinema?

Acreditamos que sim. Ao contrário da França, não havia um cinema nem tampouco uma crítica nacional estabelecida sob um firme prestígio cultural. Os surtos eventuais não foram mais que isso, esgotaram-se sem constituir qualquer tradição culturalmente legítima segundo os critérios de avaliação então em voga. Inversamente, o cinema estrangeiro era o único lado firme dessa evolução: controlava o mercado, parte da crítica e mesmo as promessas de industrialização, como com a Vera Cruz, que anunciava filmes de qualidade internacional, enquanto entregava a distribuição deles a empresas estrangeiras.

O autor instituído pelo discurso do Cinema Novo, portanto, existe na intercessão de uma dupla ambição contraditória: a construção de um cinema revolucionário e popular, tanto quanto moderno, culturalmente relevante, segundo as convenções das vanguardas europeias. Sendo assim, o antiformalismo subjacente ao discurso cinemanovista, e que na prática funcionou como a descoberta da forma enquanto princípio de significação e não como a sua negação, deve ser compreendido como uma recusa do cinema convencional em nome da maior penetração do intelectual/cineasta na realidade do país. A forma, nesse sentido, deveria estar subordinada a uma moral que não poderia ser ela mesma, a moral da arte pura, mas sim a da transformação social, ditada por uma compreensão teleológica da história.

O nascimento do autor, ao dar maior liberdade ao indivíduo na produção cinematográfica, é passo fundamental para a consolidação do cinema nos quadros da arte erudita. Era preciso, para tanto, forjar o gênio, o sujeito capaz de infiltrar as engrenagens de um fazer mecânico e as resinificar por dentro. O autor, no entanto, por sua responsabilidade totalizante, não apenas permite a utilização das ferramentas de compreensão habitual da arte erudita ao cinema, como o controle total da forma, mas também constrói uma alternativa ética que possibilita a sua politização. Como não há obra de arte, tal como entendida pela crítica, sem autor responsável, do mesmo modo não haveria política.

Ismail Xavier pensa a atuação dos cinemanovistas segundo um horizonte de responsabilidade em que estavam colocadas possibilidades de expressão: sempre há o cinema convencional ou uma solução de compromisso entre ele e a pretensão da expressão pessoal. Por sua acomodação às estruturas formais e afetivas dominantes, esse tipo de linguagem possui forte apelo comercial. Contudo, há os que dizem: “filmarei a meu modo, definirei a minha poética”, e esses seriam os autores (2001, p. 54).

A invenção e a coragem, que nos arrebatam simpatia, estariam com os últimos. A questão é que nem sempre as escolhas se oferecem nas mesmas condições e tampouco o cinema convencional é o mais disponível a todos. Os cinemanovistas se tornaram realizadores porque souberam reinventar a estética e a produção cinematográfica no Brasil para além dos esquemas convencionais através da apropriação dos recursos da crítica e do cinema modernos.

Não se trata, portanto, de uma questão de coragem, mas sim de necessidade. Um cinemanovista se tomasse posição diante do problema, talvez não dissesse: filmarei a meu modo, mas sim, como aliás com frequência o disse Glauber Rocha, filmarei como posso: câmera na mão!²⁰ E os recursos de que dispunham não eram outros senão os que adquiriram ao longo de uma formação cinéfila. Com eles, acederão aos quadros da crítica especializada e descobrirão alternativas formais e produtivas ao pasmamento campo cinematográfico brasileiro.

Nessas circunstâncias, surge um cinema de corte erudito cujo discurso não se dirige amplamente às massas, mas tende, mesmo que contra a vontade anunciada dos seus proponentes, a não exceder os quadros de uma elite cultural²¹.

²⁰ “Caso não apareçam imediatamente estas ajudas — de elementos que existem e não precisam ser importados — vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito: de câmara na mão, de câmara 16mm (se não houver 35mm), improvisando nas ruas, montando material já existente (ROCHA, 1961).

²¹ “O filme de autor trabalha sobretudo a sua integração no debate mais erudito da cultura brasileira [...] do que seu envolvimento na dinâmica da cultura de massa. O pólo-expressão, portanto, prevalece”. (Xavier, 2001, p. 60). Ou, segundo Alexandre Figueirôa: “A estratégia dos cineastas, efetivamente, era inicialmente atingir um nível cultural superior para se afirmarem perante um público intelectual formador de opinião”. (2004, p. 24).

3 A CRÍTICA CINEMATOGRAFICA E O CINEMA NOVO: DEMANDAS, CONFLITOS, DIÁLOGOS

Nos dois capítulos seguintes iremos analisar alguns aspectos da crítica de cinema no Brasil a partir do seu relacionamento com o Cinema Novo. Para tanto, selecionamos alguns artigos que acreditamos ser paradigmáticos na medida em que definiram uma nova perspectiva teórica e conceitual para a análise crítica segundo as solicitações específicas do cinema brasileiro, como os de Paulo Emílio Sales Gomes, Jean-Claude Bernardet, Glauber Rocha e Gustavo Dahl.

Buscamos pensar a crítica de cinema a partir de uma dupla perspectiva: como lugar de produção conceitual pelo que o cinema se constitui como objeto de discurso especializado; e como instância de consagração, por onde circulam concepções cinematográficas distintas que se confrontam em busca de legitimação cultural, a ser conferida, por sua vez, pelo olhar autorizado do crítico. Obviamente, até mesmo os critérios de autorização do olhar estão em disputa, fazendo da crítica um espaço de tensão permanente entre grupos interessados em assumir a hegemonia simbólica. A crítica, tal qual a entendemos aqui, é responsável por fazer uma leitura pública do filme e do cinema em geral, tanto mais decisiva quanto mais autoridade cultural é conferida ao olhar leitor por seus pares, e, em seguida, por outros setores do público leitor, segundo as hierarquias dominantes no campo cultural em questão. Assim, antes que seu papel de mediação entre a obra e o público, destacamos a função da crítica enquanto dispositivo discursivo responsável pela definição de uma ordem de valores no campo cinematográfico; uma ordem, é verdade, relativa e constantemente questionada.

A despeito da febre cinéfila dos anos 1950 e 1960, a renovação da reflexão crítica não foi seguida por uma renovação editorial paralela. Revistas especializadas em cinema até 1966 quase não existiam, e aquela considerada de maior importância, a Revista de Cinema de Belo Horizonte, era ainda de circulação restrita, e tampouco abrigava os principais nomes da crítica da época. Aliás, podemos afirmar, observando os artigos em outras plataformas, que a importância da Revista de Cinema para a discussão do cinema brasileiro foi relativamente restrita.

Se a publicação de revistas especializadas em cinema era restrita, o cenário se invertia em relação à imprensa diária. Eram diversos os jornais de grande tiragem no Brasil de inícios de 1960, e cada qual, como convinha, mantinha sua seção de crítica cinematográfica, fosse ela diária ou semanal. Havia ainda importantes revistas que passaram a integrar um espaço

permanente para a discussão cinematográfica, como a Civilização Brasileira, a Brasiliense e a Senhor.

Considerando o Cinema Novo, destacam-se três veículos em início de 1960: o Jornal do Brasil, cujo suplemento dominical foi agenciado por Glauber Rocha para a apresentação pública do movimento; O Estado de São Paulo, que tinha à frente o crítico mais influente da época: Paulo Emílio Sales Gomes; e o Metropolitano, jornal vinculado à União Metropolitana dos Estudantes (UME), e no qual escreveram Carlos Diegues, David Neves, Leon Hirszman, entre outros.

Do Jornal do Brasil vieram os textos que hoje podemos considerar, em conjunto, o manifesto de nascimento do Cinema Novo enquanto movimento cinematográfico. Assinados por Glauber Rocha, um jovem crítico ainda relativamente desconhecido, os textos traziam a marca de sua personalidade intempestiva; e foi por suas linhas que o Cinema Novo se impôs como um fato cultural antes mesmo, aliás, de constituir minimamente uma filmografia.

Já O Estado de São Paulo em início da década de 1960 reunia o corpo crítico mais bem preparado e disposto à discussão do cinema brasileiro²². Uma das razões para isso é a sua proximidade com o meio cinematográfico paulista, que assumiu a tarefa, ainda sob o impacto da crise industrial desencadeada pela falência da Vera Cruz, de compreender as razões da inviabilidade econômica do cinema brasileiro. E sendo Paulo Emílio um dos intelectuais mais empenhados em desvendar a esfinge, o jornal foi o responsável pela publicação do artigo que seria o mais influente no pensamento crítico de inícios de 1960: *Uma situação colonial?*. Nele, Paulo Emílio consolida uma nova leitura histórica do cinema brasileiro, estruturada a partir do conceito de subdesenvolvimento, apresentando uma alternativa metodológica para a compreensão do “constrangedor” filme nacional.

O debate em torno do Cinema Novo não ficou restrito apenas a esses jornais, contudo. O crítico mais lido então era Moniz Vianna, responsável por atualizar quase diariamente a coluna de crítica de cinema do Correio da Manhã. Mordaz e cético em relação ao cinema brasileiro, Vianna vai estabelecer um diálogo tenso com os cinemanovistas, a quem recusa qualquer legitimidade, como igualmente o fizera Benedito Junqueira Duarte, crítico da Folha de São Paulo, que diante do novo se assumia velho e orgulhoso das marcas do tempo, da experiência e do tradicional.

²² Publicado pela primeira vez em 1956 sob os auspícios de Antonio Candido, o Suplemento Literário do Estado de São Paulo foi ao longo dos anos um espaço fundamental de debate para a intelectualidade paulista. Para um aprofundamento sobre a fundação e a estrutura do Suplemento, ver Lorenzotti, 2002.

Nesse sentido, podemos discernir em inícios de 1960 três tendências fundamentais da crítica em seu relacionamento com o Cinema Novo, a que nomeamos ideológica, nacionalista e tradicional.

A primeira delas, compreendia o filme como um produto ideológico antes de tudo, cuja validade deveria ser avaliada segundo a sua capacidade de enfrentar politicamente a realidade brasileira. Tanto mais então quando parte importante das camadas intelectualizadas acreditava viver um período revolucionário, que cobrava menos um posicionamento estético do que político ante a urgência ética que era superar o estado de subdesenvolvimento do país. Compõem essa tendência o próprio Glauber Rocha, Jean-Claude Bernardet, Maurice Capovilla, Gustavo Dahl, enfim, os jovens críticos formados fundamentalmente através das cinematografias modernas do pós-guerra, como o neorrealismo e a *Nouvelle Vague*.

A tendência nacionalista, por seu turno, compreendia como principal tarefa do cinema brasileiro a conquista de uma expressão cultural autônoma, cuja definição seria alcançada por meio de uma pesquisa de linguagem que considerasse as mais firmes tradições nacionais. Consideramos Alex Vianny, o próprio Paulo Emílio, Walter da Silveira e Francisco Luiz de Almeida Salles como críticos representativos dessa ala. Com efeito, seu discurso era fortemente influenciado pelo modernismo literário, que lhe servia de modelo de movimento de vanguarda capaz de definir uma linguagem cultural autêntica segundo as solicitações de um ambiente social novo, ainda por ser plenamente descoberto pelo cinema. Para esse grupo, o fio histórico que emprestava densidade cultural ao Cinema Novo remontava, portanto, a uma tradição ampla e já consagrada no meio intelectual brasileiro, o que permitiu integrar o movimento em um uma narrativa histórica pelo que se pensava o processo de formação de uma Cultura Nacional.

A divisão entre essas duas tendências, contudo, é uma operação formal de valor estritamente expositivo. Ambas compartilharam valores ideológicos e culturais que apontavam para a necessidade de um cinema realista e popular que fosse a um só tempo autêntico e revolucionário, valores, portanto, que estiveram na base de uma aliança que emprestou ao Cinema Novo seu reconhecimento cultural. O que nos remete a nossa hipótese: o Cinema Novo se impôs entre os estratos intelectualizados do campo cinematográfico e do público na medida em que respondeu a uma demanda difusa no meio crítico por um cinema que fosse autenticamente nacional, tanto que moderno, ou seja, atualizado às inovações estéticas e ideológicas do cinema do pós-guerra segundo uma tradição cultural que remonta ao modernismo brasileiro.

Sendo a principal estratégia do movimento em seus primeiros anos a construção de um cinema nacional culturalmente legítimo, a crítica assume indiscutível relevância para esses jovens realizadores. É preciso, aliás, evitar colocar o Cinema Novo e a crítica em extremos opostos, cuja distância seria quebrada apenas episodicamente. O Cinema Novo, ao contrário, nasce da crítica. Antes de ser um movimento de realizadores, consolidou uma nova escrita empenhada e polêmica, e por ela acedeu ao debate cinematográfico. Nascido como promessa, o Cinema Novo em inícios da década de 1960 já havia sedimentado novas abordagens críticas antes mesmo de inscrever uma filmografia de relevância cultural indiscutível, quando da consagração da tríade clássica formada por *Os Fuzis*, de Ruy Guerra; *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha; e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1963/64.

Em inícios de 1960 houve uma profunda renovação da crítica cinematográfica no país. Com efeito, essa renovação do quadro crítico não pode ser separada da construção de um novo cinema. Ao observar a atuação dos cinemanovistas percebemos que há complementação entre os esforços: o movimento criou seus realizadores e também seus críticos, que não necessariamente eram pessoas distintas. Embora só raramente alguns se pronunciassem nos jornais, mantendo-se constrictos às suas tarefas de realização, como Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, e outros raramente realizassem qualquer filme, como David Neves e Orlando Senna, havia nesse início do movimento aqueles que acumulavam funções: Glauber Rocha e Carlos Diegues, por exemplo, produziam, atuavam na crítica e se dedicavam à realização.

Segundo Orlando Senna, cresce por aquela altura o entendimento sobre a importância do controle da crítica para a afirmação de um novo cinema. Ele mesmo se reivindicava como um crítico do Cinema Novo, e não um realizador, mesmo tendo filmado alguns documentários curtos na Bahia. E sobre a atuação da crítica, dizia: “era uma coisa que antecedia os filmes. Escrevíamos sobre o cinema que deveria existir, e não sobre o cinema que estávamos vendo. Os críticos eram arautos de uma coisa que não existia” (SENNA apud VIANY, p. 394).

Nesse sentido, os anos 1960 assinalaram o surgimento de uma nova concepção da função da crítica cinematográfica, compreendida não mais como guardião do bom gosto e da boa consciência cultural de uma elite, como diria Bernardet (2011), mas sim como um destacamento militante que buscava pelo diálogo com os realizadores, com setores do Estado, da exibição e do público contribuir para o aparecimento e consolidação de um novo cinema, que foi bem sucedido, em termos culturais, sobretudo porque respondeu a demanda de parte da crítica nacionalista simbolicamente dominante no campo cinematográfico.

O que chamamos crítica tradicional, cujos principais representantes são Moniz Vianna, Benedito Junqueira Duarte e, em certa medida, Ely Azeredo, fez a defesa do cinema clássico, recusando as inovações propostas pelos cinemanovistas. Segundo esse grupo, o Cinema Novo ao assimilar mal o cinema moderno, sobretudo o neorealismo, teria confundido uma linguagem precária com genialidade, e sendo assim, não restava outra atitude senão denunciar sua pretensão desmedida. Essa vertente crítica, contudo, era minoritária e simbolicamente subordinada à vertente nacionalista. Condição que se se consolida com a consagração internacional do Cinema Novo, sobretudo após o festival de Cannes de 1964, quando a comissão brasileira comparece de maneira inédita com duas fitas consideradas marcos do movimento: *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

Com efeito, não temos a pretensão de escandir cada trincheira crítica, nem mesmo construir uma tipologia exaustiva. O que vem nas linhas acima são apenas apontamentos que ajudam a pensar a recepção crítica ao Cinema Novo, uma vez que a história da crítica ainda espera quem a escreva. Nosso interesse principal, portanto, é transitar pelos meandros abertos no diálogo daqueles que discutiram um novo cinema para o Brasil em inícios de 1960, sobretudo durante o período que antecede o golpe militar.

E o lugar fundamental desse diálogo foi a imprensa. Como a compreendemos, ela constitui uma rede de diálogos, pelo que indivíduos e grupos mantêm-se em permanente contato através da palavra. A palavra demanda, ofende, provoca, convoca aliados e confronta inimigos. Através dos fios de sua lógica responsiva são bordadas distintas formas de consciência social.

O entendimento dessa questão nos levou à concepção do signo linguístico proposta por Bakhtin (2009). Para ele, o signo linguístico caracteriza-se pela inter-relação social subjacente ao seu aparecimento. Segundo o autor, não há sujeito falante que já não esteja socialmente organizado e, nesse sentido, as qualidades de autonomia de pensamento e ação que o caracterizam não deriva de um miraculoso universo interno: a consciência e seus investimentos ganham forma na medida em que os homens se relacionam. Referendamos, portanto, a proposição bakhtiniana na qual se lê que *o signo se opõe ao signo*, ou seja, cada novo ato de fala recupera um complexo discursivo que o antecede, um já-dito que mesmo quando não atualizado de maneira consciente, bordejando as intenções e modula as possibilidades de significado de cada signo, o que põe em campo uma concepção de linguagem entendida como universo auto-referencial, capaz de criar relações simbólicas particulares, com sua própria sintaxe e temas legítimos.

3.1 O cinema como espelho da nação

A Atlântida foi a empresa que mais soube explorar estética e economicamente a potência do filme carnavalesco, outro nome para a chanchada, e, portanto, a que mais contribuíra para o seu desenvolvimento. Contudo, nada disso foi premeditado. De início, os fundadores da companhia, José Carlos Burle, Paulo Carlos Burle, Moacyr Fenelon e Alinor Azevedo nutriam expectativas intelectuais e políticas em relação ao cinema que queriam e prometiam em manifesto junto à formalização da empresa em 1941. Expectativas em tudo distante do cinema que acabaram por realizar na prática.

O manifesto de fundação evoca logo de entrada o nacionalismo de seu tempo como inspiração política à luta que a indústria cinematográfica ainda por fazer deveria enfrentar no Brasil. Ao cinema é dada importância, a mesma da literatura, da música, da pintura, que, já nacionalizadas, “têm fixado toda a expressão de nossa gente, ajudando a assegurar essa incomparável unidade de nação civilizada” (BARRO, 2007, p. 86).

Aliás, o cinema seria dentre as artes supracitadas a mais moderna e poderosa forma de expressão por seu caráter total, por sua escrita capaz de sintetizar na duração cada uma daquelas artes. Tanto por isso, exercia apelo inescapável às massas, o que faz dele indiscutível ferramenta pedagógica e, como tal, deveria ser também nacionalizado urgentemente. A arte, ainda segundo o manifesto, “constitui com a ciência, a política e a religião, todo patrimônio de uma época, de um povo”. (BARRO, 2007, p.85). Sendo, como vimos, o cinema a maior dentre elas, não poderia, pois, estar completa a nação brasileira se não dispusesse, em seu patrimônio cultural, de uma filmografia que refletisse seus temas, seus ambientes pictóricos e regionalistas, seus aspectos sociais, sua arte, seus costumes e psicologia (BARRO, 2007, p. 89).

A Atlântida fez-se existir para suprir a falta desse elemento e tornar completa a nação. A iniciativa seria prontamente recebida pelo povo a quem se dirige, que embora disperso na grande dimensão do território continental que ocupa, encontrava-se unificado em sua formação e desenvolvimento (BARRO, 2007, p. 90). Esse cinema ao propor uma comunicação com o povo, não precisaria apoiar-se em *tipos standardizados e em ideias padronizadas*, tais como os produzidos em Hollywood, cuja majestade exigia o rebaixamento estético de modo que seus filmes fossem facilmente consumíveis em grande parte do globo. Não era interesse da Atlântida o mercado internacional, não precisava fantasiar-se para o consumo externo, nem tornar-se medíocre em nome de uma universalidade tacanha.

Parceiro de idealismo indiscutível, o governo nacionalista, através de sua figura guardião, Getúlio Vargas, permaneceria em seus esforços para tornar o cinema brasileiro uma realidade, tão amplamente desejável e de cuja existência dependia a saudável inteireza da nação. O presidente já havia demonstrado, quando da publicação do manifesto, ser um defensor do cinema nacional ao isentá-lo de taxas alfandegárias, ao instituir a exibição compulsória de complementos nacionais e a de ao menos um filme de longa-metragem brasileiro por ano (BARRO, 2007, p. 86). Por tudo isso, não haveria razões para a manutenção da toada derrotista que se escusa na pretensa mediocridade intelectual do público para justificar seu fracasso na seara cinematográfica, de modo que “o fato de acusar as massas de medíocres não justifica, antes agrava, o cinema mediocrizante.” (BARRO, 2007, p. 89).

Com efeito, para analisarmos o discurso sobre o cinema é preciso delimitar os interesses diversos que o constitui: o Estado, a despeito do privilégio concedido ao rádio à época, não ignora a sua força enquanto meio de comunicação de massas e passa a esquadrihá-lo, através de um discurso normativo, segundo seus interesses específicos. Sendo indústria, o cinema atrai interesses propriamente capitalistas que procuram assentar as bases da reprodução de uma filmografia nacional, capaz de disputar espaço com o filme estrangeiro, sobretudo o hollywoodiano, quase absoluto no mercado nacional desde a década de 30. Por fim, o cinema enseja um discurso artístico, que envolve agentes tais como diretores, fotógrafos, atores, críticos, etc.

Segundo Bourdieu (2008), a autonomia de um subcampo cultural, como o cinematográfico, cresce à medida que critérios propriamente culturais se encontram na origem das tomadas de posição dos agentes envolvidos em suas atividades. Como esfera estruturalmente dependente do Estado e da economia, o valor do campo cultural e de seu capital específico deriva das relações estabelecidas com aqueles domínios²³. Para tomarmos um exemplo, o campo literário francês torna-se tanto mais autônomo quanto mais seus agentes recusam pautar as suas tomadas de posições, expressas através de obras, opiniões, estilo de vida, segundo critérios exteriores àqueles estabelecidos por seus próprios pares, tal como quando se dedicam ao enriquecimento pessoal ou vinculam-se a uma causa política através da literatura, submetendo-a, segundo parte dos agentes literários, a fins que lhe são absolutamente alheios; o que, no campo específico, era marcado, respectivamente, pelas chamadas arte burguesa e arte social.

²³ “Em razão da hierarquia que se estabelece nas relações entre as diferentes espécies de capital e entre seus detentores, os campos de produção cultural ocupam uma posição dominada, temporalmente, no seio do campo do poder. Por mais livres que possam estar das sujeições e das solicitações externas, são atravessados pela necessidade dos campos englobantes, a do lucro, econômico ou político” (BOURDIEU, 2008, p. 245).

Como superação dessa limitação dicotômica, autores tais que Flaubert e Baudelaire formularam, em suas tomadas de posição, uma nova concepção do fazer artístico, cujo princípio estaria no culto à forma, o que levaria ao primeiro desejar escrever um livro sobre nada. Desde então, parte dos agentes literários aceita como princípio de valoração de suas obras o grau de distância marcado por elas frente às demandas temporais, vindas do Estado e/ou do mercado. Ainda segundo Bourdieu, a autonomia do campo literário chegou ao seu mais alto grau após a constituição, na França, de um mercado livresco amplo o suficiente para compor um público anônimo, cuja demanda pôde ser transposta e domesticada, ao contrário da exercida pela figura mecênica do Estado ou do financista particular predominante até então.

Devido à pressão exercida pelos filmes estrangeiros, inexistia um mercado de cinema impessoal para o filme brasileiro capaz de conceder aos seus agentes culturais as bases para a formulação de um sólido projeto cultural. Consoante a pesquisadora Anita Simis (1993), após a quebra da solidariedade entre produtores e exibidores, que data da década de 1920, não à toa coincidente à expansão dos filmes americanos por todo o mundo, empurrados pelo salto técnico de sua indústria, como pela desorganização da indústria europeia com a guerra de 1914, o chamado então filme de enredo sofre brutal retração no Brasil. Por outro lado, os filmes documentais de curta-metragem, chamados à época de naturais ou complementos, pareciam não enfrentar dificuldades, conhecendo mesmo períodos de expansão. Esses pequenos filmes, exibidos na abertura da sessão, traziam temáticas diversas, apresentavam imagens de atividades regionais ligadas ao campo, tanto como a pulsão maquinal da indústria, elogiavam os poderosos do interior e os das capitais, atualizavam o público com as notícias da cidade e do país, via-se neles as guerras e outros engenhos da modernidade. Como o cinema hegemônico norte-americano havia se especializado em filmes de longa-metragem, ao produtor brasileiro restou o desafogado mercado de curtas-metragens introdutórios, sem cuja renda dificilmente haveria os poucos filmes de enredo lançados anualmente no Brasil até a década de 1940, uma vez que era com este capital que os produtores conseguiam sobreviver no mercado brasileiro.

Do ponto de vista comercial, o filme norte-americano era mais vantajoso, pois além do desenvolvimento técnico que o consagrou (em termos de iluminação, fotografia, sonorização, atuação) impossível de ser acompanhado pelos produtores dos países periféricos, eles chegavam ao mercado já pagos pelas rendas auferidas nas exhibições em seu país de origem, o que garantia maior parte na divisão dos lucros ao exibidor nacional, quando comparado ao filme brasileiro, ainda por ser pago. O mercado de cinema brasileiro, uma vez

submetido ao domínio norte-americano, fez com que os produtores nacionais, sempre sob o risco de falência, buscassem proteção sob as asas de um poderoso; do que redundou o predomínio da produção dos filmes de curta-metragem supracitados, cujo arranjo ficara conhecido, pejorativamente, como cavação.

Exemplar nesse sentido foi a trajetória do cinegrafista Gilberto Rossi, consagrado pela história como legítimo inventor da cavação (SIMIS, 2008, p.82). Sem outras oportunidades, Rossi filmava eventos e paisagens virtualmente interessantes, segundo critérios políticos e/ou comerciais. Uma vez de posse do material, oferecia à compra a cada uma das pessoas cuja renda e/ou posição política a tornasse indicada. Agindo assim, chegou a ocupar o posto de cinegrafista oficial de Washington Luiz quando este ainda era governador do estado de São Paulo. Comum entre cinegrafistas e homens públicos, a relação também era frequente entre aqueles e homens de negócios. Esses filmes, portanto, serviam como plataforma promocional a pessoas que necessitassem da exposição pública para a maximização de seus rendimentos, quer fossem simbólicos ou materiais.

Assim, em inícios de 1940, o debate cultural em termos de cinema era quase nulo no Brasil. A crítica especializada ou era paternalista, exaltando a existência de mais um filme brasileiro, mesmo que depois de destrinchar uma a uma suas imperfeições e admoestar seus realizadores com o objetivo de contribuir para a melhora vindoura por obstinado patriotismo; ou era franca detratora, não vendo outra solução senão a abnegação definitiva da atividade em favor de quem sabia comprovadamente dela se valer com destreza – os norte-americanos.

Naquele momento, o verdadeiro debate passava longe das redações e penetrava cada vez mais fundo nos salões governamentais. Paulatinamente, os produtores de cinema passavam a pensar seus interesses a partir de uma perspectiva coletiva e, organizados em associação, pressionavam o Estado para que este criasse mecanismos para impedir o monopólio exercido pelas companhias americanas sobre o mercado brasileiro, monopólio que seria mantido com o aval condescendente dos exibidores locais. O Estado não poderia ignorar as reivindicações dos produtores, argumentavam, elas seriam parte no esforço nacional pela defesa da indústria e pela formação identitária do povo disperso e em busca de uma definição, tal como a descreveu em Manifesto os fundadores da Atlântida.

Essa situação, concomitante à luta política encampada por Vargas pela industrialização, cujo nacionalismo disseminou um imaginário calcado em uma prática e em uma retórica protecionista, permitiu que parte dos agentes envolvidos nas disputas pelo mercado cinematográfico brasileiro recorresse àqueles princípios para definir seus interesses através de uma ideologia socialmente difusa e simbolicamente dominante. Não que o fizessem

de maneira pensada, com o intuito professo de angariar os rendimentos simbólicos acumulados em debates ideológicos feitos alhures para o fortalecimento setorial das demandas cinematográficas: a própria dinâmica da luta pela afirmação do cinema brasileiro em um contexto de virtual monopólio por empresas estrangeiras, tirando qualquer chance da iniciativa privada enfrentar por si só seus fantasmas, aproxima do Estado os setores engajados em sua defesa. Essa dinâmica dá abertura a uma espécie de discurso totalizante em que o cinema vive, com o Brasil, seu momento de luta pela independência econômica:

A criação de Atlântida – Empresa Cinematográfica S.A., de caráter absolutamente brasileiro, é, sem dúvida, o melhor emprego de capital na atualidade e realização das mais necessárias, quando o Brasil, procurando bastar-se a si próprio, vive a fase definitiva de sua emancipação econômica. (BARRO, 2007, p. 87)

Assim, à percepção individual do problema, expressa na vinculação do produtor a interesses temporais de diversas ordens, forma materializada na prática da cavação, segue uma consciência nacionalista e industrializante, cuja fonte ideológica se encontra nos debates ainda candentes no campo político brasileiro. Dessa forma, não foi difícil que os interesses dos exibidores, ligados ao cinema dos países centrais, sobretudo dos Estados Unidos, fossem repudiados sob o argumento de estrangeirismo e o produtor, ele mesmo um industrial brasileiro, se declarasse em luta em nome da integridade da nação, da prosperidade do povo e de seu progresso cultural.

Respondendo ao artigo publicado pela Folha da Tarde de Porto Alegre e assinado por Celestino Silveira em que se questionava a eficácia do decreto 21.240 promulgado no ano de 1932 pelo governo Vargas em alavancar a produção de longas–metragens, já que este garantia apenas a obrigatoriedade de exibição de curtas–metragens, foi publicado um artigo em defesa do referido decreto na revista Cinearte, dirigida então por Adhemar Gonzaga. Este era também proprietário da Cinédia, produtora acusada de se beneficiar da lei enquanto arrendava seus estúdios a quem estivesse disposto a investir na produção de longa–metragem, eximindo–se dos riscos subentendidos nessa empreitada, segundo Silveira, muito mais relevante do ponto de vista cultural. Em sua resposta, a revista afirmava que nos últimos anos a produção de longas–metragens, com sua participação direta, havia crescido graças à promulgação do decreto cujo incentivo, ao contrário do que afirmara o crítico na Folha da Tarde, favorecia o circuito produtivo como um todo, de modo que sua contribuição não esteve restrita à “renda dos suplementos”, mas influenciou, também, “nas gravações, trabalhos de laboratório e movimento geral”, ao dinamizar a economia cinematográfica. De outro lado, o acréscimo no número de complementos produzidos era uma vitória sobretudo cívica:

porque faz o Brasil passear por todos os recantos do Brasil: leva o Norte ao Sul e o Sul ao Norte e mostra como vivem um e outro. São cem metros de celulóide que encerram cem páginas de história e corografia e que nos animam a melhor conhecer as possibilidades da nossa grande terra. (Cinearte, 15 janeiro 1937, p. 8)

Como vemos, os complementos são apresentados pela revista como fator positivo devido à contribuição à integração nacional, ao apresentar o Brasil ao Brasil, fazendo coro ao discurso nacionalista formulado pelos ideólogos do governo, como Oliveira Vianna, aliás, citado no artigo referido, e que pode ser lido até mesmo nos discursos do presidente:

O papel do cinema, nesse particular, pode ser essencial. Ele aproximará pela visão incisiva dos fatos, os diferentes núcleos humanos, dispersos no território vasto da República. O cauchero amazônico, o pescador nordestino, o pastor dos vales do Jaguaribe ou do São Francisco, os senhores de engenho pernambucanos, os plantadores de cacau da Bahia, seguirão de perto a existência dos fazendeiros de São Paulo e de Minas Gerais, dos criadores do Rio Grande do Sul, dos industriais dos centros urbanos... (VARGAS apud SIMIS, 2008, p. 43)

Se o campo político brasileiro, ao assumir a luta pela industrialização, determinou a formação do campo cinematográfico concedendo suas bases materiais, ou seja, a concentração de capital, a concentração populacional em áreas urbanas e a consequente formação de um público econômica e socialmente disposto ao consumo de lazer, como aponta a pesquisadora Rosângela de Oliveira Dias²⁴, também sedimentou uma estrutura simbólica ao incentivar e, mesmo, dirigir, através de suas instituições e agentes, a criação de uma formação discursiva comum. Por meio dela circulavam, em diversos níveis, princípios de visão e divisão do mundo, cujos conceitos e sentidos eram disputados segundo interesses diversos, dando lugar a novas constelações quando sua lógica, recalçada pelas discussões nos campos de produção específica, engendrou novas relações, estendeu sentidos, escandiu limites, estabeleceu compatibilidades, princípios de exclusão, etc.

Tais possibilidades não estão à deriva no ar, elas surgem e são empregadas nas práticas cotidianas dos agentes sociais, em suas trocas materiais e simbólicas, servem para explicar e mobilizar a sociedade frente à condição *dependente* de sua economia tanto quanto para exigir desse Estado uma política protecionista para o cinema. Portanto, através de uma formação discursiva interesses sociais distintos ganham expressão, o que significa dizer que ela não determina de antemão estratégias enquanto desdobramento lógico de uma arquitetura conceitual dada, mas que situa cada um dos agentes em um espaço de relações simbólicas

²⁴ O público de cinema “era formado graças ao setor industrial que, ao se firmar como núcleo dinâmico da economia, produz um crescimento das grandes cidades brasileiras, aliando ao crescimento vegetativo da população corrente das levas migratórias”. (DIAS, 1993, p. 15).

possíveis. Sua unidade, determinada pela força diferencial que cada campo de produção exerce em relação a outros, supõe relações práticas, a partir do que cada enunciado pode, segundo seus percursos estratégicos, evocar esquemas e explicações, conceitos e temáticas, produzidas alhures, sem, com isso, ter de diluir as discussões específicas a direcionamentos e conclusões pré-determinadas. Ao contrário, na maioria das vezes a unidade forjada no interior de uma formação discursiva funciona como estrutura a partir da qual se desenrolam disputas diversas e não apenas conciliações ou consensos.

Como vimos, o campo cinematográfico em formação era profundamente dependente do Estado, única instituição potencialmente capaz de arregimentar recursos, seja diretamente ou de forma mediata, para a consolidação de uma indústria de cinema no Brasil. Tanto por isso, de 1930 até o colapso da Vera Cruz na década de 1950, o campo cinematográfico brasileiro esteve marcado pela relação estabelecida entre representantes industriais e agentes do Estado, minimizando a importância de um discurso que tivesse como base de interesse os agentes culturais, que, naquela altura, ou não existiam enquanto grupo, alicerçado em uma solidariedade forjada através de um processo de formação cultural e uma trajetória social comuns, ou se encontravam constrangidos pelo espírito mutualista capitaneado pela indústria em luta por existir, e, portanto, muitas vezes pragmática e pouco afeita ao que facilmente descartaria como veleidades intelectuais (SIMIS, 2008).

O nacionalismo expresso no manifesto de fundação da Atlântida, como outros discursos que tomaram o cinema brasileiro enquanto objeto, está condicionado pela dependência estrutural que a indústria cinematográfica, ainda por fazer, mantinha em relação ao Estado. Às voltas com problemas homólogos, parte da classe política dominante concentrava esforços para constituir no Brasil as condições fundamentais para seu desenvolvimento industrial, cujo sucesso dependia, por certo, da expansão das indústrias nacionais por sobre domínios já ocupados por similares estrangeiros: brada-se, então, pela substituição de importações. Sem refletir diretamente as conclusões a que chegavam essa classe política e sua burocracia técnica, os produtores, reconhecendo seus interesses através dessa estrutura significativa dispersa, a recompõe segundo novos objetivos no diálogo ativo que passam a manter com o Estado.

O cinema se torna objeto de um discurso político, um objetivo a cumprir, a se conquistar, em sua relação com esse Estado que assumia, à época, a tarefa de criar a nação. A industrialização, nesse sentido, era apenas o eixo central pelo que o Estado projetava a nação como objeto disponível, manipulável, e, portanto, ainda a ser acabada. Pretendia-se, afinal, não apenas um país industrializado, e sim uma nação moderna. São mobilizadas então as artes

como princípio de identidade. Desde inícios do século XX, cada uma delas, como a literatura e as artes plásticas, com os modernistas; o teatro, com o grupo Arena; a arquitetura, com os concretistas; pretendiam definir, através da cultura popular sobretudo, uma arte nacional autêntica como princípio fiduciário de identidade.

O cinema desde a década de 1930 compreende a posição assumida pelo Estado como princípio de modernização e através daqueles interessados em sua possibilidade industrial lhe exige modalidades de intervenção que o assegure como parte ativa no processo de constituição da nação moderna. O cinema aprende a falar de si como um espelho da nação, como parte de um projeto amplo de construção nacional. Acreditamos que essa formação discursiva foi determinante para o discurso crítico, sobretudo em finais de 1950, quando Paulo Emílio escreve alguns artigos situando o cinema como parte de uma situação colonial; e para a emergência do Cinema Novo, que como entendemos, foi uma resposta à crítica em sua demanda por um cinema nacional autêntico e moderno.

3.2 Como falar de um cinema que nos humilha: Paulo Emílio e a revolução inocente do cinema brasileiro

Ao escrever seu artigo *Uma situação colonial?* em finais de novembro de 1960 Paulo Emílio partia de uma questão fundamental: como falar do cinema brasileiro, esse que nos humilha?

A resposta crítica de Paulo Emílio foi tomar a própria mediocridade como tema. Não mais perguntar sobre a estrutura do filme e acusar-lhes as falhas constatando o óbvio. Antes, era preciso saber quais eram as amarras que impediam o florescimento do cinema nacional. Buscando a resposta, Paulo Emílio avançava uma hipótese: o atraso do cinema brasileiro não era sintoma de qualquer moléstia particular, era sim da mesma doença que abatia a nação inteira, o subdesenvolvimento.

A partir do já citado artigo de Paulo Emílio *Uma situação Colonial?* o conceito de subdesenvolvimento, tomado de empréstimo às ciências sociais, passa a compor a grade de compreensão das debilidades do cinema brasileiro. Paulo Emílio não inventava a roda. Desde a crise da Vera Cruz, como ele mesmo constatou em um de seus artigos, diversas comissões foram criadas para analisar as causas das dificuldades enfrentadas pelo cinema nacional, e

aquelas teriam sido sua escola²⁵. Homens como Cavaleiro Lima e Jacques Deheinzelin através da análise econômica descobririam os mecanismos pelos quais o filme estrangeiro, sobretudo os norte-americanos, se impuseram sobre o mercado brasileiro. Contudo, eram análises pontuais que não chegavam a avançar uma explicação totalizante para o problema do cinema no país, e isso é feito, justamente, por Paulo Emílio.

O cinema, diz o crítico, não é uma simples atividade particular cuja evolução poderia ser submetida a uma compreensão meramente estética. Pelo contrário, como a mais onerosa das artes, era também aquela cujos desdobramentos estéticos menos escapavam às pressões das configurações políticas e do desenvolvimento geral da economia. O problema dos nossos filmes não deriva de qualquer degeneração da raça, como subentendido no fatalismo de alguns, e nem mesmo na falta de ideias e de figuras competentes. Mário Peixoto, Humberto Mauro, Lima Barreto, Alberto Cavalcanti foram grandes e pródigos em ideias. Não puderam, contudo, como ninguém o pôde ainda, fugir às pressões do espaço e do tempo a que pertenciam, e o subdesenvolvimento cobra sua cota de mediocridade a todos (O Estado de São Paulo, 31 dezembro 1960).

O Brasil, desde sua fundação, se especializou em exportação de produtos agrícolas, enquanto os manufaturados aqui chegavam sempre vindos de longe, abarrotando os portos das cidades. Importávamos quase tudo, desde máquinas para indústria até manteigas e palitos. O cinema, muito naturalmente, não cresceu como fruto da terra, mas como outras mercadorias, chegou de fora (O Estado de São Paulo, 17 dezembro 1960).

Em razão disso, na década de 1950, os antiimperialistas bradavam contra a conquista do mercado brasileiro pelas empresas estrangeiras, mas, segundo Paulo Emílio, a dramatização embora adequada a seus propósitos políticos, não se acomodava à realidade comezinha das instalações das primeiras empresas cinematográficas no Brasil. Não havia um cinema brasileiro que sofresse com a penetração da fita estrangeira, antes o setor mais vigoroso e produtivo, se assim o podemos considerar, foi o de exibição, atrelado aos interesses de importação, como o tinha sido em outros campos da economia.

A imaginação precisa de campo aberto e terra fértil para frutificar, que terra seca não pode dar viço ao que busca crescer. Se for assim, na imaginação de todos os setores vinculados ao cinema, até os anos 1950, dificilmente reconheceríamos ideias ou intenções que ultrapassassem os limites estreitos da mentalidade importadora a que estava condicionada. Os

²⁵ “As comissões de cinema tiveram sobretudo uma função de escola. [...] Pessoalmente foi nessa escola que tudo aprendi a respeito da conjuntura cinematográfica brasileira. Sua função foi difundir o gosto amargo mas exaltante da realidade” (O Estado de São Paulo, 31 dezembro 1960)

produtores, por exemplo, exigiam leis, mas não imaginavam que o resultado mais ambicioso devesse ser a superação do cinema brasileiro frente ao estrangeiro em seu próprio mercado. Os legisladores, por seu turno, reservavam o mercado para o filme nacional, obrigando o exibidor a alguns dias de exibição compulsória. O resultado, contudo, era tornar oficial a condição marginal do cinema brasileiro em seu próprio mercado, enquanto em outras partes o filme estrangeiro vinha sendo submetido às restrições de cotas, em geral bastante severas. Em alguns momentos, inclusive, era mais barato importar material impresso do que filmes virgens, fundamental para o funcionamento de qualquer indústria cinematográfica.

Outro sinal inequívoco do subdesenvolvimento seria a ignorância. Tudo que dissesse respeito ao cinema nacional vagava na bruma espessa da falta de informações e de números imprecisos. Como cinema, de fato, era o que vinha de fora, não havia grandes interesses que movessem qualquer pesquisa séria²⁶. E qualquer um que despertasse para a tarefa, logo se esgotava tentando ver por entre a bruma. Desistia.

Frente a esse quadro desolador, a postura geral era a de resignação:

O fato de não termos cinema, ou praticamente só realizarmos maus filmes, seria, de acordo com uma opinião tão arraigada que não sentia necessidade de explicitar-se, com frequência, parte da realidade brasileira básica. O Brasil não produz filmes, como não produz cerejas. Disse alguém simplificando esse ponto de vista (O Estado de São Paulo, 17 dezembro 1960).

Com as transformações políticas por que passava o país, as coisas no cinema também passavam a sofrer o influxo positivo da imaginação de um futuro menos limitado. Considerado o momento histórico em que nos encontramos, asseverava Paulo Emílio, não seria mais possível mantermo-nos de joelhos dobrados, entregues a um fatalismo que já se arrasta há anos. Não teríamos fundado uma estatal do petróleo e uma siderurgia monumental? Por que não poderíamos, então, fundar uma indústria cinematográfica, ainda menos complexa do que as outras já em funcionamento? (O Estado de São Paulo, 18 março 1961).

Nesse sentido, para o crítico paulista, a fundação da indústria de cinema brasileira deveria ser coordenada pelo mesmo espírito político que vinha consolidando as bases de um parque industrial no país, e que, dessa forma, contribuía para a superação do seu quadro de subdesenvolvimento, ou seja, era preciso que também o cinema fosse submetido à planificação estatal (O Estado de São Paulo, 18 março 1961). Nesse sentido, “o que a situação presente sugere e comporta é uma revolução”. (O Estado de São Paulo, 18 março 1961). A

²⁶ “Durante anos a fio ninguém teve ideia de como as coisas se passavam; os dados nos quais se assentava a produção e o comércio dos filmes brasileiros eram bem mais fantasiosos do que o enredo das fitas” (O Estado de São Paulo: 17 dezembro 1960).

revolução, mesmo que em um determinado campo da atividade social, como o cinematográfico, nunca seria apenas resultado da vontade. Nesse particular, o subjetivismo é pernicioso e deve ser evitado, vez que toda revolução, se possível, foi silenciosamente gestada nos subterrâneos da sociedade. Para trazê-la à luz, portanto, é preciso fazer uso da imaginação e

vislumbrar no presente o que já se encontra configurado e vivo, e agir em consequência, enquanto reacionários e conservadores perdem literalmente o seu tempo procurando restaurar ou conservar as aparências (O Estado de São Paulo, 18 março 1961).

Para que a revolução no campo cinematográfico tivesse início era preciso estabelecer um ponto de partida, que seria inicialmente de 50 filmes, meta que rapidamente deveria subir à casa dos 100. Mas planificar, como o propõe Paulo Emílio, não seria entregar a produção cinematográfica ao Estado, competindo ao governo “apenas tomar as medidas básicas de desenvolvimento econômico desses empreendimentos do capitalismo particular”, o que seria feito, basicamente, através de medidas de caráter alfandegário e cambial (O Estado de São Paulo, 18 março 1961).

Essa revolução é possível, afirma o crítico se antecipando às velhas ponderações dos fatalistas. Mas será realizada? Se pergunta, ainda com uma medida incômoda de ceticismo, para em seguida afirmar que iremos procurar

a resposta na plataforma cinematográfica do candidato Jânio Quadros, lançada em São Paulo em janeiro de 1960, e nas primeiras medidas relativas ao cinema tomadas pelo presidente da República durante as últimas semanas. (O Estado de São Paulo, 18 março 1961)

Por fim, o título do artigo que soara irônico pareceu bastante adequado. A revolução imaginada por Paulo Emílio era mesmo um pouco inocente: não subvertia as fronteiras da ordem, com seus decretos e agentes de terno nos salões governamentais. Tanto que um dos seus promotores seria ninguém menos que Jânio Quadros, cuja personalidade política excêntrica não escondia qualquer revolucionário de fundo, a despeito da condecoração oferecida por ele a um dos chefes do levante cubano que se tornou vitorioso em 1959.

Se a revolução imaginada pelo crítico parecia mesmo inocente, não podemos dizer o mesmo dele. Como principal responsável pela Cinemateca Brasileira, ainda a procura de amparo governamental que assegurasse às suas atividades um mínimo de continuidade, Paulo Emílio logo aprendeu a usar sua coluna no Estado de São Paulo e os espaços de outros

veículos como ponte de diálogo com setores do governo em seus distintos níveis (SOUZA, 2002).

Atrás da linguagem revolucionária, aceita e corrente entre amplos setores no campo intelectual brasileiro desde finais de 1950, o crítico paulista reivindicava medidas administrativas possíveis na tentativa de influenciar o recém-empossado presidente da república, que já mostrara disposição de diálogo enquanto chefe do governo de São Paulo, a um investimento mais intenso no setor cinematográfico. Paulo Emílio, portanto, não imaginava uma profunda revolução social cujos desdobramentos decidiriam a situação particular do cinema nacional.

De toda forma, o impacto de seus textos foi brutal. Saraceni mostra o entusiasmo de sua geração quando escreve em suas memórias que “o quente mesmo era o artigo de Paulo Emílio que saiu no Estadão: dá um panorama exato e preciso da situação colonial do nosso mercado cinematográfico”. E continua, “Paulo Emílio ali nos dava a certeza de que nosso movimento tinha que ser revolucionário, mudar tudo” (SARACENI, 1993, p. 97). Os textos de Paulo Emílio eram lidos pela juventude cinéfila com uma atenção e fervor sem paralelo à época, dizia Glauber Rocha em carta ao crítico serem seus textos “páginas de uma Bíblia...Soubesse você dos efeitos deles” (ROCHA, 2007, p. 146).

Os artigos de Paulo Emílio somam um importante passo ao caminho já iniciado desde os primeiros textos em que se propôs pensar o cinema brasileiro segundo sua inserção no desenvolvimento histórico nacional, como com o manifesto da Atlântida. Em inícios de 1950, com os congressos nacionais do cinema brasileiro, do que participaram, além do crítico paulista, Alex Vianny, realizador e crítico carioca de fundamental importância para o Cinema Novo e Nelson Pereira dos Santos, precursor do neo-realismo no Brasil, com *Rio, 40 graus* (1954), essa formação discursiva vai ganhar nova dimensão ao integrar amplamente o discurso crítico.

Nesse sentido, o discurso crítico de Paulo Emílio supõe como condição a materialidade da relação entre setores do Estado, compreendido então como espaço autônomo de confluência dos interesses nacionais, e a crítica. Nesse momento, o cinema brasileiro deixa de ser compreendido pela crítica como apenas um objeto estético e passa a ser cada vez mais especificado como indústria.

Ao se esforçar por compreender esse cinema humilhante, e, conseqüentemente, pensar possíveis soluções para fugir do quadro de estagnação em que se encontrava desde sua fundação, Paulo Emílio vai apresentar um modelo amplo de análise do cinema brasileiro. Deslizando de uma analítica estética tradicional para uma escrita crítica baseada na economia,

cujo núcleo central era o conceito de subdesenvolvimento, Paulo Emílio oferecia a oportunidade para um duplo redimensionamento do problema do cinema brasileiro, tanto na ordem do saber, que o colocava mais próximo de um ideal científico, quanto na da política, que o lançava cada vez mais intensamente no abismo das lutas pelo desenvolvimento nacional.

Através desse discurso crítico, não se falava dos filmes isoladamente, e sim contra um fundo amplo e abstrato cuja forma de expressão fundamental é a linguagem estatística. Cada vez mais o discurso crítico supõe, como interdiscurso, a existência dos números que estabeleceram, em outro lugar, a entrada de filmes estrangeiros no país, a produção anual de filmes nacionais, a frequência do público segundo os gêneros e o lugar de produção dos filmes. No contexto do diálogo entre os agentes cinematográficos e o Estado, a profusão estatística, que buscava definir um quadro objetivo no interior do qual a intervenção estatal teria lugar, aos poucos criava a evidência do cinema brasileiro como indústria nacional posta sob o domínio estrangeiro²⁷.

Paulatinamente, portanto, a evidência do cinema nacional como indústria, que vinha sendo esboçada desde os anos 1930 através do diálogo entre produtores e setores do Estado, atravessou as condições discursivas sobre o cinema brasileiro em sua totalidade. Desde finais de 1950, quando esta formação discursiva se consolidou entre a crítica cinematográfica, quem falasse do cinema brasileiro, mesmo quando se tratasse de uma análise estética, sem localizá-lo em seu contexto econômico específico, incorria em uma falta metodológica que denunciaria uma mentalidade ainda colonizada.

Segundo essa formação discursiva, entre o filme nacional e o estrangeiro se definia um novo método crítico. Se ao último ainda caberia uma análise tradicional, que percorresse o filme, compreendido como unidade autônoma, em seus aspectos estéticos fundamentais, diante do filme brasileiro a análise estética deveria sinalizar sua dependência estrutural em relação a um contexto econômico amplo. É nesse sentido que afirmamos que essa perspectiva aproximava a análise crítica de uma nova ordem de saber, pautada por uma ambição científica, definida, então, pelas ciências sociais da época. Foi assim, portanto, que os conceitos formulados por intelectuais que ocupavam postos nas fileiras burocráticas de um Estado em expansão, e que estiveram engajados na superação do subdesenvolvimento brasileiro, puderam ser apropriados pelo discurso crítico.

²⁷ Paulo Emílio admite que para que seu pensamento fosse possível foi preciso que antes dele Cavalheiro Lima, Jacques Deheinzelin e todos aqueles que contribuíram nas incontáveis comissões de cinema surgidas após o malogro da Vera Cruz, e que, como vimos, teria sido a sua escola, definissem de maneira objetiva a situação do cinema brasileiro no quadro do mercado nacional.

O discurso crítico, contudo, não passa a especificar o cinema enquanto indústria por meio das lutas setoriais dos produtores apenas. O próprio Estado, ao sobrepor sua atuação sobre o campo cinematográfico, solicita o discurso crítico em sua propriedade particular. Segundo Foucault (2009, p. 75), a propriedade do discurso deve ser compreendida como um direito de falar e como competência para compreender, como acesso a um *corpus* de enunciados já formulados e como capacidade de investir esses discursos em decisões institucionais e práticas. Instância de definição do filme como objeto artístico, responsável por sua leitura pública, e, portanto, pela definição de sua densidade cultural, o discurso crítico é integrado à prática de Estado, segundo suas propriedades específicas, ao ser interpelado como instância legítima pelo que dispositivos de intervenção são definidos, como políticas públicas de financiamento, de premiação, códigos de censura, etc.

Obviamente, a delimitação da competência do discurso crítico na materialidade institucional do Estado, e, portanto, sua posição de poder, foi determinada pela relação estabelecida com outros discursos, inscritos em outras disciplinas e interesses, como o da própria economia ou a da política, que falava do cinema em nome de uma moralidade pública, por exemplo.

No interior dessa lógica cria-se um campo de disputas entre competências discursivas. Podemos compreender, através dessa dinâmica, a defesa da censura cinematográfica feita pelos cinemanovistas em seus primeiros anos.

Glauber Rocha, argumentando que o principal problema do cinema nacional era a concorrência desleal da distribuição estrangeira instituída a partir do sistema de lote, em que o exibidor para ter acesso a um filme que o interessava deveria comprar, conjuntamente, outros filmes de qualidade inferior, propõe que a censura deixe de ser compreendida como um dispositivo policialesco e passe à competência do Ministério da Educação e Cultura. Acreditava o crítico que passando das mãos de policiais ignorantes e de senhoras puritanas para o julgamento de intelectuais, críticos, professores e homens de comprovada capacidade de compreensão cultural do cinema, a censura iria cumprir um papel positivo na definição de um cinema nacional autônomo, excluindo do mercado brasileiro não apenas os filmes americanos B e C, como igualmente as peças pornográficas francesas e italianas, e, enfim, as chanchadas imorais produzidas em nossos estúdios (ROCHA, 2003, p. 70).

A propósito da proibição de *Os cafajestes* em 1962 pela censura sob o argumento de que o filme seria imoral, David Neves escreve um artigo sobre o “desnorreamento desse órgão fundamental a uma democracia” (NEVES, 2004, p. 159). Como Glauber, afirma defender uma censura cultural e se diz convicto de sua impraticabilidade enquanto esta permanecer no

âmbito do departamento de segurança pública: “uma polícia que nunca ouviu falar em filmologia ou desconhece as noções mais rudimentares de narração cinematográfica, pode querer intervir e interditar de maneira irritante uma obra de alto gabarito?” (idem).

Joaquim Pedro de Andrade, há três anos antes do texto de Glauber Rocha, em um artigo sobre a produção de curta-metragem no Brasil, já falava da recusa de parte da classe cinematográfica em ser submetida às *suavidades da censura cultural*, preferindo permanecer sob o metro da censura policialesca. A razão é simples: ganhava-se dinheiro produzindo filmes curtos de propaganda para ocupar o espaço definido pela lei de exibição compulsória. E caso a censura passasse atuar segundo critérios estritamente culturais, esses filmes a serviço de um baixo comercialismo deveriam ser impedidos de circular, franqueando o acesso a curtos culturalmente relevantes (jornal do Brasil, 14 maio 1960).

A defesa da censura, mesmo que reivindique a primazia de critérios estritamente culturais, quando vista de hoje, cria embaraço. A memória da ditadura que logo se instalaria no poder faria qualquer defesa da censura intolerável. E mesmo que se reconheça essa diferença de contexto histórico, não podemos recusar o caráter autoritário que carregava a postura. A despeito da acusação de moralismo feita à velha censura, Glauber exigia, em nome de critérios culturais, o impedimento da entrada de filmes pretensamente pornográficos, vindos da Itália e da França, e a proibição das chanchadas brasileiras. Defender a censura cultural era para os cinemanovistas, portanto, apropriar-se de um mecanismo de Estado, então amplamente reconhecido como legítimo, segundo seus interesses específicos. E para tanto, era preciso ampliar o âmbito da competência do discurso crítico, ao reivindicá-lo como lugar de poder de autorização cultural.

Como o entendemos, e baseado em Foucault (2010), o discurso crítico não se caracteriza simplesmente por seu arranjo conceitual. Sua competência e condição estão previstos no interior das instituições em que funcionam, seja a imprensa diária, compreendida como mediador especializado entre uma obra e um público, ou como lugar em que a arte, através do olhar autorizado do leitor público, assume seus direitos; seja como mecanismo de legitimação de dispositivos de intervenção estatal. O discurso crítico de Paulo Emílio, que termina por propor a planificação estatal da indústria cinematográfica, supõe como condição o papel do crítico como especialista autorizado ao diálogo com Estado, como, igualmente, a evidência ideológica do cinema brasileiro como indústria nacional em luta por se constituir, agora no sentido em que lhe empresta Michel Pêcheux (2009), ou seja, a evidência como o sempre já-ai da linguagem, e que confere, aos indivíduos interpelados em sujeitos, a realidade

em que se movem (ORLANDI, 2009). É, portanto, a partir desse lugar de poder instituído que ele toma a palavra.

No entanto, a revolução ingênua, feita em gabinetes oficiais e imaginada pelo crítico paulista logo perderá o poder de inspiração. Como veremos, enquanto Paulo Emílio inventava uma nova escrita crítica, tomando o conceito de subdesenvolvimento como instrumento de análise, outros críticos e cineastas, acompanhando a radicalização política da sociedade em torno das reformas de base vão reivindicá-lo como imperativo moral e se entregarão ao irresistível apelo político pela transformação da ordem social.

3.3 Bernardet: uma nova crítica em tempos de revolução

Como vimos, em inícios de 1960 Paulo Emílio imaginou poder alavancar a produção cinematográfica através da planificação estatal; era o fim da administração do governo Kubitscheck. Contudo, terminado um ciclo de entusiasmo, o desenvolvimento planejado, tal como feito até então, se mostrou menos prodigioso do que o anúncio. Embora a riqueza houvesse crescido indiscutivelmente, a miséria rondava todas as praças, permanecia palpável e aterradora. Descobria-se que a harmonia social não era o inverso necessário do desenvolvimento econômico. Dos trens, ônibus e navios desembarcavam sobretudo nas grandes cidades do sudeste, signo do desenvolvimento e esperança de uma vida digna, levadas sempre renovadas de migrantes, cujas expectativas de redenção econômica chocavam-se com um mercado de trabalho saturado e uma inflação tenaz, enquanto as terras de que fugiam permaneciam concentradas nas mãos de poucos.

Nesse período, com frequência os trabalhadores que afinal se empregaram foram às ruas ou cruzaram os braços. As demandas abarcavam um vasto domínio de insatisfações: reajustes salariais, melhores condições de trabalho, ampliação de direitos, defesa da constituição e da democracia²⁸. Enquanto isso, as ligas camponesas sob a liderança do advogado Francisco Julião levantavam trabalhadores rurais sem terra. Esgotada a paciência secular, era chegado o momento de reformar a estrutura agrária brasileira.

²⁸ Para darmos um exemplo, apenas na campanha da legalidade, movimento convocado pelo então governador do Rio Grande do Sul Leonel Brizola e que defendeu o direito do então vice-presidente João Goulart de assumir o cargo titular tal como rezava a constituição, ocorreram 25 greves, segundo dados coligidos pela pesquisa dirigida por Marcelo Badaró Mattos (2004). E a cada ano que passava, desde 1954 até o golpe militar, os números dos movimentos grevistas na cidade do Rio de Janeiro engrossavam.

Da instabilidade política precipitada pela renúncia de Jânio Quadros, decisão cercada pela insistente ameaça de golpe, fosse pelas ambições do presidente ou pelos setores militares, ganhou força uma esquerda, a princípio legalista, e cujas pontas comportavam tendências socialistas, amalgamada em torno de um conjunto de reformas de base, dentre as quais a reestruturação fundiária era a mais urgente. Entre amplos setores da intelectualidade brasileira, a participação cada vez mais crescente das classes populares na vida política foi interpretada como o entreto de uma revolução iminente.

Nesse contexto, o sentido de urgência do subdesenvolvimento se exacerba. A eficácia do conceito enquanto fator analítico da mediocridade já havia sido fixada, tornou-se rapidamente lugar comum entre amplas camadas intelectuais. Com os integrantes do que podemos chamar de nova crítica, sobretudo com Bernardet e com Glauber Rocha, o conceito abrirá um horizonte ético cuja significação se fundamenta em uma interpretação do presente como um tempo de urgência, acelerado pela deflagração de conflitos sociais que punham em questão o futuro nacional. Segundo as premissas do que vimos descrevendo como uma cultura intelectual de engajamento, não cabe mais deslindar os mecanismos que imobilizam o cinema brasileiro nos limites estreitos da mediocridade generalizada, mas sim criar uma nova escrita crítica e um novo cinema empenhado nas lutas do presente dos movimentos sociais em ascensão.

Falando da crítica paulista de sua época, Bernardet denuncia uma uniformidade tediosa: a diferença entre os críticos, afirma, “é que uns gostam de cinema norte-americano de 1930, outros de cinema francês da mesma época, ou de cinema japonês, que uns gostam de fotografia clara e outros escura. O que tem isso a ver com o subdesenvolvimento?” (O Estado de São Paulo, 26 agosto 1961).

A pergunta introduzida no final desqualifica a fruição estética, definida pelo impalpável gosto, ao confrontá-la com uma dimensão superior, e, portanto, fundadora de uma nova moral: a do subdesenvolvimento. Nesse contexto, o conceito passa a funcionar como princípio de realidade, único caminho que conduz para além das veleidades estetizantes em que teria submergido a crítica paulista.

Talvez em um outro momento a preocupação estética recobre seus direitos, mas “*hoje* o trabalho crítico mais urgente é desmascarar as fitas” (O Estado de São Paulo, 26 agosto 1961), grifos são meus). Nesse sentido, “o critério de qualidade [hegemônico entre a crítica paulista] é mera hipocrisia, porque não leva em consideração a ideologia do filme” (O Estado de São Paulo, 26 agosto 1961).

Vivia-se um tempo urgente. A tormenta social, ao cobrar a responsabilidade do homem culto, adiava a arte para um futuro menos conflituoso. No presente, portanto, a única responsabilidade a cumprir deveria ser com as lutas sociais, com o destino do povo, que mesmo estiolado pela fome, manteria ardente a chama revolucionária.

Segundo o crítico, quando o povo se põe de pé e marcha obstinado, alguns se solidarizam, sem romper, contudo, com uma visão sentimentalista da história, outros recolhem seus privilégios e rasgam trincheiras, outros ainda passam a defender falsas liberdades, enquanto alguns se entregam totalmente à luta. Na moldura desse complexo quadro social, afirma Bernardet: “as fitas tem um sentido” (O Estado de São Paulo, 26 agosto 1961). Posicionando-se em relação às lutas do cotidiano, seja abertamente ou de maneira tácita, as fitas se mostram reacionárias ou não. Sendo assim, cabe ao crítico esclarecê-las, traduzir seus valores impressos e torná-los transparentes ao espectador.

Tal como não haveria para Celso Furtado qualquer arrimo objetivo para a ciência da economia no subdesenvolvimento fora de um quadro determinado de valores que implicavam um compromisso moral com a comunidade a que pertencia, muito menos haveria para essa crítica desmistificadora²⁹. O crítico, ao desmascarar as fitas, contaria apenas com sua visão de mundo – “se ele é contra a industrialização deve mostrar que as fitas que são a favor mentem. Ele deve criticar a posição social do autor” (O Estado de São Paulo, 26 agosto 1961).

Com isso, Bernardet contribui para fundar as bases ideológicas sobre as quais deveria se erguer uma nova crítica, pouco interessada, como vimos, em tergiversações estéticas: sua tarefa era confrontar o mundo para transformá-lo. Podemos dizer, então, que se trata de inventar uma escrita crítica que fosse mais ética do que estética, como costumavam falar os cinemanovistas. Foi a partir desse novo entendimento que Bernardet analisou *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, considerado por muitos os filmes de fundação do Cinema Novo.

Enquanto *Aruanda* (1960) era um acontecimento cinematográfico em certa medida inesperado, *Arraial* era um rebento cercado de expectativas, vez que a ideia da produção da fita, antes da execução propriamente, já havia sido discutida naquelas assembleias permanentes em que se encontrava a juventude cinéfila carioca (SARACENI, 1993). Portanto, para parte da crítica vinculada ao futuro Cinema Novo *Arraial* era um teste. Realizá-lo era provar a viabilidade do movimento, ainda na espera de um manifesto. E defendê-lo nos jornais era igualmente uma prova, a de que o movimento teria consistência intelectual e que

²⁹ FURTADO, Celso. *A pré-revolução brasileira*. Perspectivas do nosso tempo. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

poderia recriar o estatuto cultural do cinema brasileiro. Visto dessa perspectiva, podemos considerar *Arraial do Cabo* o primeiro filme do Cinema Novo.

A ideia do filme surge quase por acaso. Segundo conta Saraceni, ele já havia acertado de filmar com Mário Carneiro, fotógrafo de *Arraial*, uma fita sobre Osvaldo Goeldi, gravador profundamente admirado por ambos. Contudo, em uma das noites de boemia, o antropólogo Geraldo Markam, ainda entusiasmado com a pesquisa que havia feito em *Arraial do Cabo*, convence Saraceni de que era necessário documentar a vida na comunidade de pescadores, ainda mais agora que o vilarejo sofria profundas transformações com a instalação da Fábrica Nacional de Álcalis na região.

Animado, Saraceni apresenta a proposta a então diretora do Museu Nacional, Heloísa Alberto Torres, que a aceita, prometendo adiantar uma pequena verba para o começo da produção. O restante ficaria a cargo da produtora dirigida por Joaquim Pedro de Andrade, a Saga Filmes.

Tudo resolvido, viajam Saraceni e Mário Carneiro para uma temporada de mais ou menos um mês na comunidade de pescadores de *Arraial do Cabo* onde travam contato com a população local e passam, aos poucos, a conceber o enredo.

O filme parte exatamente do conflito entre a vida tradicional estruturada em torno da pesca e o nervosismo maquinal da Fábrica Nacional de Álcalis cuja atividade desestabilizava o ciclo de reprodução natural da economia do lugar ao disputar a praia e aumentar o risco de contaminação das águas.

O filme está dividido em três partes: a primeira, observa a mecânica do caminhão e do elevador que invade a continuidade pacata da comunidade. O lirismo da vida coletiva e bucólica, cercada de uma tecnologia rudimentar e do lúdico da infância, é perturbado pela invasão de imensas instalações e homens que já não travam contato com a natureza, senão com máquinas. Os operários dos filmes não parecem precisar mais do corpo, estão sendo sempre transportados em máquinas.

A segunda parte, da pescaria, apresenta a antítese do corpo subordinado à máquina. Os pescadores, ao contrário, estão plenamente integrados à natureza. O ritual da pescaria, encenado no filme como um balé orquestrado, sublinha o caráter coletivo do trabalho artesanal na comunidade. Entre o homem e o mar, como entre os homens que trabalham, não há conflito, embora haja a luta pelo triunfo do trabalho. Mas sendo uma luta natural, não causa desarmonia entre um e outro.

Por fim, a terceira parte trata do encontro dos operários e dos pescadores em um bar. É uma reconciliação não da pesca e da fábrica, mas dos homens que se identificam, afinal, por sua condição social.

Ao terminar as gravações, Saraceni viaja para a Itália, mais especificamente para Roma, com o objetivo de cursar o *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Enquanto isso, no Brasil, Mário Carneiro monta *Arraial*. Terminado, o filme percorre alguns festivais europeus, e para surpresa daqueles que nutriam a eterna desconfiança em relação ao cinema nacional, vence em circuitos como os de Bilbao e Santa Margherita.

Embora Glauber Rocha o tomasse como cavalo de batalha de um Cinema Novo, não houve consenso da crítica sobre o curta-metragem de Saraceni, nem mesmo a que se mostrou entusiasta do movimento desde o início. Não por seus aspectos formais, quanto a isso não havia discordâncias: o filme ultrapassava as limitações técnicas e de recursos de que partiu, mereceu de fato os prêmios. O debate teve como eixo o caráter ideológico da fita. Como deplorava a chegada da fábrica em uma comunidade tradicional de pescadores, o documentário foi acusado de ser reacionário. Pecado grave quando se esperava da industrialização do país a ponte de superação dos problemas de desigualdade decorridos de sua condição subdesenvolvida.

Sobre isso, escreve Jean-Claude Bernardet, em artigo, já citado, de nome *Dois documentários*, no qual analisa *Aruanda* e *Arraial do Cabo*. Logo no início do artigo, afirma o crítico:

Ver que há um problema não basta, descrever esse problema não basta: tem-se que tomar posição em relação a ele. Não uma posição moral, sugerir o bem e o mal, mas ver o problema de um determinado ponto de vista, tendo uma determinada orientação, encará-lo não como problema em si, mas dentro de um esquema no qual se encaixa. É esta visão orientada que faltou aos realizadores de “*Arraial do Cabo*” (O Estado de S. Paulo, 12 agosto 1961).

A análise de Bernardet descobre o filme não como um concerto de aspectos técnicos. O filme, segundo o crítico, é antes de tudo um ato de comunicação e enquanto tal é um objeto fundamentalmente ideológico. É preciso, portanto, assumi-lo, tomar posição. Subrepticiamente, todo o jargão da crítica tradicional perde razão: o filme vale mais pela compreensão da realidade que permite, e para tanto é preciso um problema e um ponto de vista, no que interessa menos uma explicação formal ou especulativa do que a coragem do comprometimento.

Bernardet, na contracorrente das análises habituais, não está preocupado com a fotografia ou com a iluminação, quando se refere a esses aspectos, apenas os compreende

segundo o sentido global que informam, e o sentido, em uma sociedade de classe, é sempre ideológico. Sendo assim, quem pretende um ponto de vista universal mente. Mesmo enquanto construção lógica, um ponto de vista jamais poderia ser universal. Dessa forma, não há filme que não tome posição, a diferença é o grau de entendimento ideológico sobre a obra:

Posição eles têm, mas não é atual, é romântica, tradicional, a tal ponto que pode ser considerada posição mais comumente aceita, aceita por eles também, mais do que escolhida (O Estado de S. Paulo, 12 agosto 1961).

O filme, portanto, faz uma tomada de posição tradicional diante do problema: a industrialização é um mal, é preciso preservar o modo de vida da comunidade de pescadores. Segundo o autor, essa posição “comumente aceita”, diluída no senso comum, não está a par da atualidade.

Mas que atualidade seria esta? Em resposta, diríamos ser a do próprio desenvolvimento brasileiro. Como disse Bernardet, um problema não existe por si só, mas segundo um esquema em que se encaixa: o esquema então imaginado era o subjacente à cultura intelectual de engajamento. De sua arquitetura discursiva se depreende que o subdesenvolvimento não terá solução caso a estrutura econômica tradicional do país seja mantida. E sendo assim, assevera o crítico, “essa luta contra a industrialização, que consiste em ignorá-la, é a atitude da avestruz que esconde a cabeça na areia” (O Estado de S. Paulo, 12 agosto 1961), é uma posição reacionária, pela nostalgia que a sustenta.

Sendo o filme um ato de comunicação cujo significado está condicionado à tomada de posição diante da realidade que efetiva, sua relevância estética estaria subordinada ao tratamento dado a essa mesma realidade. Um *travelling* não vale por si, mas sim pela realidade que esquadrinha e o sentido que propõe, a fotografia pode diluir o olhar em um colorido apassivador ou consternar diante da miséria em um trêmulo preto e branco. O cinema reconstrói a realidade para melhor observá-la ou para dela se afastar, e no processo de reconstrução, toma posição. Assim, diz o crítico sobre *Arraial*:

a repetição do plano dá aos espectadores uma impressão de cerebralidade, de composição procurada, que não combina com o desejo de mostrar a realidade tal como é: a realidade aparece manipulada, forçada e a fita perde o vigor. O fato da realidade dar a impressão de ser manipulada não é mau, mas a manipulação deve ser feita em função desta mesma realidade e não em função de um ideal estético que lhe é exterior (O Estado de S. Paulo, 12 agosto 1961).

Bernardet claramente busca influenciar o cinema jovem brasileiro, ainda em seu nascedouro, para que percorra um itinerário crítico e engajado. Para o crítico, não bastará a invenção ao nível formal se não houver participação.

Saraceni, por seu turno, compreende a importância da crítica para a produção da legitimidade cultural, sobretudo quando se trata de um jovem intelectualmente vibrante como Bernardet, cujos textos são publicados em um dos mais importantes periódicos do Brasil, O Estado de São Paulo. Por isso o responde em carta que o crítico fez questão de publicar, buscando esclarecer alguns pontos que pensou terem sido pouco compreendidos em sua fita³⁰.

O primeiro e mais óbvio é a questão do antiindustrialismo. Afirma que sua única preocupação quando filmou *Arraial* era fazer a revolução e que não era contra a industrialização, mas sim contra aquela fábrica devido às circunstâncias bastante específicas de sua instalação: por sobre a vida tradicional da comunidade sem lhe deixar alternativas, vez que ninguém ali foi preparado para encarar o novo mundo que se abriu com a chegada dos caminhões, dos elevadores e da mortandade dos peixes. Sem solução, os antigos moradores sucumbiam. O problema, portanto, não seria a industrialização, não se trata de passadismo, trata-se do modelo que estava sendo imposto. A comparação com a construção de Brasília e seu significado modernizante permite compreender melhor a posição de Saraceni:

É como Brasília, mas Brasília trará milhões de bens a todo o país, e todos os intelectuais brasileiros são chamados para trabalhar em Brasília. No Arraial, não. Os pescadores continuam como há 50 anos atrás, num lugar mais difícil e sempre com menos peixe, por causa da construção da fábrica.

Saraceni ainda procura se desembaraçar de outra crítica, agora sobre a manipulação estetizante da realidade. Para Bernardet, como vimos, os aspectos formais deveriam estar subordinados à realidade que visa descrever e problematizar. A paixão da forma é um véu a ser rasgado em nome do problema e do engajamento. Quanto a isso, responde Saraceni: “o esteticismo que tem foi feito com a câmara na mão, assim: Mário, filma aqui – corta – não tenho culpa do Mário ser genial. Mas, não houve nenhuma preocupação com a estética”.

Em um artigo publicado no jornal O Estado de São Paulo no dia 5 janeiro de 1963, Bernardet se propõe pensar o aparecimento de uma nova crítica. Evidente desde os primeiros artigos de Glauber Rocha sobre um cinema novo brasileiro, essa nova crítica, afirma Bernardet, se caracterizaria sobretudo por seu engajamento social e cinematográfico: não mais lhe interessa o cinema como metafísica da criação, e sim como parte de construção de um projeto revolucionário. Neste contexto, a crítica compreende o cinema “como um elemento da evolução social, como um fator que favorece ou prejudica, e os comentários críticos deixam de ser exercícios de bela prosa, e pretendem ter um lugar nessa evolução social”.

³⁰ Trata-se do artigo de nome: VI Bienal: homenagem ao cinema brasileiro, publicado em 14 de outubro de 1961.

Ao buscar definir-se de acordo com seu contexto social, essa crítica escaparia finalmente à indeterminação. Antes, enxergava o cinema de uma perspectiva colonizada que prescrevia de antemão o estrangeiro como única fonte legítima de cultura, e, portanto, não havia jamais conquistado um objeto próprio. O cinema estrangeiro sempre lhe pareceu uma obra de arte, no sentido tradicional: objeto miraculoso, sem contexto. Era apenas um feixe de significações aberto a quem dispusesse da mesma sensibilidade que seu autor³¹.

O cinema brasileiro, que, segundo Bernardet, emergia definitivamente com o Cinema Novo, não permitia essa abstração. Seu contexto era indiscreto, falava através da obra em cada um de seus aspectos, e, portanto, exigia a definição de um novo método: “o crítico que não aceitar semelhante tarefa deixa de existir” (O Estado de São Paulo, 5 janeiro 1963). Segundo Bernardet, ao falar do cinema brasileiro o crítico contribui para definir uma cultura cinematografia nacional, enquanto em relação à obra estrangeira assume a posição de mero comentador de arte. Sendo assim, a crítica finalmente se constituiria no Brasil, e em sentido amplo, ao definir o cinema brasileiro, em sua especificidade econômica e social, como objeto privilegiado.

Paulo Emílio buscou pensar o cinema brasileiro em sua inapelável mediocridade através da apropriação de um esquema de compreensão produzido pelas ciências sociais da época que partia da dualidade contraditória metrópole\colônia. Bernardet pensa a crítica e em termos políticos parece ainda mais radical. Não fala em uma possível planificação; ao contrário, fala do cinema como vetor de transformação social em um contexto revolucionário.

Em que pesem as diferenças entre essas abordagens, é possível reconhecer uma ordem discursiva comum. Em ambas, a reflexão sobre o cinema supõe a oposição entre metrópole e colônia, torcido por um processo de desalienação tornado possível pela luta contra o subdesenvolvimento. A crítica, para Bernardet, se define, afinal, ao abandonar a perspectiva colonizada presa a valores estéticos e metodológicos importados e que se adaptavam mal ao cinema brasileiro. É quando descobre o cinema brasileiro em seu contexto, e, portanto, quando se nacionaliza, que a crítica se constitui, e, portanto, se desaliena. E como espelho da nação, o cinema e a crítica teriam como principal tarefa, naquele tempo de urgência, insurgir-se contra o estado de subdesenvolvimento em que se encontrava a nação.

³¹ Bernardet retoma em seus textos historiográficos essas reflexões sobre o que chama de crítica colonizada cujo início se deu através do debate cultural nas páginas da imprensa diária. Ver, por exemplo, Bernardet (2007, p. 34 e 2009, p. 32-6).

Esse discurso mobiliza, em inícios de 1960, sobretudo a nova crítica e o Cinema Novo. São os jovens, ainda em busca de um lugar no campo cinematográfico, que passam a pensar o cinema e a crítica como gatilho revolucionário.

Dessa forma, podemos perceber a emergência de uma crítica de esquerda, antiformalista e militante na defesa de um cinema engajado e realista. Segundo Bernardet, essa nova perspectiva intelectual estava vinculada a uma interpretação das transformações por que passava a sociedade brasileira, que prenunciavam a inserção das classes populares nas disputas políticas. Nesse contexto, “a tarefa é tomar consciência do país como nação em estado pré-revolucionário, a tarefa é trabalhar para a conscientização do povo” (BERNARDET, 2011, p. 61).

Para compreender a aproximação entre o discurso de Bernardet e o discurso cinemanovista, observemos a passagem escrita por Glauber Rocha em 1963 na conclusão de um artigo sobre Humberto Mauro, em seu livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*:

Quando assinalo a importância de um plano, não me aventuro no menor preciosismo formal; o que importa aí não é a qualidade da lente ou da iluminação ou os rigores da composição; é, sim, o despojamento que vem do verdadeiro artista no seu diálogo com a realidade, uma relação dialética que o leva à crítica e à prática transformadoras. É um problema de verdade e de moral; é ser autor; é fazer *cinema novo* contra o cinema mecânico (ROCHA, 2003, p. 54, grifos do autor).

Logo de início, ecoando o questionamento de Bernardet ao filme de Saraceni ainda em 1961, Glauber Rocha opõe o preciosismo formal, fechado em questões irrelevantes, ao diálogo com a realidade: a tomada de posição em favor do realismo, para os cinemanovistas, tinha como contraponto lógico a recusa, ao menos retórica, de procedimentos formais que não estivessem casados com questões de fundo cuja implicação com a história fosse percebida a partir do despertar crítico e de práticas políticas transformadoras.

Mais importante, portanto, que a inovação da linguagem, era a comunicação de um conteúdo capaz de expandir a sua influência para além das salas de cinema. A verdade, nesse contexto, não implicaria o alcance de um princípio absoluto, de ordem metafísica. Antes, a ideia de verdade está diretamente vinculada a um imaginário social segundo o qual o futuro, em progressiva dinâmica de presentificação, prenunciava a redenção do povo brasileiro. Usar o cinema enquanto ferramenta de acesso à verdade é contribuir para o permanente martelar da história em direção à precipitação do novo, cuja cortina abriga ao fundo mais uma etapa na marcha aberta ao progresso.

A constituição dessa linguagem estava profundamente relacionada à leitura dos acontecimentos políticos dos últimos anos no Brasil, cujo princípio de unidade seria o nacionalismo iniciado com o governo Vargas. Assim, haveria uma unidade entre as sucessivas lutas nacionais, desde a campanha pelo petróleo até as reformas de base, que emprestava ao tempo um caráter lógico e, de certa forma, evolutivo. O que a restitui a uma formação discursiva que pensa a arte como espelho nacional.

Era o desdobramento deste tempo, aberto às transformações, um dos principais elementos do Cinema Novo: “o filme brasileiro marcha para ser o reflexo da alma nacional: mais do que o filme em si, interessa é saber que o país terá no cinema sua expressão por excelência” (ROCHA, 2003, p. 151).

Nesse sentido, a história não estava feita desde o início, restando apenas a notação de suas leis. Embora fosse possível determinar linhas de desenvolvimento, por vezes em flagrante tom determinista, restavam frestas de atuação pelas quais era possível traçar seus caminhos. Para tanto, era preciso manter-se próximo da realidade brasileira, senão corria-se o risco de se perder em produtos arbitrários da imaginação, com os quais não restaria mais que passividade estetizante, mãe do malogro político. Filmar supõe escolhas, portanto, é uma tomada de posição moral. Diante desse imperativo, o cineasta pode se submeter a uma ordem ou buscar contorná-la, negá-la, subvertê-la. Só o fará, contudo, caso permaneça vinculado à realidade. A realidade não é um dado que a câmera capturaria objetivamente, até porque a câmera mente, não é sua prerrogativa a verdade. A realidade, condição para o alcance da verdade, está na totalidade que significa os momentos particulares, e essa totalidade é a história.

Embora longa, a citação de um excerto da entrevista de Eduardo Coutinho, feita por Alex Viany e aqui replicada, é válida na medida em que nos permite ver melhor aspectos desse discurso:

O Brasil vai se conscientizando, as reformas de base virão, por bem ou por mal, e o mundo muda. [...] Dos filmes em preparação, não esperamos tanto que eles sejam bons ou bem feitos: torçamos antes para que eles sejam empenhados, polêmicos no bom sentido da palavra, que não usem os velhos truques que até os norte-americanos começam a abandonar. O estilo do cinema novo deve ser livre, normalmente, pois todos os caminhos – montagem intelectual, a improvisação, o plano demorado – podem levar ao que interessa: o tratamento crítico de um tema vinculado à realidade brasileira. É importante dar ou sugerir soluções para os nossos dramas, apontar os culpados, politizar o público (COUTINHO apud VIANY, 1999, p. 28).

Na fala de Eduardo Coutinho, constata-se o tom engajado que cercava a implementação das reformas de base que viriam por bem ou por mal, numa evidente paráfrase

à afirmação de Francisco Julião, advogado e líder das ligas camponesas, principal organização dos trabalhadores agrários em luta pelo acesso a terra nas décadas de 1950 e 1960, que teria dito que a reforma agrária seria feita na lei ou na marra. A grande expectativa em relação aos filmes em confecção não estava vinculada a qualidades técnicas ou estéticas, como denotariam os termos *bom* ou *bem feito*, mas sim à sua capacidade de abordar criticamente tópicos relacionados ao debate público em torno da *realidade brasileira*.

3.4 Glauber Rocha e a construção de um cinema novo pela crítica

O inesperado sucesso do curta de Paulo Saraceni em festivais no velho mundo acende expectativas em torno de um novo cinema brasileiro. Do ponto de vista do Cinema Novo, a primeira etapa do teste havia sido superada: *Arraial* não apenas foi produzido, como foi reconhecido enquanto verdadeira obra de arte. Portanto, era chegado o momento de transformá-lo em um indício de ruptura, o berro do nascimento de um novo cinema, ou, como movimento integrado, de um Cinema Novo. Nesse sentido, Glauber encara o filme de Saraceni de um outro ponto de vista.

Glauber desde um tempo escrevia sobre cinema em diários da Bahia, mas torna-se nacionalmente conhecido depois que passa a publicar seus textos no caderno cultural mais prestigiado da época, o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, que havia servido de plataforma de apresentação ao movimento em inícios da década de 1960.

O primeiro artigo de Glauber sobre o filme, de nome *Arraial do Cabo e Aruanda*, tinha uma pretensão analítica ainda menos afetada pelo senso da polêmica. Glauber aponta erros, como o fascínio de Saraceni e Carneiro pelo mar, que os teria feito perder a chave essencial do conflito entre a fábrica e o trabalho artesanal, mas é generoso no elogio e, sobretudo, confiante no futuro: vaticina a entrada da cultura brasileira na idade do cinema, quando a Europa definhava. A expectativa se justifica porque “pela primeira vez, sentimos valor intelectual nos cineastas que são homens vindos da cultura cinematográfica para o cinema, e não do rádio, teatro ou literatura” (Jornal do Brasil, 6 agosto 1960). Glauber aproveita a ocasião para defender a ideia de que a verdadeira nacionalização da arte se dará ao nível da forma e não do conteúdo, este se impõe naturalmente, enquanto o primeiro seria resultado de uma deliberada pesquisa.

Este primeiro artigo, portanto, recusa o tom de manifesto em favor da sobriedade da análise crítica. O segundo artigo, *Arraial*, câmera na mão e cinema novo, assume a forma contrária, animado pelo retorno de Saraceni ao Brasil. Não mais interessa retomar a análise crítica do filme, que aliás já havia sido feita. Desenha-se agora uma nova estratégia, é preciso mobilizar o prestígio internacional adquirido com o sucesso de *Arraial* em festivais europeus para abrir frentes de diálogo com a elite política e cultural no Brasil.

Agora, a dupla Saraceni e Mário Carneiro. Em três testes diferentes — Bilbao, Firensi e Santa Margherita — *Arraial do Cabo*, antes até mesmo menosprezado no Brasil, venceu com facilidade. Na Cinemateca Francesa — diante do *grand monde* — cinco minutos de aplausos. No famoso Centro (Academia de Cinema da Itália) é distinguido pela professora Rosada, como exemplo, e vai a aulas práticas. E Saraceni não estuda, dá aulas (jornal do Brasil, 12 agosto 1961).

Somos todos xenófilos, então que nos valhamos desse encanto de colonos para impor um novo cinema. Os cinemanovistas, formados enquanto grupo por essa estratégia de comunicação e inserção do grupo no campo cinematográfico, não mentem sobre a importância do reconhecimento europeu, são eles também despertados para as próprias potencialidades pelos elogios dos sacerdotes do bom gosto. Glauber mesmo antes de morrer ainda repetia que seus filmes a despeito do reconhecimento da crítica europeia, chancela de qualidade indiscutível, permaneceram amplamente negligenciados em seu próprio país.

Assim, diante da inversão das expectativas, tornando-se professor quem deveria estar passivo na posição de aprendiz, não haveria razões para a permanência do ramerrão derrotista típico da mentalidade cinematográfica brasileira. Contudo, mudaram os protagonistas, a geração passada, a paulista, gastou o tempo em sonhos megalômanos com indústrias monumentais. É chegada a vez dos jovens, cuja característica não é a pouca idade, mas sim o empenho pela verdade. É chegada a vez, portanto, do cinema moderno, de autor, que é “um problema de inteligência, coragem, vivência, sobretudo sentido de profissionalismo” (jornal do Brasil, 12 agosto 1961), que é independente e não precisa de milhões.

Como todo texto de ruptura, o artigo nomeia e desafia seus interlocutores: questiona a (velha) crítica que é “débil e basicamente não propõe um debate em termos de inteligência” (jornal do Brasil, 12 agosto 1961); os (velhos) realizadores, ainda amargos de suas derrotas, entregues a picuinhas de salão; e se dirige ao Estado, personificado na figura de Flávio Tambellini, então presidente do Grupo executivo da indústria cinematográfica (Geicine), a quem reivindica financiamento e material de filmagem, como câmeras perdidas nas repartições do governo federal. Em contrapartida, Glauber aponta as novidades do grupo em

nome do qual escreve: são os jovens e vibrantes Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, David Neves, Marcos Farias, Carlos Diegues, Miguel Borges, Sílvio Pereira de Melo, cada qual, segundo Glauber, às voltas com produções que logo dariam origem a uma revolução que prometia renovar a fisionomia cinematográfica do país³².

O outro filme mobilizado pela crítica como antevisão de um novo cinema foi *Aruanda*. A ideia para o curta dirigido por Linduarte Noronha e fotografado por Ruecker Vieira em 1960 surge durante uma reportagem feita pelo diretor da película em 1957 na Serra do Talhado, comunidade localizada na parte mais distante da Serra da Boa Vista na Santa Luzia de Bagugi no Estado da Paraíba. Noronha havia chegado junto com o repórter Dulcídio Moreira em Serra do Talhado atraído pelas condições de vida da população, ainda vivendo do artesanato de barro, como os precursores que teriam ali assentado após a assinatura da lei Áurea, em finais do XIX. O escândalo era que desde então muito pouco havia mudado.

Tratava-se de um tema forte devido ao contraplano ideológico em que se inseria: o desenvolvimentismo. O Brasil vivia a esperança de superação do subdesenvolvimento através de um planejamento da economia durante o governo de Juscelino Kubitschek, e os anos de crescimento até ali vaticinavam o progresso gravado em versões otimistas de futuro. Desse modo, constatar a permanência de uma comunidade primitiva perdida no interior da Paraíba era identificar os esquecidos do progresso na tentativa de alargar o debate. Tanto por isso, a reportagem ganhou a capa do jornal O Estado de São Paulo de primeiro de setembro de 1957, encimada pelo título “Talhado não é mais que uma favela”, cuja virtude era a relativização da dicotomia interior/litoral ao evocar a favela, fenômeno fundamentalmente urbano, como figura-síntese da comunidade sertaneja.

Convencido de que a comunidade de Serra do Talhado precisava ser documentada em filme, Noronha entra em contato com Humberto Mauro, então diretor do Instituto Nacional de Cinema Educativo, para convencê-lo a lhe emprestar os materiais necessários à produção. Sendo bem sucedido, retorna à localidade, agora com o fotógrafo Ruecker Vieira, de porte de uma câmera Bell & Howell (O Estado de São Paulo, 25 dezembro 2010).

Do regresso à comunidade surge um filme de roteiro simples: é um documento-ficção sobre a fundação de um quilombo com a chegada da primeira família fugida da violência

³² Entre os citados, quase todos efetivamente realizaram ao menos um filme nos dois anos seguintes ao artigo: Joaquim Pedro de Andrade dirigiu *Garrincha, Alegria do Povo* (1962); Leon Hirszman, *Pedreira de São Diogo* (1962); Marcos Farias, *Um favelado* (1962); Carlos Diegues, *Escola de Samba Alegria de Viver* (1962); Miguel Borges, *Zé da Cachorra* (1962). Excetuando o filme de Joaquim Pedro de Andrade, todos os outros eram curtas-metragens e compuseram o mesmo filme, *Cinco vezes favela*, que, aliás, esteve longe de ser uma revolução cinematográfica, sendo mesmo recusado por alguns cinemanovistas como primário e excessivamente panfletário. Ver Saraceni (1993).

escravocrata, ainda em meados do XIX. Contudo, ainda mais que a fundação, o filme aborda o tema da permanência, do tempo imóvel descrito pela câmera através dos pés e das mãos que modelam o barro, do que surgem a casa, a moringa, a própria vida rala, monótona e persistente de Talhado. Uma vida sem solução, sem futuro: circular. Por todo filme um bonito violão acompanha o coco regional “Ô mana deixa eu ir”, emprestando à migração da família de Zé Bento que viria a fundar o povoado um tom triste e obstinado.

Antes da exibição em São Paulo, parte da crítica e da juventude cinéfila já conhecia a fita devido a um artigo de Glauber Rocha publicado no *Jornal do Brasil* em que o crítico o enfileirava a *Arraial do Cabo*, datando deles o nascimento do documentário brasileiro (6 agosto 1960). Como de costume, Glauber dá alento a sua vontade de começos, e vai abrindo marcos a fundações. Embora já seja evidente a paixão do novo, ainda não se trata de Cinema Novo. Com nome e iniciativa de movimento, somente aparecerá no ano seguinte. Mas o texto já o prenuncia na expectativa que inspira.

De tudo que se disse sobre a fita, a superação do aspecto rudimentar da técnica era o centro de atenção: a ideia é o princípio basilar, quando ela coordena o processo de feitura do filme, as limitações técnicas se anulam, deixam de ser impedimento. Por isso, o documento de Noronha é a prova de que “pobreza de materiais é mito” (*Jornal do Brasil*, 6 agosto 1960). Segundo Glauber, em *Aruanda* “a montagem é desastrosa e temos a impressão de um *Paisà*³³ no Nordeste” (*Jornal do Brasil*, 6 agosto 1960), e mais, ainda segundo o autor, Noronha e Vieira não pareciam jovens egressos das discussões de cineclubes, não teriam passado pela conversão do olhar a que já aludimos e, por isso, desconheciam as leis gramaticais da montagem e provavelmente não teriam tido contato com nenhum documentário de importância. Portanto, tratava-se de “dois primitivos, dois selvagens, diríamos, com uma câmara na mão” (*Jornal do Brasil*, 6 agosto 1960), mas isso não os impediria de compor um importante filme, pelo contrário, porque são oriundos eles mesmos do povo e trazem em sua câmera o primitivismo de seu objeto. O documentário então decalca em sua forma o conteúdo que captura.

Jean-Claude Bernardet também escreve um artigo enfileirando *Arraial do Cabo* e *Aruanda* e quanto ao segundo chega a ideias semelhantes às de Glauber (*O Estado de São Paulo*, 12 agosto 1961). Contudo, em meados de 1961, o Cinema Novo já havia se constituído enquanto bandeira pública, o que dá ao texto de Bernardet um tom crítico mais acentuado, com intenções de ecoar em uma caixa de diálogo em plena expansão. O texto termina com um

³³ Filme de 1946 realizado por Roberto Rossellini e considerado um dos fundadores do neorealismo italiano.

chamado: “*Aruanda* é uma oportunidade que não podemos deixar escapar” (O Estado de São Paulo, 12 agosto 1961). A oportunidade está em sua acomodação técnica às condições precárias de que partia, como já o dissera Glauber.

Consoante Bernardet, o primitivismo técnico da fita não inspira romantismo, mas cria um ambiente artificial que dá nascimento à ideia, vencendo a identificação imediata com a beleza possível e mesmo com o real bruto. E nisso Bernardet se afasta de Glauber, pois considera que a fita não é obra de um homem do povo sem formação cinéfila, contando apenas com a intuição. Antes, Noronha usa o corte irregular, rápido, como forma de interpretação, deixando da realidade só o essencial e compondo com ele uma história depurada da ocupação escrava do interior e seu ritmo de desenvolvimento sem abertura, cíclico. Voltando a concordância, reforça o caráter de manifesto que o filme possui, mesmo que sem o ambicionar, já que o diretor, ao apresentar a fita na Primeira Convenção da Crítica, havia se desculpado pelas deficiências técnicas contidas na película:

Por sua produção e sua posição diante da realidade, *Aruanda* pode marcar uma data na cinematografia brasileira. Já foi vista por muitos jovens, prontos a se tornarem cineastas, e que amaram a fita; Perceberam que, se desejam expressar-se por intermédio do cinema, não necessitam esperar: um fotógrafo inteligente e pequenos meios bastam. Perceberam que o processo que levam os aspirantes à direção através de vários cargos na produção rotineira, com o intuito de ensinar-lhe a técnica, é um mito, uma mentira, e não tem outro fim se não convertê-los ao conformismo; se têm ideologia, se realmente querem dizer algo, eles não podem esperar (O Estado de São Paulo, 12 agosto 1961).

A ideologia portanto não deve esperar a excelência técnica. Pelo contrário, deve encarar as suas insuficiências e traduzi-las em virtude, em meio expressivo. *Aruanda* o faz. Paulo Emílio também reconhecia no filme uma potencialidade exemplar, não apenas pela ressignificação da técnica, mas também pela poesia do temário, de universalidade quase bíblica, embora definitivamente brasileira. Segundo o crítico paulista, “a figura de um negrinho nu – saci poético, inocente e condenado – [...] talvez assuma o significado de um manifesto artístico” (O Estado de São Paulo, 19 novembro 1960).

Com efeito, podemos afirmar que a esquerda cultural, sobretudo os seus representantes na crítica, constituía o auditório social do Cinema Novo. Seus filmes e discurso tinham como interlocutores os setores especializados em cinema e aqueles responsáveis pela definição de uma política cultural no Estado. Nesse sentido, podemos definir a inserção do Cinema Novo em uma rede de diálogo restrita, envolvendo circuitos especializados e grupos socialmente homogêneos politicamente mobilizados, como uma estratégia de comunicação, de valorização do cinema e do grupo no campo cultural.

A crença na iminência da revolução criou uma proximidade imaginada dos intelectuais de esquerda com as classes populares. As salas cinematográficas seriam agitados comícios, sem que isso, porém, implicasse a recusa da arte. Como vimos, a revolução que se anunciava não permitia a redução da arte a uma fácil pedagogia, exigia, igualmente, a reconstrução de toda lógica de produção do cinema, desde os seus mecanismos econômicos mais comezinhos, até sua compreensão ideológica. A despeito das intenções de popularização do cinema, os interlocutores na prática permaneceram os mesmos, a esquerda cultural politicamente mobilizada. Ainda assim, os filmes continuavam a invocar as classes populares, com quem pretendiam um diálogo sem qualquer instância de mediação.

O camponês, o operário, os homens e as mulheres pobres das periferias, enfim, todos os submetidos à exploração e marginalização na sociedade brasileira foram interpelados como sujeitos das transformações que colocariam o Brasil em uma nova era, moderna, desenvolvida e mais solidária.

Nesse sentido, podemos reaproximar nossas reflexões às de Bakhtin. Consoante o pensador russo, “o enunciado sempre tem um destinatário” (2010, p. 356), a quem ele chamou de segundo, cuja compreensão responsiva imediata criaria uma instância dialógica efetiva, pelo que diversos agentes sociais travariam contato. Contudo, em um nível superior, existiria um superdestinatário cuja compreensão absoluta adiava a resposta em troca da certeza de que a palavra proferida seria justa e verdadeira. As classes populares seriam, em certa medida, o terceiro do discurso nos filmes dos cinemanovistas, de quem esperavam, através de uma resposta prática, pela sublevação e ratificação da verdade revolucionária, o sinal indefectível de que seus prognósticos estavam corretos.

A ingenuidade que justificava a crença no diálogo sem intermediários com as classes populares tinha raiz não apenas no imaginário revolucionário, de que retirava seu significado e seus índices de valor, mas igualmente na novidade da tarefa. De fato, era um cinema novo que se propunha, somente o desafio do tempo poderia provar seu potencial de comunicação. E na prática, o tempo de atividade realmente livre com que contou o grupo foi curto: em três anos, desde o início do movimento, a praça pública de que se alimentava o imaginário coletivo das esquerdas foi interditada, posta sob a vigília violenta de uma ditadura cada vez mais fechada.

De toda forma, nesses três anos de intensa atividade, as classes populares, que assumiram no discurso cinemanovista a figura abstrata do homem brasileiro, tornar-se-iam uma obsessão. Segundo a lógica da revolução iminente, era urgente compreendê-las, educá-las, dirigi-las e, talvez, aprender com elas.

3.5 Cinema Novo e vanguarda: o conflito entre o velho e o novo

A promoção de um Cinema Novo forçou os jovens realizadores a uma atitude crítica em relação às antigas gerações. As páginas dos cadernos culturais dos principais jornais estão cheias desses confrontos e polêmicas, que envolviam os cinemanovistas, a nova crítica e aqueles a quem podemos chamar de crítica tradicional.

No dia 12 de agosto de 1961, por exemplo, o crítico Pedro Lima, em atividade desde os anos 20, publicou uma nota na revista *O Cruzeiro* sobre o que chamou de *nouvelle vague nacional*. Em curtas linhas, exortava a juventude disposta a filmar a procurar qualquer coisa mais útil a eles e ao país, ao invés de cobrar ao governo materiais com que brincariam de fazer filmes³⁴.

Gustavo Dahl, certo de que algo de novo surgia na crítica e no cinema nacional devido aos recentes artigos publicados sobre o assunto, decide responder aos conselhos do crítico através da coluna de cinema no jornal O Estado de São Paulo: “O sr. Lima, veterano do cinema brasileiro, que aguarda respeitavelmente uma aposentadoria que o azar não quis compulsória, possui a voz da experiência” (07 outubro 1961). Com efeito, o *jovem* crítico de 22 anos não reconhece a autoridade do *velho* Pedro Lima. Ao contrário, o tom da sua resposta evidencia uma disposição em começar do zero. A experiência, marcada através de índices de velhice, como denotam os termos veteranos e aposentadoria, não lhe parece condição de autoridade, que firmaria o conselho em um chão seguro, mas traria consigo a caducidade da palavra morta, como poeira de um tempo ido, a espera da necessária reclusão. Sua estratégia é inequívoca: os sinais externos de autoridade são subvertidos em signos de senilidade. O velho não ensina nada, ao contrário, obstrui o caminho ao novo, impedindo a definição de uma crítica e de um cinema efetivamente modernos.

Por seu turno, a juventude na pequena nota de Pedro Lima assume a expressão da irresponsabilidade, que brinca de filmar com recursos públicos. Dahl recusa o papel e afirma que *cinema é coisa séria*, e é por assim considerá-lo “que os senhores acomodaticios remexem-se nas suas poltronas”. E continua:

A seriedade impressiona a juventude, mas juventude séria incomoda a velhice, que se lhe tiram a exclusividade da virtude, não tem mais nada a fazer, e inquieta a

³⁴ A *nouvelle Vague nacional* formada por “cineastas” que escolheram a profissão de cinema pensa que o governo lhes deve dar tudo para brincar de fazer filmes. Eles só entrarão mesmo com a “inteligência”, correndo as despesas e a maquinaria por conta dos órgãos oficiais. Será que eles não terão outra profissão mais útil ao País e a eles?

incompetência que ocupa postos que lhe pertencem de fato mas não de direito, por aquisição, mas não por sangue. Se nossa juventude os inquieta, senhores, em verdade, em verdade vos digo, preparai-vos para muito mais (O Estado de São Paulo, 07 outubro 1961).

Segundo Dahl, a velhice só contaria com a exclusividade da virtude, e não teria mais nada de prático a realizar. Nesse sentido, a velhice não seria mais que um peso morto. O conflito, portanto, é inevitável. O novo para ocupar os postos que lhe pertencem por direito precisa expulsar a velhice que o ocupa de fato. Nesse ponto, desvela-se uma dimensão fundamental do debate em questão, a disputa pelo controle de posições no campo cultural. O Cinema Novo, ao propor uma nova memória e uma nova prática no campo cinematográfico desvaloriza antigas competências, abrindo o caminho para aqueles que estariam de acordo com os novos tempos, lido na chave teológica da vanguarda que prenuncia o futuro como inevitabilidade:

Se nós ai estamos, permaneceremos, com a vantagem de que *o tempo trabalha ao nosso favor*, e contra cronistas de pequenas notas, pois pedras no meio do caminho não serão, pois nos auxiliam apregoando ao seu vasto público aquilo que nós já sabíamos, que algo de novo vai pelo cinema brasileiro. (O Estado de São Paulo, 07 outubro 1961, grifos são meus)

A certeza de que o tempo pertence à sua geração por direito parece vir da confiança em uma nova formação, feita através do cinema moderno, que os credenciaria ao desafio de fundar uma cinematografia nacional autêntica, e, portanto, culturalmente relevante. No texto, Dahl evoca os anos que passou em Roma, no *Centro Sperimentale di Cinematografia*, como os prêmios de *Arraial* em festivais europeus, o sucesso de *Couro de gato* na França, curta-metragem do jovem diretor Joaquim Pedro de Andrade, para dizer que a escolha da sua geração pelo cinema já havia sido feita; e conclui, ironicamente, ter sido uma pena que os conselhos de Pedro Lima tivessem chegado tão tarde.

A juventude é então mobilizada como sinal indefectível de modernidade. O Brasil vivia integralmente a paixão do novo naqueles anos de transformações aceleradas, a começar pela própria sociedade, que se tornava definitivamente urbana através de um projeto político concertado pelo Estado. Brasília, com seu concreto branco estalando em meio ao cerrado, foi o maior símbolo não só da disposição desenvolvimentista do governo Kubitschek, mas também de certo estado de espírito no qual se expressava a certeza de um futuro de redenção. A construção da nova capital modernista a partir de uma deliberação consciente era afinal a metáfora perfeita do processo de modernização por que passava o país. Havia uma paixão do novo, assim plenamente identificado com o progresso, entre amplas camadas de uma

sociedade que estava, ou ao menos assim acreditavam muitos, decidida a superar o subdesenvolvimento. O surgimento e a exaltação da bossa nova, do concretismo, do novo teatro de arena, e, igualmente, do próprio Cinema Novo, são apenas alguns índices culturais desse entusiasmo.

No cinema, aliás, a paixão do novo era ainda mais ampla e intensa. Desde o pós-guerra, com o surgimento do neorrealismo, e em seguida com a *Nouvelle Vague* e o cinema-verdade, entre outras jovens cinematografias, a técnica, os sistemas de produção e, sobretudo, a linguagem cinematográfica foram amplamente renovados, dando origem ao cinema moderno. Eram seus promotores novas escolas, lideradas por jovens realizadores, e não o cinema clássico. O cinema, das artes, era a mais jovem, “feita para jovens, e o Brasil é um país jovem”, como dizia Saraceni (jornal do Brasil, 12 agosto 1961), e, por isso, abrigava as condições para integrar-se no concerto das cinematografias modernas. Nessa mesma direção apontava Gustavo Dahl, que ao constatar que “são sempre jovens os grandes movimentos” vaticina que a juventude será “a única solução para o cinema brasileiro” (O Estado de São Paulo, 21 outubro 1961).

Segundo Marcos Farias, diretor do episódio *Um favelado* do filme *5 vezes favela*, a irrupção dos países subdesenvolvidos e coloniais, em luta por se constituírem em nações integrais, de pleno direito e independentes, prometia não apenas fundar novas cinematografias. Mais que isso, era o cinema como um todo que essas nações jovens salvariam. Farias lembra que à época muitos afirmavam que a arte cinematográfica estava morta. No entanto, ele mantinha uma ponta de confiança em sua redenção, embora

só o pressentimos, quase que por intuição, em nações jovens, nações que agora procuram superar o subdesenvolvimento, que nesta época se projetam e afirmam, e assumem seus destinos, trazendo uma nova mensagem para os povos do mundo, nações como Cuba, o Brasil e os novos povos afro-asiáticos. (FARIAS apud VIANY, p.28)

Glauber Rocha não tinha outra crença quando em carta dirigida à Saraceni, Gustavo Dahl e Joaquim Pedro de Andrade afirmava estar cada dia mais próximo da esquerda, evocando o exemplo de Cuba e das nações africanas de independência recém-conquistada como signo de um futuro breve em que “os países novos serão os líderes do mundo”. Como consequência de uma nova postura histórica, dos países como “Brasil, Argentina, Cuba”, assevera com otimismo, “nascerão filmes fantásticos” (ROCHA, 1997, p. 157).

Em outra situação, adiantando o passo de sua geração em relação à tradição cinematográfica europeia, Glauber afirma que “nosso cinema é novo porque o homem

brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e a nossa luz é nova e por isso nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa” (ROCHA, 2004, p. 52). Como vemos, Glauber marca distância em relação à tradição cinematográfica europeia, ao menos discursivamente, ao evocar uma luz e um homem novos, brasileiros, e, portanto, autênticos.

Nesse sentido, ao tomar partido pela transformação da realidade brasileira, marcada pelo subdesenvolvimento, o cinema nacional passaria finalmente a existir como expressão cultural legítima, quando se desembaraçaria de velhas tradições que lhes imobilizariam em uma posição subserviente alcançando uma linguagem moderna. Assim, transformar o cinema em uma plataforma de ação não seria o mesmo que mantê-lo ao nível estético primário do panfleto. Seria, ao contrário, reinventá-lo completamente, integrando-o no contexto das novas cinematografias.

Tanto por isso, a paixão do novo quase sempre assumia a forma de desprezo pelo que fosse considerado tradicional: estúdio, iluminação artificial, tripé, narrativa linear, montagem contínua, maquiagem e até mesmo certa “seriedade” profissional, que previa um ajuste do tempo para que fosse selada a autorização àqueles que desejavam passar à realização, tudo era julgado ultrapassado pelos cinemanovistas, como velharia cujo fim viria logo.

É Glauber Rocha quem melhor encarna essa “insolência” juvenil inspirada pela paixão do novo. Em sua avaliação do passado e presente do cinema brasileiro, Glauber atua como um juiz absoluto. Em retrospecto sobre a Vera Cruz dizia dos diretores não ter “senso de ritmo, de enquadramento, de nada”; dos diálogos afirmava serem “joias de mal gosto”, enquanto os atores seriam apenas “bonecos mal remunerados”; e a todos criticava o fascínio pelo cinema-espetáculo, reificado na técnica e organização dos grandes estúdios, cuja promessa malograda era a edificação nos trópicos de uma nova Hollywood. A herança deixada pela Vera Cruz, portanto, foi apenas

um efeito pernóstico que hoje não interessa aos jovens realizadores que desprezam refletores gigantescos, gruas, máquinas possantes, e preferem câmera na mão, o gravador portátil, o rebatedor leve, os refletores pequenos, atores sem maquiagem em ambientes naturais (ROCHA, 2003, p. 83)

A revisão de Glauber não é condescendente nem mesmo com Lima Barreto, realizador de *O cangaceiro*, considerado pelo crítico baiano a única obra de valor entre as produções da Vera Cruz. Nem por isso, afirma Glauber, haveria qualquer coisa que os jovens pudessem aprender com ele, já que seu cinema seria “um produto industrial fundado sobre uma ideologia nacionalista tipicamente pré-fascista”, e, portanto, estava “a serviço de ideias que

atrasam o processo de consciência e prática do povo brasileiro” e, sendo assim, é bom que se o destrua. E conclui peremptório afirmando que o realizador de *O cangaço* “sob qualquer análise lúcida”, fica historicamente na categoria dos reacionários (ROCHA, 2003, p. 96).

Os exemplos se multiplicam: *Ravina* (1958), de Rubem Biáfora, “é a coroa mortuária de uma mentalidade pequeno-burguesa que persegue um ideal aristocrático”, e sendo um “pasticho de dramalhões argentinos” ainda mais caro que as produções da Vera Cruz, “é um exemplo típico de como não se deve fazer cinema em qualquer parte do mundo” (ROCHA, 2003, p. 116). Enquanto Khoury, um “moralista ingênuo”, embora autor, não avança além de “filmes de evasão, autobiográficos [...] portanto, velhos e acadêmicos”, o que faz dele um intelectual “servil a qualquer estado de mentira e injustiça”. E sendo assim, “seu cinema não pode (nem deve) ser a imagem de um artista moderno no lugar como o Brasil” (ROCHA, 2003, p. 120)

Com o argumento do novo e da criação de um cinema verdadeiramente nacional, o movimento nascido de polêmica em páginas dos cadernos de cultura dos principais jornais do Brasil e que, segundo Glauber, tinha como principal inimigo a chanchada, torna-se, aos poucos, um estratagema montado por um grupo interessado em ocupar zonas de prestígio e comando no campo cinematográfico, de modo a conservar e aumentar o prestígio cultural acumulado em torno do movimento. Assim, Gustavo Dahl, então residente em Paris, escreve em carta enviada a Glauber Rocha sobre as necessidades táticas do grupo:

É preciso que só saia do Brasil “cinema novo”, para que as pessoas fora e dentro se convençam que cinema brasileiro = cinema novo. Não se pode descuidar, temos que partir para o controle total da comissão do Itamaraty. Depois é preciso que os diretores venham com as fitas, mas para vender não para passear (ROCHA, 1997, p. 201).

A necessidade de subordinar a representação do cinema nacional a seus interesses através do controle sobre os índices simbólicos pelo quais se articulavam os cinemanovistas no limitado campo cinematográfico brasileiro os levou a determinar posições cuja explicação não passa simplesmente pelo acordo ideológico ou estético, mas precisa considerar, igualmente, a constituição de um forte interesse de grupo. Radicado na certeza de que produziam um cinema politicamente revolucionário, e, portanto, o único legítimo a falar em nome do povo, quando isso significava, entre outras coisas, controlar os lugares de construção

oficial da imagem e do discurso cinematográficos, os cinemanovistas vão buscar ocupar a crítica como quem se move em um campo estratégico³⁵.

Vejamos o exemplo de Anselmo Duarte. O diretor de *O pagador de promessas* havia saído de *Cannes* em 1962 tendo sido premiado com a Palma de Ouro, dignidade máxima atribuída pelo festival. Formado na prática através dos estúdios da Atlântida e da Vera Cruz, em que se destacava como galã, era enquanto cineasta um cultor da linguagem clássica. Sendo assim, o Cinema Novo não poderia reivindicá-lo.

Essa condição impôs um problema: a maior dignidade cultural em cinema ter sido atribuída a um filme brasileiro que não poderia ser facilmente reduzido ao projeto do Novo sugeria um cinema nacional mais amplo e complexo do que desejavam fazer ver os cinemanovistas. Ainda em 1960 Dahl não desejava que as pessoas de fora e de dentro se convencessem de que todo o cinema brasileiro, ao menos o que valesse qualquer nota, era o Cinema Novo? Sendo assim, o prêmio de Duarte denunciava uma falha tática. Em resposta, foi preciso explicá-lo.

Achei muito estranho *O pagador* ganhar um festival onde tinha filmes de Antonioni, Buñuel, Bresson etc. Achei também que *O pagador* nada tinha com Cinema Novo. Depois soube o motivo real desse prêmio. François Truffaut (...) esteve no Brasil antes do festival, e foi guiado por David Neves com toda sua cultura cinematográfica e seu entusiasmo. David levou Truffaut ao laboratório Líder, às moviolas, ao pessoal do Metropolitano, e principalmente falou da geração Cinema Novo. Em Cannes, o júri estava indeciso entre três ou quatro filmes para a premiação. Truffaut se lembrou de David e do que vira no Brasil, premiou *O pagador* (SARACENI, 1993, p. 35).

Ou seja, a Palma concedida a *O pagador de promessas* não foi devido às suas qualidades intrínsecas, mas sim ao entusiasmo e cultura cinematográfica de um cinemanovista, como David Neves. O prêmio, afinal, era do Cinema Novo. Os europeus, em um deslize circunstancial, se equivocaram e confundiram um jovem culto com uma fita que “parece trabalho da Vera Cruz”, quando isso, aliás, veiculava intenções de insulto. Contudo, caso nos reservemos à análise estética, não seria difícil identificar aspectos fundamentais à filmografia cinemanovista na fita de Anselmo Duarte, como a filmagem em locações externas, a participação de atores não profissionais e a tematização, eivada por uma simpatia indisfarçável da cultura popular, como o catolicismo sincrético de Zé do Burro (Ridenti, 2010).

³⁵ Em carta a Glauber, Gustavo Dahl afirma que era preciso fundar um Ministério do Exterior, que cuidasse dos interesses do grupo na Europa, e um Ministério da Guerra, cuja única função seria “a tomada do poder cinematográfico para a regulamentação da distribuição, dos financiamentos e de uma eventual premiação” (ROCHA, 1997, p. 201-2).

Com efeito, os cinemanovistas e a nova crítica jamais recusaram a Duarte o domínio da técnica cinematográfica. Sua maior virtude e seu vício também seria exatamente este: ser um exímio artesão. A autoria, contudo, condição de articulação ideológica do sentido, lhe escapava. Tanto que em seu laureado *Pagador*, a contar pela leitura feita por Bernardet, e em seguida replicada pelos cinemanovistas, Duarte apenas denunciava o povo às classes dominantes, ao invés de revelar o povo ao povo. Essa virtude, afinal, seria exclusiva aos cinemanovistas.

Segundo Bernardet (O Estado de São Paulo, 8 setembro 1962), quando ganha a adesão popular e, sobretudo, a confiança da burguesia para o cinema brasileiro, em razão do prestígio que lhe conferiu *Cannes*, só aparentemente *O Pagador* avança um passo na formação de uma cultura cinematográfica nacional. *O pagador* se apresentaria, afinal, ideologicamente ambíguo.

A luta de Zé do Burro, impedido na escadaria da igreja de cumprir seu calvário pelo padre que zela pelo cumprimento da doutrina católica, e que, portanto, não pode convir com promessa feita em terreiro, é por sua participação em uma instituição conservadora que o repele. Dessa tensão, contudo, não ganha forma um filme contra a Igreja. O final apoteótico em que o corpo de Zé do Burro é suspenso por sobre a cruz pelas mãos de capoeiras que seguidos por toda gente comum de Salvador rompe a fronteira interdita em direção ao interior da igreja não ratifica a vitória do povo. A vencedora é a própria Igreja. A despeito do dogmatismo e da cegueira de seus mortais representantes, Zé do Burro cumpriu a promessa. O povo, afinal, fez valer seu direito de ser supersticioso, de permanecer alienado. Aparentemente de esquerda, *O pagador* seria a síntese cinematográfica da ambiguidade ideológica da burguesia brasileira, que armada retoricamente contra o inimigo externo, evitava com tenacidade qualquer radicalização popular. Sua revolta era como a de Zé do Burro, líder ingênuo que inspira depois de morto uma comoção apenas restauradora, cujo caminho circular leva ao começo, à restituição da crença.

A interpretação de Bernardet ganhou ampla adesão entre a nova crítica. Sem confrontar seu indiscutível acerto técnico, a abordagem ideológica permitia neutralizar a influência do filme de Duarte na definição de um cinema nacional, ainda em disputa no campo cinematográfico brasileiro. Ao repetir essa interpretação, aliás, Glauber trai seu próprio entusiasmo de início, quando afirmou que aquele era o filme mais importante jamais feito no Brasil³⁶.

³⁶ Em entrevista a Viany (1999, p. 39) Glauber afirmou que *O pagador de promessas* era o maior filme brasileiro, maior mesmo do que *Ganga Bruta*. Contudo, a opinião de Glauber flutua ao sabor da conjuntura e

A palma conferida a Duarte, portanto, não implicou a sua consagração crítica, ao menos não o tornou uma unanimidade. Se assim o foi, a tese de que o prestígio cultural do Cinema Novo se deve basicamente ao entusiasmo com que seus filmes foram acolhidos nos circuitos europeus não pode ser aceita. Sabemos afinal que antes mesmo de 1964 o Cinema Novo já havia conquistado o apoio de importantes críticos, como Alex Viary, que subscreveu o prefácio do livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, de Glauber Rocha; como Walter da Silveira, principal animador do cineclube da Bahia e que foi uma das principais referências de Glauber Rocha em sua atuação crítica; e, em certa medida, de Paulo Emílio, que sempre guardou uma reserva de entusiasmo ao movimento que ele acreditava apenas no início.

Além disso, a nova crítica que então emergia compartilhava amplamente valores ideológicos e estéticos com os cinemanovistas. Entre o Cinema Novo e essa nova crítica a curva é contínua e paralela. O método ideológico de Bernardet permitiu que uma geração que buscava se consolidar no campo cinematográfico se definisse, reivindicando uma identidade própria, junto aos setores simbolicamente dominantes no campo cinematográfico brasileiro.

Sendo assim, quando da consagração internacional do Cinema Novo, o campo cinematográfico já o havia assimilado. Duarte, ao contrário, era uma surpresa em certa medida incômoda. As sombras que lançavam seu passado o cercou, desde o início, de um halo maldito, explorado pelos cinemanovistas em seu intuito de se afirmarem como representantes legítimos de um novo cinema nacional.

Houve quem saísse em defesa do velho. Parte da crítica, sobretudo aquela identificada com o cinema clássico do período pré-guerra, não aceitou a pecha de senilidade que lhe imputaram os jovens realizadores e a nova crítica. O desprezo pela narrativa clássica, pelo acabamento e “boa” técnica, em favor da “verdade” e da “ideia”, apresentou a oportunidade para que os entusiastas da câmera na mão fossem acusados de puerilidade juvenil, cujo tempo, portador da maturidade, cuidaria de remediar. Em resposta, os sinais foram invertidos: a juventude compreendida como princípio de renovação e modernização do cinema brasileiro é travestida em irresponsabilidade, primarismo e pseudo-intelectualismo.

Assim, os cinemanovistas, a quem B. J. Duarte, crítico do Jornal do Brasil, chamou jovens alucinados, seriam responsáveis “por um cinema paupérrimo, gaguejante, grosseiro, apenas com um filme de relevante, *Vidas Secas*” (Folha de São Paulo, 01 janeiro 1964). Não por acaso, aliás, teria o crítico escolhido esta fita: realizada pelo “velho” Nelson Pereira dos Santos, já conhecido de seu ensaio neorrealista *Rio, 40 graus* (1954), era ele o cinemanovista

no mesmo ano afirma que o melhor filme já realizado em nossas terras era *Os cafajestes*, de Rui Guerra. (1997, p. 169).

mais próximo da linguagem clássica, o que ficava evidente nesse seu último filme. E sendo assim, pergunta o crítico em tom de desapontamento como Nelson pôde se deixar levar pela balela do Cinema Novo.

B. J. Duarte recusava inclusive a pretensão de novidade reivindicada pelos cinemanovistas. Para ele, “o cinema novo, cinema verdade, [...] não é novo, nem verdade” e sim um “cinema de imitação e de arribação, feito por jovens imaturos tanto quanto pretensiosos”. E mais, “o novo só seria novo quando superar o velho” e de sua parte nada teria visto de novo “nesse cinema vacilante, gerado numa câmera a sustentar-se na mão trêmula e indecisa de seus realizadores” (Folha de São Paulo, 25 janeiro 1964).

Outra não seria a posição de Antônio Moniz Vianna, crítico do Correio da Manhã. Dos filmes de 1964, Vianna define *Noite Vazia*, de Khoury, como o “mais importante acontecimento”, citando ainda como destaque *Viagem aos seios de Duilla*, de Carlos Hugo Christensen; e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Embora confira ao último um lugar em sua seleção anual, lembra que esta fita era representante do Cinema Novo, “rótulo que denuncia, ao mesmo tempo, o instinto de corriola e a ambição dos medíocres, *todos querendo ser gênios desde que começam a pensar em fazer um filme*” (Correio da Manhã, 27 novembro 1964. grifos são meus).

B. J. Duarte ainda acusava os cinemanovistas de demagogia. A propósito dos prêmios conferidos a *Vidas Secas*; *Garrincha*, *Alegria do Povo*; *Porto das Caixas*; *Couro de Gato* e *Arraial do Cabo* pela Caic, comissão criada pelo estado da Guanabara, então sob o governo de Lacerda, o crítico desafia os cinemanovistas a cumprirem a sua pretensa tomada de posição ideológica recusando os prêmios que lhes fora atribuídos; afinal, pergunta Duarte, não seria Lacerda um monstro reacionário? E se assim não agissem, apenas provariam seu arrivismo³⁷. A despeito da provocação, os cinemanovistas aceitam as premiações, com o que conseguem amortizar os custos das fitas.

A discordância entre B. J. Duarte com o Cinema Novo não era apenas estética, e sim também ideológica. Afirma o crítico que os cinemanovistas saíram de “um período político de subversão ideológica e agitação das massas incultas”, e sendo assim, o movimento por eles dirigido seria um reflexo de suas mentes panfletárias (25 janeiro 1965). E quando Glauber anuncia em jornal que pretendia ir à Europa onde acreditava poder trabalhar com um mínimo de respeito, já que ser intelectual no Brasil de 64 seria o mesmo que ser comunista em uma família quatrocentona (Jornal do Brasil, 9 novembro 1964), B. J. Duarte responde desejando—

³⁷ Respectivamente, os valores das premiações para os longas-metragens foram de 20, 15 e 5 milhões; para os curtas-metragens foram de 8 e 2 milhões.

lhe boa viagem, e que ele tivesse na Europa a mesma benevolência que recebia dos capitalistas brasileiros e que “os governos de lá os deixem livre para fazer das suas, tanto quanto os de cá permitiram, ao tempo dos Goulart e dos Brizola [...] ao tempo em que a desordem e a agitação campeavam à solta e possibilitavam a molecagem do “cinema novo” (21 outubro 1964).

A mística da vanguarda inspirou a inserção cultural do Cinema Novo no campo cultural em inícios de 1960. Como os semanistas de 22, os cinemanovistas não se batiam contra um cinema nacional acadêmico, então inexistente. Eles se opunham ao que chamavam de colonialismo cultural. E como os modernistas, pretendiam fundar o autêntico cinema nacional, que teria sido antevisto em apenas um ou outro filme de Humberto Mauro e Nelson Pereira dos Santos.

Com efeito, a vanguarda artística não se caracteriza apenas por ser portadora do novo. Tomado da linguagem militar, o termo vanguarda remete a uma causa a defender; remete, de igual modo, a um batalhão militante, cuja postura aguda o impele à linha de frente. A causa a defender, de fato, é a do novo, mas não apenas como invenção, irrupção do inexistente, e sim como antecipação, metonímia da história compreendida como autodesenvolvimento.

O tempo que coordena a ação de vanguarda é o tempo fechado da teleologia: os anátemas, as excomunhões, os manifestos em nome da verdadeira arte, ainda apenas entrevista por poucos, encarna sobre a vanguarda uma força de antecipação pela qual o futuro necessário se faz presente. Sendo assim, o novo, como metonímia da história, se torna um valor em si. E aos recalcitrantes, como vimos com Bernardet e com Glauber Rocha, não resta senão a pecha do reacionarismo. Instaure-se, então, o conflito entre o novo e o velho.

A leitura do tempo subjacente à cultura intelectual de engajamento indicava a urgência de um momento de decisivas transformações históricas. O cinema autoral que propunha fundar uma contraposição à indústria vai reivindicar a seu favor o futuro, o novo, sob a garantia de uma estética necessária, ou, como tantas vezes repetiram os cinemanovistas, de uma estética que fosse uma ética, ou seja, uma estética que tivesse por princípio a própria História.

Segundo o discurso do Cinema Novo, o filme não deveria mais ser objeto de simples entretenimento, ao contrário, deveria sondar a realidade brasileira com o objetivo de identificar as matrizes da sua desigualdade social, empenhando-se integralmente para superá-la. Com isso, o discurso cinematográfico ganhou uma nova densidade no interior do campo cultural, estabelecendo diálogo com as ciências sociais da época, com o próprio modernismo, como com outras cinematografias em ruptura com o cinema clássico. A própria escrita crítica

deveria ser transformada, reagindo ao desafio lançado pelo cinema moderno, fortemente enraizado nos debates políticos de seu tempo. Só assim, argumentavam os cinemanovistas, a crítica estaria à altura do processo de releitura da linguagem cinematográfica iniciado em diversas partes do mundo.

Em seus primeiros anos, mais ou menos de 1960 a 1964, o novo como antecipação histórica e como participação se tornou um dos principais argumentos dos cinemanovistas, quando era preciso ocupar uma posição de prestígio no campo cultural. Para tanto, foi necessário cativar aliados e desqualificar opositores. Assim, ao assumir uma postura de vanguarda no campo cinematográfico reivindicando o novo contra o velho os cinemanovistas contribuíram para a polarização das posições.

Não é por acaso que Glauber Rocha se torna o principal porta-voz do Cinema Novo. A crítica para ele é fundamentalmente um campo de batalha, lugar de polêmica e polarização, e não de simples diálogo. A lógica de sua escrita é binária, constituída pelo marco da adesão: ou se está com ele, ou contra ele, não há meio termo. A crítica como a compreende Glauber, portanto, é a de saldo zero. Assim o é porque para ele o cinema não é um espaço público, ao qual se acede para em seguida retornar à casa, espaço da reclusão, do privado. O cinema para Glauber é o espaço total, e sua escrita, portanto, só poderia ser totalizante, compreendendo a economia, a política, a estética, os laços pessoais. Tanto por isso, ali onde cessa a chance da concordância estética e política, abre-se uma encruzilhada, a amizade se faz difícil. Sua reação a um comentário crítico dissonante vindo de um amigo quase sempre era encarado como uma traição, e com frequência levava a rupturas das relações pessoais; foi assim com Jean-Claude Bernardet, com Paulo Emílio, com Ely Azeredo e tanto outros.

A escrita crítica de Glauber sempre foi polêmica e polarizadora. Seu início, com efeito, não coincide com o Cinema Novo. Para confirmá-lo, basta lembrar seus artigos em defesa do teatro universitário baiano contra as investidas desdenhosas de Paulo Francis, também em inícios de 1960. Contudo, não há dúvidas de que o contexto cultural e o projeto de cinema em que ele e seus companheiros de movimento se empenharam transformaram uma disposição ao dissenso e à polarização, inconveniente em certos casos, em uma formidável arma de combate. Sem Glauber Rocha e sua crítica irascível o Cinema Novo ou não teria existido, ou teria sido algo diferente.

4 O CINEMA NOVO A CAMINHO DA REALIDADE BRASILEIRA

4.1 Cinema Novo e a teoria da alienação

Como vimos no primeiro capítulo, os isebianos vão desenvolver a temática da alienação cultural no âmbito do que chamavam de ideologia do desenvolvimento nacional. Segundo esses teóricos, a cultura nos países coloniais ou semicoloniais, como o Brasil, seria caudatária do desenvolvimento metropolitano, não estabelecendo raízes no solo nacional. Nesse sentido, como um espelho turvo, a cultura na colônia refletia uma realidade estranha, sem qualquer base firme de apoio sobre a comunidade a que, de fato, pertencia.

Essa alienação, por suas origens, submetia fundamentalmente o homem culto: era ele quem, ao tomar de empréstimo as ideias dos colonizadores, permanecia alienado de sua comunidade. Contudo, o aparecimento de uma verdadeira ideologia nacional, tal como os isebianos imaginavam dar fibra, prenunciava a entrada do pensamento brasileiro em uma nova etapa, cujo acesso, em breve, rasgaria a malha espessa do subdesenvolvimento. Sendo assim, as massas, postas a salvo da alienação por sua ignorância, ingressariam na vida cultural diretamente em seu estado autêntico.

Os cinemanovistas retomam a teoria da alienação cultural, não sem deslocar seus termos originais. Segundo podemos depreender dos seus textos e filmes, a alienação não seria prerrogativa do homem culto, talvez ele nem mesmo fosse quem sofresse mais intensamente suas consequências. Seria, antes, o homem comum, do povo, cuja alienação valia a fome e a vida, quem mais dela padecia. A esse mesmo homem do povo, como força potencialmente revolucionária, caberia a tarefa de desalienar globalmente a sociedade.

Havia pontos comuns, contudo. Tanto a alienação do homem culto quanto a das classes populares possuíam raízes cognitivas, vez que funcionavam como óbices ideológicos que impediam aos sujeitos sociais um acesso pleno à realidade.

O homem culto formado em tradições exógenas e estranhas à sua comunidade de origem só poderia alcançar a realidade caso submetesse as suas atividades intelectuais a valores verdadeiramente nacionais. O que, como vimos com as ciências sociais, obrigava a reinscrição de todo o pensamento brasileiro segundo um quadro de valores sociais específicos, dando origem a concepções epistemológicas relativistas.

As classes populares, por seu turno, trancafiadas na escuridão da ignorância, do misticismo religioso e da indolência festiva do futebol e do carnaval, seria objeto do discurso crítico dos nacionalistas, ou seja, dos membros desalienados das camadas intelectuais brasileiras, que lhes abririam as vias de acesso à sua real condição.

Nesse sentido, a consciência crítica reivindicada pelos setores nacionalistas funcionaria como os degraus ausentes pelos quais as classes populares finalmente enxergariam mais longe, por cima das crenças e compensações que lhes roubavam a chance da revolta. Acreditava-se que tendo o homem do povo conhecido a sua real condição, não lhe restaria como alternativa senão o levante redentor, que, por fim, transformaria não só a sua condição particular, mas sim a de todo o país.

Para os cinemanovistas, o homem culto, portanto, mesmo quando o mais sincero dos revolucionários, só alcançaria a metade. Enquanto intelectual, a sua função era nacionalizar a cultura, rompendo os laços coloniais, de modo a ampliar o acesso dessa cultura renovada, reveladora da realidade, até os que, por sua posição social, poderiam efetivamente transformá-la. Sob essa compreensão ideológica estava esboçada uma aliança não apenas possível, e sim necessária, entre intelectuais e as classes populares.

O que costuraria essa aliança seria, como falamos, o acesso à realidade, que, por seu caráter fundamentalmente nacional, deveria ser compreendida através da noção de realidade brasileira.

Em inícios de 1960, tal como compreendida pelos cinemanovistas, a realidade brasileira veiculava basicamente duas ideias: 1) O Brasil é um país subdesenvolvido, socialmente contraditório, atravessado por problemas primitivos de violência e fome endêmica; 2) O Brasil é um país novo, sua geografia, sua gente, sua luz, tudo se encontrava ainda disponível, por descobrir e fazer.

Segundo Antonio Candido, que escreve, por sua vez, baseado em texto de Mário Vieira Mello, a ideia de país novo, sobretudo a partir dos anos 1950, é abandonada pelos intelectuais quando estes descobrem no subdesenvolvimento a estrutura matricial da sociedade brasileira. Nessas condições, o otimismo ufanista que prometia a redenção do Brasil em um ineludível futuro de prosperidade não resiste à descoberta da miséria, da luta diária pela vida, das migrações em massa, da fome endêmica. Dessa forma, enquanto a ideia de país novo salientava “a pujança virtual e, portanto, a grandeza não realizada”, a de nação subdesenvolvida destacava “a pobreza atual, a atrofia, o que falta, não o que sobra” (MELLO apud CANDIDO, 1989).

Essa distinção teria originado duas fases opostas na expressão ideológica nacional: uma estabelecida pela consciência amena do atraso, vinculada à ideia de país novo, e, portanto, em pleno desenvolvimento, e outra, marcada pela ideia de subdesenvolvimento, seria determinada pela emergência de uma consciência catastrófica do atraso, momento em que se abandona “a amenidade e a curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto pitoresco”. (CANDIDO, 1989)

O subdesenvolvimento, com efeito, é uma categoria analítica, mas também é um poderoso índice temporal. Viver em um país subdesenvolvido, segundo se acreditava nos anos 1950 e 1960, era igualmente viver um tempo de urgências. Como sabemos, atualmente o conceito de subdesenvolvimento foi abandonado pela maioria dos economistas. Embora haja os países pobres, os que crescem alguns pontos de suas economias, a despeito de outros fatores, passam a ocupar a posição progressiva, e, portanto, amena, de país em desenvolvimento. Se assim o é, a marcha não precisa vencer grandes obstáculos, segue e seguirá, mesmo que lenta, em direção à meta.

Não no subdesenvolvimento, contudo. Segundo alguns teóricos das ciências sociais dos anos 1950, subdesenvolvido não seria o mesmo que pobre simplesmente. Um país cujas forças produtivas fossem ainda rudimentares, desde que as empregasse plenamente, não deveria ser considerado subdesenvolvido. É ali onde definham as forças existentes, como as terras brasileiras à espera da reforma agrária, que o subdesenvolvimento se constituiria em dado estrutural.

Tanto por isso, o subdesenvolvimento não poderia preservar uma consciência amena do atraso. Sua constatação é já um apelo, revela uma circunstância insustentável porque pronta para ser transformada. Se as forças produtivas, mesmo que mínimas, já se encontram disponíveis para serem desenvolvidas plenamente, e se nós chegamos a essa compreensão, como o afirmou Celso Furtado, não podemos nos furtar à ação: assumir a responsabilidade de transformar a sociedade é, afinal, um dever.

O subdesenvolvimento revela, dessa forma, uma realidade marcada pela insuficiência: ao explicar, exige a ação. Visto desse prisma, a realidade do subdesenvolvimento, como incompletude, não é uma mera exterioridade, mas, antes, um resultado histórico, para o qual concorre a atividade humana. E como apenas os ingênuos, segundo os ideólogos da danação eterna, estariam salvos fora da correção de uma vida cristã, naqueles anos de luta não haveria salvação para o homem que descobriu a verdade senão pela ação, ou seja, senão pelo engajamento político. Nesse sentido, além de um conceito analítico, o subdesenvolvimento é uma categoria moral.

Como vimos, o conceito de subdesenvolvimento foi pensado no período que segue ao término da Segunda Guerra Mundial por cientistas sociais com o intuito de revelar os mecanismos pelos quais as economias dos países periféricos permaneciam subordinadas às economias centrais mesmo após terem conquistado formalmente a independência.

No Brasil, a teoria do subdesenvolvimento obteve a adesão, sobretudo, daqueles intelectuais ocupados nas redes de poder do Estado enquanto técnicos. Nesse sentido, esta teoria foi desde o início formulada a partir de um ponto de vista prático. Admiti-la, portanto, era admitir, ou melhor, lutar pela participação do Estado no planejamento da economia.

Com o Iseb, cujos integrantes estavam mais preocupados em definir uma ideologia do desenvolvimento nacional, o conceito rompe as fronteiras do debate original, mais restrito, e se espalha por sobre o campo intelectual e cultural, dando fibra a uma cultura intelectual de engajamento. Sua influência atinge o cinema através da crítica de Paulo Emílio Sales Gomes. Interessava-lhe a mediocridade do cinema nacional, queria superá-la, era, pois, preciso conhecê-la a fundo. Nesse sentido, o subdesenvolvimento enquanto conceito analítico serviu à crítica devido ao seu caráter totalizante, derivado da leitura macro-econômica que atualizava. O esquema metrópole/colônia, sobre o que se estruturava, permitiu explicar esse cinema medíocre que acossado por uma poderosa indústria estrangeira não conseguia constituir uma expressão cultural legítima e permanente.

Antonio Candido, como sabemos, centra as suas análises na evolução da literatura brasileira, e, por razões óbvias, não teríamos qualquer pretensão de discuti-las a fundo. Explorando a dicotomia estabelecida pelo esquema percebemos, no entanto, que a ideia de país novo não constituía, para os cinemanovistas, o avesso otimista de uma consciência catastrófica, posta pela descoberta de iniquidades sociais profundas e permanentes. O subdesenvolvimento, ao forçar a leitura do Brasil pelo que está ausente, pela falta, instituiu um sentido de provisoriedade em que se talhou a imagem de um país em pleno processo de formação, ou seja, a de um país ainda novo, em busca de uma definição, tanto estética, quanto social.

Tanto por isso, para Glauber Rocha o problema do cinema nacional era mais ético do que estético, expressão que surge em uma de suas exasperadas correspondências enviadas aos seus companheiros do ainda balbuciante movimento ao que pretendiam emprestar importância pública – o Cinema Novo era o *leitmotiv* da missiva e Glauber compartilhava uma conclusão

Aqui no Brasil o nosso cinema deve ser um problema mais *ético do que estético*. Compreendo aos pouco que nossa ambição de formalistas e puristas deve ser esquecida. Agora os sociólogos daqui colocam muito bem o problema da

consciência crítica nacional, equacionando o país em termos verdadeiramente científicos. (ROCHA, 1997, p. 158)

A referência à consciência crítica dos sociólogos não deixa dúvidas sobre a influência teórica subjacente à compreensão ética do cinema: a teoria da alienação difundida pelo Iseb. Como Bernardet, que adia a arte diante das solicitações da política, Glauber acredita necessário enterrar antigas ambições de purismo sob os pés do engajamento, após considerar que o “cineasta tem uma responsabilidade acima do que julga: como o ficcionista e o teatrólogo. *A poesia acabou e resta isso para fazermos a revolução*” (ROCHA, 1997, p. 158).³⁸

Em artigo publicado em maio de 1961 no jornal do Brasil, Glauber aborda o tema da necessidade de um cinema revolucionário. Havia estado naquele ano durante 90 dias em uma praia deserta para a gravação do seu primeiro longa, *Barravento*. O diretor afirma ter admitido pagar a penitência da solidão, “sem muito dinheiro e com uma equipe humanamente heterogênea”, e fazer uma fita que se contrapunha às suas ideias originais sobre cinema porque teve “a consciência exata do País, dos problemas primários de fome e escravidão regionais”. Somente assim pôde decidir entre sua primeira ambição e uma função lateral do cinema: ser veículo de ideias necessárias. (Jornal do Brasil, 6 maio 1961)

O cineasta, nesse contexto, reivindica o acesso à consciência exata do país, pelo que acederia a uma dimensão ideológica necessária. Há, portanto, uma recusa do contingente, que estaria relacionado às suas frustrações e complexos pessoais, ou seja, estaria identificado com seus interesses particulares. Recusando as frivolidades de uma atitude egoísta, Glauber pretende arvorar sua fita sobre o terreno firme da necessidade histórica. E com a certeza de quem atingiu a consciência exata do Brasil, o realizador se dispõe a “mostrar ao mundo que, sob a forma de exotismo e da beleza decorativa das formas místicas afro-brasileiras, habita uma raça doente, faminta, analfabeta, nostálgica e escrava” (Jornal do Brasil, 6 maio 1961). Contudo, devido à parede da alienação, essa verdade talhada pela consciência exata do país não era disponível a todos. Cabia, portanto, ao cineasta derrubá-la, esclarecendo as classes populares sobre sua real condição.

Mas como distinguir as ideias necessárias daquelas que apenas competiriam às veleidades individuais de seus portadores? Podemos buscar subsídios para responder à questão ainda no artigo supracitado. Nele, diz Glauber que o “cinema enquanto veículo de ideias só pode ser honestamente aceito enquanto servir ao homem no que ele mais precisa

³⁸ O que viria reforçar o que já teria sido dito em carta enviada a Saraceni entre março e maio de 1961. Nela, Glauber afirma que os cinemanovistas devem agir em bloco, fazendo política, vez que, “agora, nesse momento, não credito nada à palavra arte neste país subdesenvolvido. Precisamos quebrar tudo”(1997, p. 151).

para viver: pão” (Jornal do Brasil, 6 maio 1961). O cinema, portanto, tornar-se-ia veículo de ideias necessárias apenas quando se constituísse em gatilho revolucionário, contribuindo, afinal, para que o pão alimentasse a todos. Uma vez conquistada essa dignidade mínima, talvez fosse possível voltar ao lirismo. Mas enquanto não se fizesse as três refeições diárias, dedicar-se a poesia seria uma atitude imoral, por seu egoísmo e pelo caráter antissocial que a constitui necessariamente quando cercada pela miséria de uma multidão de analfabetos famintos.

O Cinema Novo quando se afirma revolucionário não almeja apenas uma ruptura na ordem da linguagem cinematográfica, esta só teria sentido quando concorresse para precipitar o advento do mundo novo. Tanto por isso, no “Brasil de hoje não tem lugar pro artista romântico e sim pro o artista revolucionário, mas não um revolucionário da arte, e sim da própria história” (ROCHA, 1997, p. 166). E Glauber Rocha não seria o único a chegar à compreensão ética da função do cineasta na sociedade subdesenvolvida. Orlando Sena, por exemplo, dizia naqueles idos: “queremos fazer um cinema feio, então não haverá esperança, nem a passividade da espera inerte, mas a revolta, o isto-tem-de-mudar, a participação absoluta” (SENA apud VIANY 1999, p.150).

Com efeito, segundo se acreditava, a potência verdejante desse país em plena formação prometia, e mesmo garantia, o surgimento de um pensamento e de uma arte nacionais autênticos. Segundo os cinemanovistas e grande parte da nova crítica, o cinema nacional para se constituir enquanto expressão cultural legítima deveria fundar seus filmes na observação e na crítica dessa realidade brasileira.

Nesse sentido, promover um cinema que fosse crítico seria o mesmo que renová-lo esteticamente. Sendo assim, enquanto a velha crítica e os setores tradicionais, permanecendo alienados, não seriam capazes de trilhar um caminho que fosse autêntico, perdidos em puerilidades acadêmicas importadas de outros cantos, da posição ética diante do subdesenvolvimento nasceria não apenas uma sociedade nova, mas igualmente um novo cinema, como expressão autêntica da cultura nacional.

4.1.1 Cinema Novo, Modernismo e cultura popular

O movimento ao tomar partido do Novo era, em alguma medida, hostil ao público. Não pretendia, ao menos em seus anos iniciais, ser um cinema de público. Sua ambição seria maior, pretendia falar do homem brasileiro ao homem brasileiro. O público, tal como imaginado pelos cinemanovistas e pela nova crítica, formava uma plateia embotada, composta por uma classe média alienada e descomprometida com a comunidade nacional. O homem brasileiro, embora igualmente alienado, era compreendido como sujeito coletivo cuja existência, ainda não fotografada, era a chaga aberta do subdesenvolvimento, o que faria dele o vetor decisivo da revolução nacional imaginada. Era preciso, portanto, constituir a sua imagem, politizá-lo.

Se as ideias necessárias, como em Glauber Rocha, eram descobertas na verdade fundamental da fome e da violência, o cinema que as buscasse expressar não poderia ter outra cara senão a escaveirada do famélico. Disso se deduz uma crítica ao cinema estandardizado de Hollywood tanto quanto às falsificações do Brasil que teriam sido empreendidas pela chanchada, pela Vera Cruz e seus herdeiros paulistas ainda ativos, cujo maior representante seria Walter Hugo Khoury. Essas expressões cinematográficas, submetidas ao ritmo frenético do lucro e a ideologias escapistas, teriam perdido relação com o homem e com a realidade. Tanto por isso, afirmava Gustavo Dahl em nome de sua geração não querer saber de cinema, mas sim “escutar a voz do Homem” (DAHL apud VIANY, 1999, p. 149).

E não apenas escutá-lo, como igualmente levar-lhes a verdade sobre a sua condição. Nesse sentido, a ambição política que pautava o Cinema Novo em seus anos iniciais foi traduzida em um debate sobre a comunicação popular dos filmes. Uma das acusações mais frequentes contra o Cinema Novo incide sobre a sua incapacidade de atingir aqueles a quem, em tese, seriam seus interlocutores por definição: o homem brasileiro, ou, em linguagem menos idealista, as classes populares. Visto assim, estas eram a matéria-prima, tanto fílmica quanto ideológica, mas estavam ausentes, não compareciam às salas e, conseqüentemente, não realizavam os filmes em seu mais firme objetivo: excitar a revolução ao desalienar as massas.

O que seria um cinema popular, contudo? Aquele de sucesso de bilheteria? Então já se o teria com Hollywood. Com efeito, não seria apenas bilheteria. O cinema popular, segundo se pretendia, estaria constituído, enquanto linguagem, nas próprias tradições populares, e deveria, através delas, atingir as massas de modo a permiti-las uma análise crítica de sua condição social.

A bilheteria, nesse sentido, é um problema parcial, mas relevante. De nada adiantaria um cinema popular se a classe a quem se o dirige não o acessasse. De igual modo, seria totalmente irrelevante, ou mesmo um exercício intelectual depravado, a apropriação de elementos da tradição popular como subterfúgio mercadológico, sem uma dimensão desalienadora consequente. Nesse sentido, a busca deveria ser tanto pela conquista do público popular, quanto pela sua educação política.

Foi nesses termos que o crítico carioca Alex Vianny recebeu o filme de Glauber Rocha, *Barravento*, considerado o primeiro longa-metragem do Cinema Novo (1999, p. 47–50). Segundo o crítico, o diretor mesmo evitando com tenacidade a visão romântica sugerida pelo primitivismo da comunidade de pescadores ao assumir um discurso crítico das formas de religiosidade em que os trabalhadores praianos depositam suas forças e esperanças, assumiu um risco de não ser compreendido pelas classes populares, sendo, antes, mais bem compreendido pelos intelectuais, fosse no Brasil ou no exterior. Tanto por isso, *Barravento* corria o risco de ser encarado como um filme exótico. Seria esta uma pecha terrível, ainda mais para um diretor que pretendia fazer do cinema um gatilho revolucionário.

Em carta ao crítico Paulo Emílio Sales Gomes, Glauber fala que embora não fosse marxista e nem mesmo tivesse lido Marx, *Barravento* parte de uma conclusão compartilhada com o velho alemão: a religião é o ópio do povo. Segundo o diretor, os negros da Bahia embora valentes para encarar o mar bravio, não encaravam a realidade, preferindo compreender a fome que lhes abatia segundo os exotismos religiosos, frustrando de antemão a possibilidade de qualquer ação transformadora. Assim, “esses candomblés embora possuam valor cultural estimável, adormecem uma raça de fantásticas possibilidades” (ROCHA, 1999, p. 126).

No filme, a personagem de Firmino fura o círculo hermenêutico alienante da religião ao ingressar no espaço da racionalidade urbana. Uma vez adquirido, na cidade, as ferramentas para a compreensão da alienação religiosa da comunidade de pescadores, retorna disposto a desestabilizar suas crenças, levando-a a uma nova compreensão das forças que a submetem: o problema não divino, mas social, a desgraça que nos abate é a propriedade privada, vez que embora pesquemos o suficiente para nos esbaldarmos, nos sobra o mísero acordado com o dono da rede. Deixemos que o próprio diretor nos esclareça suas intenções:

Estou fazendo o filme crente de que o povo brasileiro sofre mais porque é mais religioso: tanto o operário católico, quanto o nordestino fanático, quanto o negro fetichista. Essa gente só vai adquirir o que chamam de “consciência social” quando estas crenças e inclusive o carnaval, que é a religião do pobre carioca, *forem jogadas no chão*. (ROCHA, 1999, p. 127. grifos do autor).

Segundo essa perspectiva, a religião e os costumes populares são travas à compreensão plena da realidade. O acesso a uma visão íntegra dos problemas sociais só será realizado quando os excessos metafísicos deturpadores forem despojados. Não encontrando as muletas tradicionais, as classes populares descobririam que tinham pernas próprias e andariam livres, com coragem para tomar sob o controle seus destinos coletivos e individuais. O diretor de cinema, enquanto intelectual, deveria agir como precipitador dessa consciência.

Glauber teme uma contradição: ao mesmo tempo em que recusa o candomblé, arma o filme de uma linguagem gritada, como uma prédica profética, em relação a que pergunta se não seria também mística. Essa preocupação revela a ambiguidade de que se revestiam as crenças e os costumes populares no pensamento de Glauber Rocha, e, igualmente, de grande parte da esquerda cultural: a crítica aos traços culturais dominantes entre as classes populares era inspirada em uma paixão dessa cultura, mesmo que fosse uma paixão intelectual, incorporada por meio da tradição modernista. Tanto o é assim que o filme de Glauber pretende estar fundamentado, em sua *mise en scène*, “na coreografia popular dos passos e gingas daqueles capoeiristas latentes” (ROCHA, 1999).

O Cinema Novo, ao pretender uma pesquisa desse homem brasileiro, constituir a sua identidade, se propôs a confrontar a problemática cuja definição estética ganha novo alento e uma feição mais ou menos definitiva com o modernismo: a da identidade nacional. Os intelectuais modernistas ao se colocarem a questão da identidade nacional retomam esquemas de pensamento sedimentados na tradição cultural brasileira que reconhece no litoral o lugar de formação do Brasil inautêntico. A metáfora do litoral quer sublinhar a saída para o mar que deságua na Europa. Por ele passaram as influências perniciosas de efeitos dissolventes cujo resultado imediato foi a produção de uma elite cultural deslocada e pouco inventiva: uma civilização de copistas (SCHWART, 2009) e (BUENO, 2006).

Noutro extremo estaria o sertão, intocado pela civilização e por isso pleno de autenticidade. Primitivo e rústico, no entanto havia criado formas culturais, na música, na dança, na literatura de cordel, nas narrativas lendárias, dotadas da autenticidade. Era tarefa da arte moderna resguardar a tradição negligenciada pelo litoral da ameaça de desaparecimento desencadeado pelo processo de modernização do país.

Segundo se depreende do modernismo nacional, as autênticas invenções perpetuadas por meio de um processo social desagregador, como o brasileiro, deveriam servir de matéria-prima à articulação de um novo discurso, capaz de dotar os elementos mais avançados, de acordo com as convenções eruditas, do alento de originalidade que os fariam criar algo efetivamente novo e adequado à realidade social do país. Portanto, não se trata de

preservação, como queria alguns modernistas. Talvez fosse mais adequado usar a metáfora antropofágica ao avesso, quando o litoral brasileiro deglute o sertão e o devolve modificado, segundo as convenções vanguardistas apropriadas das revoluções artísticas por que passou a Europa anos antes (MORAES, 1988).

O Cinema Novo percorre, sob a forma de novos desdobramentos, o itinerário iniciado com os modernistas de 1922 quando construíam seu discurso a partir de conceitos tais que o de realidade e de homem brasileiro em suas fitas e artigos. Aos modernistas importava forjar a identidade nacional para melhor participar, com um justo quinhão, do concerto das nações modernas (MORAES, 1988). A questão da nacionalidade não estava fatalmente ligada a da transformação política, como esteve aos agentes artísticos que mais tarde se propuseram retomar a pergunta.

O Cinema Novo, com efeito, articula seu discurso sob o fundo desta tradição modernista, sobretudo no que respeita à leitura nacionalista subjacente à problemática da identidade nacional. O movimento, marcadamente em sua fase inicial, também elege o sertão como contraponto mítico ao litoral. Entretanto, já não se trata do interior como reservatório estético à mão do intelectual nacionalista, e sim como espelho radical das contradições da modernidade brasileira, marcada pelo subdesenvolvimento. Há, nesse sentido, uma atualização estética segundo a imagem hegemônica no campo intelectual de uma nação em um processo revolucionário (XAVIER, 2001).

O sertão de filmes como *Os fuzis*, de Ruy Guerra, e *Deus e o diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha, revela a especificidade com que os cinemanovistas se apropriaram do imaginário criado pelos modernistas em torno do interior inexplorado do Brasil.

Em *Deus e o diabo* a terra sem vida e a fome abatem animais e pessoas, os ressequidos sobreviventes se refugiam em fabulações místicas de fundo messiânico ou na violência desvairada sem finalidade evidente do cangaço. A contar pelo filme de Rocha, a tradição de luta dos povos do sertão oscila entre o misticismo de Antônio Conselheiro e a violência anárquica do cangaço de Lampião que se arma contra a morte passiva da fome (XAVIER, 2001). Ainda que contestação, estas formas de rebeldia são duplicações do estado de alienação em que se encontram seus agentes. Com elas, a roda dialética não gira o suficiente para levar os subjacentes anseios por justiça social a termos consequentes. Manuel, vaqueiro que assassinou um coronel em meio a um acerto sobre a propriedade de parte do gado que cuidara, precisa passar por cada uma delas e superá-las, mesmo que por meio externos, nesse caso desencadeado pelo matador a soldo, Antônio das Mortes, antes de encontrar o mar, momento do gozo revolucionário, mas também de migração ao espaço da racionalidade

urbana, de onde a possibilidade da luta sob a perspectiva de classes, sem as mistificações da mentalidade sertaneja (BERNARDET, 1967).

Já em *Os Fuzis*, na cidadezinha de Milagres, no interior da Bahia, o sol lancinante encarado obstinadamente pela câmera não ilumina e vivifica o céu, ao contrário, escurece—o como se exibisse o seu império, submetendo todos os destinos, naturais e humanos, à sua órbita. Ao fundo, a prédica estridente do profeta prenuncia a chuva redentora cujo portador seria um simples animal, um boi santo que passa a ser adorado pela população do lugar. Como no filme de Glauber Rocha, a terra seca de *Os fuzis* é hostil aos anseios da vida. A reação contra a morte e a fome aqui também assume a linguagem mística do messianismo. Absortos na fé, a população espera o milagre.

O enredo se desenrola em torno de um grupo de militares contratados por um proprietário dos armazéns locais para fazer a escolta das mercadorias ameaçadas pelo flagelo da fome. Temia-se uma revolta da população, mas isso não acontece, apenas pequenos roubos episódicos.

Ao contrário, a população vive em procissões entoando cânticos religiosos e aliena o dia da redenção na fé no boi santo. A passividade só é rompida quando um homem carregando uma criança morta nos braços entra em um armazém com o objetivo de conseguir um caixote para enterrá-la. Gaúcho, caminhoneiro e ex-militar que se encontrava em Milagres devido a um problema técnico, extasiado pelo choque da morte passiva³⁹, assalta o fuzil de um dos militares responsáveis pela escolta dos alimentos e passa a atirar nos caminhões que os levavam embora. Inicia-se, assim, uma perseguição e Gaúcho termina morto pelo mesmo militar de quem tomara o fuzil.

O forasteiro Gaúcho permanece em Milagres por razões de circunstância. Por isso, vive o drama local, de início, com certa distância, rompida, no entanto, ao longo do tempo pela degradação humana vinda com a fome, acompanhada pela personagem de uma proximidade imoral. A exterioridade de sua condição torna as relações sociais do lugarejo a um só tempo evidentes – o problema da fome não é simplesmente natural, pelo contrário, liga-se ao caráter mercantil do produto da terra – como obscuras, vez que Gaúcho não consegue compreender a passividade mística da população ante o quadro de devastação social em que está inserida.

³⁹ Gaúcho pergunta ao pai resignado: “seu filho morreu de fome e você não fez nada?”. Mais a frente, já durante a perseguição, ao escutar de uma personagem que os militares iriam matá-lo e que aquela seria uma morte em vão, Gaúcho responde: “só se morre em vão quando é de fome, de bala, não”.

Conhecendo os fundamentos subjacentes à situação de miséria da população de Milagres sem, contudo, dispor da utensilagem simbólica para obter um diálogo que a levasse a uma ação concertada, resta a Gaúcho o desespero da morte exemplar. Ordenado segundo a linguagem do sacrifício recalcada secularmente no inconsciente coletivo pelo cristianismo, a expiação mostrou-se efetiva ao permitir a comunicação entre o intelectual e a população, quando havia falhado, ou nem mesmo iniciada, a comunicação por vias tradicionais. Assim, a população de Milagres açoitada pela fome decide matar o boi santo e tomar sua carne como alimento. Nesse momento, segundo a lógica da narrativa fílmica, há uma ruptura com o estado de alienação simbolizado pela figura do boi, agora esquartejado, sinal de que a população despiu-se da linguagem mística para assumir a sua real condição, o que levou, nesse caso, à luta contra a fome em termos racionais.

Como em *Deus e o Diabo*, em *Os fuzis* o processo de desalienação passa pela assunção de parâmetros racionais disponíveis a partir da espacialidade urbana, representada pelo mar, no primeiro, e, no segundo, pela figura de Gaúcho, dado em sacrifício em nome da sanidade moral em meio à miséria e à resignação religiosa.

Podemos afirmar, assim, que a postura crítica atualizada pelos semanistas de 22 e pelos agentes que compunham o grupo do Cinema Novo distingue-se, entre outros aspectos, pela modalidade de aproximação com as classes populares: os primeiros as imaginam em processo de desaparecimento, uma vez compreendida a inevitabilidade do progresso técnico e a integração do Brasil ao concerto das nações modernas, portanto, é preciso preservar, através do filtro erudito, a riqueza da cultura popular ainda imaculada; por outro lado, os cinemanovistas, e grande parte da esquerda da época, imaginavam-se como consciência crítica das classes populares, portanto, portadores de um saber cuja validade repousava nelas e, dessa forma, deveria a elas ser restituído para alcançar sua plena efetividade.

Para os cinemanovistas, dessa forma, a cultura popular exercia um misto de fascínio e repulsa vez que representada a partir de dois princípios contraditórios: 1) como fonte legítima de brasilidade, tal como a concebeu os primeiros modernistas, ou seja, como estrato cultural imaculado 2) fator de obstrução à tomada de consciência necessária do subdesenvolvimento, o que bloqueava a consecução das reformas ou, segundo setores mais radicalizados, da revolução que colocaria o Brasil definitivamente na rota do progresso.

Nesse sentido, diz Glauber Rocha em carta de 1960 ao crítico de cinema Paulo Emílio Sales Gomes sobre *Barravento*:

Apaixonado que sou pelos costumes populares, não aceito, contudo, que o povo negro sacrifique uma perspectiva em função de uma alegoria mística. *Barravento* é um filme contra os candomblés, contra os mitos tradicionais, contra o homem que procura na religião o apoio e a esperança (1997, p. 126).

4.2 Narrativas de fundação de um novo (e verdadeiro) cinema nacional

O Cinema Novo em seus primeiros anos vai apresentar um projeto de cinema através de um discurso mais ou menos sistemático capaz de mobilizar a parte simbolicamente dominante no campo cinematográfico brasileiro para uma atividade comum de construção de um *cinema nacional*. Obviamente, os cinemanovistas não ignoravam o fato evidente de que houve um cinema nacional que os antecedeu. Sabiam da chanchada, sabiam da Vera Cruz, sabiam do novo cinema paulista, mas recusavam-lhes um estatuto fundacional porque teriam sido experiências estéticas alheias às mais autênticas características nacionais, único fator capaz de singularizar uma linguagem cultural para o cinema brasileiro.

Ao pensar nesses termos, a metafísica de um *espírito nacional* passa a constituir o horizonte discursivo dos cinemanovistas enquanto argumento de legitimidade para o movimento que pretendia dar uma resposta culturalmente relevante a um quadro de descrença generalizada no cinema brasileiro, quando o nacionalismo era ideologicamente hegemônico no campo cultural. Assim, Carlos Diegues em 1965 se sente à vontade em afirmar que

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 na alma do homem brasileiro, da própria cultura do povo brasileiro. Eu acho que o cinema novo não se integra na cultura brasileira; acho que, nesse momento, o cinema novo é como o espírito universal da cultura brasileira (DIEGUES apud VIANY, 1999, p. 113)

Com efeito, não é um aspecto fortuito que este movimento tenha forjado o seu discurso através de um intenso diálogo com as ciências sociais que se estruturaram em torno do conceito de subdesenvolvimento. O encontro entre as duas formações discursivas se fez possível porque ambas constituíam narrativas de fundação nacional: a sociologia, ao pensar o problema do subdesenvolvimento, articulou uma narrativa política de libertação econômica e desalienação cultural que serviu como substrato ideológico para a busca do cinema nacional em se afirmar como linguagem independente e autêntica, contra um passado e, sobretudo, um presente de mediocridade generalizada e de subordinação econômica.

Tomamos o conceito de narrativa de fundação de Ismail Xavier que o utilizou na análise de parte da cinematografia brasileira. Segundo o autor, a narrativa de fundação

coloca em pauta o processo de formação nacional – ou focaliza um momento decisivo dessa formação –, a partir de um esquema em que se entrelaçam dramas privados e grandes questões públicas, em que Eros e Polis se unem, e a paixão amorosa, o desejo heterossexual de um casal protagonista se funde a uma teia de acontecimentos históricos de modo que o seu destino condensa, como uma sólida figura, o destino nacional. (XAVIER, 2012, p. 16).

A narrativa de fundação, ainda segundo Xavier, assume expressão paradigmática no Cinema Novo através da alegoria da esperança que caracteriza a estrutura de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de Glauber Rocha. Nele, “a tradição de violência do sertão é tomada como a prefiguração da revolução por vir”. Nesse sentido, o filme de Glauber é teleológico, e “profetiza a nação futura, ainda não fundada” através da saga particular de um casal de sertanejos, Manuel e Rosa (XAVIER, 2012). Digamos que a revolução nacional por vir, cuja estrutura conceitual foi pensada pelas ciências sociais, serve de modelo de dramatização crítica de um cinema ainda em luta pela conquista de sua expressão autêntica. A relação entre esses dois processos não é dialética, mas assume aquele aspecto teleológico próprio do discurso de vanguarda. O Cinema Novo, nesse sentido, seria uma metonímia da História. É nesses termos que devemos compreender afirmações como a de Glauber quando acusa a crítica brasileira de destruir sistematicamente o Cinema Novo “com exigências absurdas para *um povo que nasce com o cinema ou para um cinema que nasce com o povo*” (ROCHA, 2003, p. 151).

Nesse contexto, o Cinema Novo passa a reivindicar a si mesmo como autêntico representante do cinema nacional como estratégia de inserção no campo cinematográfico, na medida em que sua estética, que se pretende uma ética revolucionária, estaria radicada no processo de desalienação por que passava a nação em inícios de 1960. Para tanto, foi preciso reinventar amplamente o discurso cinematográfico segundo um novo horizonte conceitual, como foi preciso, igualmente, reescrever a memória do cinema brasileiro.

Assim, após a consolidação do Cinema Novo no campo brasileiro, tornou-se muito comum a ideia segundo a qual antes do movimento o cinema brasileiro propriamente não existia, sendo seu passado dominado pela chanchada, expressão degenerada da linguagem cinematográfica. Apesar do discurso nacionalista, a definição do cinema legítimo permanecia sendo determinada pelos cânones estabelecidos pelas modernas cinematografias europeias. Glauber Rocha, por exemplo, dizia em carta enviada para publicação ao cronista do

Jornal do Brasil José Carlos Oliveira, aquela mesma em que afirmou que partiria para Europa em busca de condições dignas de trabalho, que

*há três anos passados, o cinema brasileiro não existia, a não ser por dois ou três filmes. O que tínhamos era a abominável chanchada. Os intelectuais esnobavam o cinema nacional, alguns cronistas mundanos faziam piadinhas, os políticos desconheciam. Aí começou a surgir um grupinho nos cine-clubes: alguns cinemaníacos vinham da Bahia, outros da Cinemateca em São Paulo, outros aqui do Rio. [...] Aí, nos tempos do suplemento do JB, eu comecei a fazer uns artigos sobre “cinema novo”, meter o pau na chanchada, meter o pau nos acadêmicos da Vera Cruz, meter o pau em alguns exibidores, meter o pau no que pudesse, pedindo passagem para os jovens. A chanchada recuou, tanto se bateu água mole pedra dura. Aí vieram *Arraial do Cabo*, *Cafajestes*, *Couro de Gato*, *Barravento*, *Pedreira de São Diogo* e mais alguns ensaios primitivos, porém taludos, que foram à Europa, ganharam prêmios nos festivais e, sobretudo, lançaram para a crítica internacional a proposição de um novo cinema: uma coisa que, entre outros, interessou ao Moravia, a Edgar Morin, ao Sartre. Aqui, os meninos eram considerados incapazes e inábeis. (9 novembro 1964. grifos são nossos).*

Segundo Glauber, o cinema brasileiro não contaria em finais de 1964 mais de três anos e seu nascimento coincidiria com o reconhecimento de intelectuais europeus, como Sartre, Morin e o Moravia, daqueles ensaios primitivos apresentados a eles pelo grupinho de cinemaníacos saídos de cineclubes. O que teria sido feito pela abominável chanchada ou pela acadêmica Vera Cruz, portanto, não seria suficiente para que um cinema brasileiro passasse a existir. Seu nascimento, na verdade, se deve ao relacionamento entre a crítica europeia e os jovens realizadores do Cinema Novo; enquanto a crítica nacional passava ao largo, considerando os meninos incapazes e inábeis.

Obviamente, Glauber exagera a situação. Mesmo que houvesse quem considerasse o Cinema Novo um grupo de jovens incapazes, como havia de fato, outra parte da crítica não demorou a reconhecê-lo como um movimento importante. Essa carta de Glauber, portanto, fala aos recalitrantes com o intuito de convencê-los de que o cinema brasileiro nasce com o aparecimento do Cinema Novo, por volta de 1961. Sua estratégia repousa em uma evidência que perpassa todo o texto sem que em momento algum seja diretamente verbalizada: a cultura europeia, e, mais especificamente, sua cultura cinematográfica, é estatutariamente superior à brasileira. Sendo assim, ter a crítica brasileira considerado incapazes e inábeis os jovens do Cinema Novo já reconhecidos pela intelectualidade europeia apenas provaria a incapacidade e a inabilidade da crítica nacional.

Para que essa leitura da história do cinema brasileiro funcionasse, além de admitir a ascendência da cultura europeia sobre a brasileira, era preciso reduzir esse cinema malgrado a uma imagem estereotipada, cuja definição se valia da recusa generalizada da chanchada pela

crítica como expressão válida de cinema e do fracasso da Vera Cruz em se estabelecer enquanto alternativa industrial. Esses elementos constituíam a memória sobre o cinema brasileiro entre os setores cultos, e, portanto, delimitavam as condições da produção discursiva naquele âmbito.

Assim, um jovem crítico como Flávio Loureiro Chaves iniciava seu artigo sobre a semana do cinema novo brasileiro, realizada em Florianópolis em 1962, afirmando que “a mediocridade intelectual, a ausência de prestígio, o aventureirismo demagógico do cinema brasileiro parece ter chegado ao fim” (O Estado de São Paulo, 27 outubro 1962). Em seguida, diz que até aquele momento existiriam duas tendências bastante claras no cinema brasileiro. Uma delas seria a chanchada, “forma alienada e alienatória de cinema” (O Estado de São Paulo, 27 outubro 1962). A chanchada embora apresentasse o homem do povo, fazia-o agir em um meio e por entre problemas que não eram os do povo, porque tomado de uma artificialidade carnavalesca e de situações cômicas pré-fabricadas. Sendo assim, a chanchada não pode constar em um balanço do que houve de positivo no cinema brasileiro. A segunda tendência seria a do pseudocinema sério, expressa pela Vera Cruz e seus herdeiros ainda ativos, como Walter Hugo Khoury, Rubem Biáfara e Lima Barreto. Embora partisse de intenções genuínas, como superar a chanchada, também essa tendência terminou fracassada porque pretendeu realizar filmes universais e “saiu-se à procura de uma temática europeia, procedeu-se a uma cópia de Bergman ou a produção de filmes em esquemas hollywoodianos” (), esquecendo-se de que a arte só poderia ser autêntica quando respondesse a determinadas exigências do tempo histórico e das condições sociais de um povo.

O Cinema Novo, nesse sentido, seria o primeiro fator de ruptura capaz de dar ao cinema brasileiro uma nova densidade cultural. Dessa forma, com o movimento, o cinema brasileiro atingiria finalmente a sua fase adulta. Nessa etapa, o cinema brasileiro passaria a ser “o reflexo [...] do processo de consciencialização por que atravessa o Brasil em sua fase pré-revolucionária” e, portanto, é “um cinema com autenticidade do verdadeiramente popular” (O Estado de São Paulo, 27 outubro 1962).

Nessa forma de contar a história de como o Cinema Novo teria feito nascer o cinema brasileiro, outro aspecto deve ser ressaltado. Segundo essa perspectiva, o Cinema Novo só pôde superar a chanchada e a Vera Cruz, definindo-se como expressão cinematográfica nacional adulta, porque se constituiu em um reflexo fidedigno da realidade brasileira. A chanchada, como sublinha o crítico, embora interessada pelo homem brasileiro, falseava sua condição através da alienação festiva do carnaval; enquanto a Vera Cruz não teria rompido efetivamente com a consciência inautêntica que a subordinou aos cânones do cinema europeu

e norte-americano, impedindo-a de alcançar uma linguagem própria, fundada nos verdadeiros caracteres nacionais.

Se a tarefa foi amplamente assumida pelos cinemanovistas inseridos na crítica, não há dúvidas de que o momento de síntese e condensação da leitura do passado do cinema brasileiro pelo Cinema Novo foi a publicação do livro de Glauber Rocha, em 1963, cujo título já expunha suas intenções: *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Segundo Xavier, ao escrever o livro, Glauber não se preocupa particularmente com as diligências de um historiador, ao contrário, “olhando o passado, Glauber estabelece o cânone compatível com a nova proposta e instala um tribunal apto a proclamar o que vale como matriz e o que deve ser descartado” (ROCHA, 2003, p. 11).

Este livro é trabalho de cartógrafo do campo cinematográfico que visa definir e consolidar o Cinema Novo como representante autêntico do cinema nacional. Nele Glauber recria uma tradição para o cinema brasileiro, indo ao passado resgatar as origens de um cinema novo, ao qual reivindica, no presente, a titularidade. No passado encontra, igualmente, os indícios de tradições espúrias, as que teriam levado à ruína o megalômano Lima Barreto e que ainda influiriam no chamado cinema idealista de Walter Hugo Khoury.

Nesse sentido, o passado do cinema nacional, ao menos no que interessa ao autor, ganha forma dicotômica entre Humberto Mauro, diretor de *Ganga Bruta* e Mário Peixoto, realizador do filme considerado o primeiro de vanguarda do Brasil – *Limite*. Mauro, por sua capacidade de articular a aridez material a um cinema de autor, servia de exemplaridade mítica aos cinemanovistas; enquanto *Limite*, por seu formalismo e pretensa universalidade, era a materialização do cinema alienado que no presenteurgia negar. Tanto por isso, afirma Xavier, “o esquema de Glauber é teleológico” e “Humberto Mauro é uma prefiguração do cinema novo” (ROCHA, 2003, p. 12).

Apenas a renovação do discurso crítico não seria suficiente para justificar a validade do Cinema Novo enquanto movimento de fundação de um cinema nacional. A expressão estética dessa renovação afinal deveria assumir uma forma concreta por meio de uma filmografia que cumprisse a promessa de criação de uma linguagem que fosse atual à imagem contemporânea da nação entre a crítica. Dessa necessidade ideológica, o sertão, a favela, as lutas sociais, os elementos difusamente reunidos sob a divisa da cultura popular, retiram sua cotação específica, vez que são, todos, signos contemporâneos de brasilidade consolidados através de outros discursos, como o literário, mas, igualmente, o sociológico. Os cinemanovistas, portanto, ao constituírem seus filmes mobilizando signos contemporâneos de

brasilidade conseguem a adesão de parte da crítica à espera de uma estética nacional capaz de dar uma identidade cultural forte ao cinema brasileiro, virado em crises permanentes.

Ao buscar definir uma estética nacional para o cinema, os cinemanovistas vão estabelecer um diálogo com a tradição modernista. Esse aspecto é fundamental para a compreensão da recepção do Cinema Novo entre parte da crítica, a quem o modernismo literário constituía o paradigma de narrativa de fundação de uma arte nacional. Muitos críticos, aliás, sobrepuseram-no ao Cinema Novo e enxergaram naqueles jovens realizadores os modernistas de antes: o empenho por uma arte nacional autêntica os fazia participar, afinal, de uma mesma tradição. Nesse sentido, não faltava quem comparasse Nelson Pereira dos Santos a Graciliano Ramos, ou Glauber Rocha a Guimarães Rosa; os próprios cinemanovistas, aliás, assumiram e reforçaram esses esquemas, seja levando à frente essas comparações, ou, antes, tomando entre obras consagradas do modernismo literário material para a criação de seus filmes.

A preocupação estética e política dos cinemanovistas, portanto, irá dialogar com o conceito de realidade e de homem brasileiros tal como consolidado no campo cultural através de investimentos da literatura, em um plano temporal suficientemente longo para impedir o congelamento desse processo em uma tipologia mecânica. Assim, Glauber Rocha irá encontrar no realismo crítico da literatura de 30 a raiz do Cinema Novo:

O avanço representado pela consciência de um realista como Graciliano Ramos fez com que, somente agora, através de Paulo Saraceni (*Porto das Caixas*) e Nelson pereira dos Santos (*Vidas Secas*) o realismo crítico começasse a definir um estilo do cinema Brasileiro (ROCHA, 2003, p.19).

Alex Vianny, por exemplo, concebia a trajetória do cinema brasileiro, cuja culminância seria o Cinema Novo, em paralelo à história da literatura e outras artes nacionais. Partindo da ideia de que “a cultura [no Brasil] [...] tem estado sempre divorciada do povo que se ia definindo como povo e construindo a sua própria cultura”, o autor compõe uma pequena antologia de escritores que teriam contornado a regra ao fixar o “comportamento do nosso povo”, como Manuel Antônio de Almeida, em seu *Memórias de um sargento de milícias* ou Lima Barreto, em seus romances e crônicas. Esta tendência, ainda minoritária, tornar-se-ia hegemônica apenas mais tarde. No teatro, haveria uma aproximação do tipo popular nas peças de Martins Pena e, um pouco depois, em 1920, nas de Oduvaldo Vianna. Portanto, segundo Vianny, a fixação cultural das classes populares, seus problemas e maneiras de falar é um

tópico ainda recente e em construção no Brasil da década de 1960. E o cinema, como herdeiro atual do problema, deveria contribuir para solucioná-lo (VIANY, 1999).

Viany, aliás, foi um dos críticos que mais se engajaram pela definição de um cinema nacional autêntico, e não só em seus artigos, como, igualmente, nas realizações que assinou. Em suas críticas aos filmes brasileiros é possível perceber como critério de definição dos seus juízos uma maior ou menor aproximação do que o crítico à época intuía ser uma estética *autenticamente nacional*. Em 1958, por exemplo, Viany comenta três filmes de estreia de jovens realizadores, *Rebelião em Vila Rica*, de Geraldo e Renato Santos Pereira, *Cara de Fogo*, de Galileu Garcia e *O grande momento*, de Roberto Santos. Logo de início, saúda as fitas em conjunto como “os passos mais positivos que o cinema brasileiro dá na procura de uma temática e um estilo *legitimamente nacionais* desde Rio, 40 graus” (VIANY, 1999, p. 17. grifos são meus) Assim, embora *Rebelião em Vila Rica* pecasse pelas situações inconsistentes e sem veracidade, e, portanto, embora errassem seus autores, o faziam “num plano de dignidade e seriedade, acrescentando uma indiscutível página positiva à história do cinema brasileiro” (VIANY, 1999). Por seu turno, *Cara de Fogo*, gravado nos arredores de São José dos Campos, e sobre o qual parte da crítica reconhecia a influência de Humberto Mauro, tinha como um dos seus méritos exatamente ter sabido seguir os ensinamentos desse *Humberto tão Brasil*, colhendo “o que há de bucólico e lírico na paisagem que atua como personagem, contribuindo fortemente para o tom brasileiro e gostoso do filme”, enquanto o filme de Santos dava “uma demonstração prática de aculturação brasileira dos preceitos neo-realistas” (VIANY, 1999 p. 19).

Novais Teixeira, crítico de cinema português correspondente do jornal O Estado de São Paulo em Paris, compreende a inserção do Cinema Novo no campo cultural segundo um esquema semelhante: o cinema, através da renovada cinematografia crítica e autoral, apontava em direção à autonomia cultural, a mesma recém-conquistada pela literatura, da qual todos se orgulhavam. O Cinema Novo, dessa maneira,

parte de dentro para fora e, quanto à forma e o domínio da técnica *vai adquirindo uma linguagem especificamente brasileira*, fenômeno que já se iniciou há mais de meio século na literatura do Brasil. [...] Os sertões andam agora pelo celulóide brasileiro como irromperam nas letras com ímpeto, a força e a exuberância da sua temática. Não se orgulha o Brasil, e com razão, de ter já uma literatura emancipada? Por que levantar os obstáculos da incompreensão e das pequeninas paixões ao que será em breve também o seu orgulho: o de ter um cinema autônomo? (06 outubro 1965)

A recepção de *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* em Cannes no ano de 1964 pareceu ratificar o prognóstico feito pelo crítico sobre a irrupção, com o Cinema Novo, de um cinema nacional autônomo, tal como já o teria sido com a literatura. Na ocasião, comentou o crítico, enviado especial do jornal O Estado de São Paulo ao festival, que ambas as fitas eram “as primeiras realizações cinematográficas sérias inspiradas no ciclo histórico da vida nordestina”, aquele mesmo que já havia sido mobilizado pela escrita de Euclides da Cunha, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Guimarães Rosa. Essas fitas, portanto, constituíam a fisionomia artística e a classificação cultural do contexto humano do ressequido sertão, e, por elas, o cinema já começava *descrever em brasileiro e fazia-se pátria* (12 maio 1964).

No ano de 1962, o crítico e presidente da cinemateca brasileira Francisco Luiz de Almeida Salles, em carta a Paulo Emílio, revela todo seu entusiasmo com a nova situação do cinema brasileiro: “parece que finalmente estourou o cinema brasileiro bom e diversificado que há tanto tempo esperamos” (SALLES apud SOUZA, 2002, p. 473). Afirma que antes já havia esperado com entusiasmo o lançamento de um filme brasileiro, mas o resultado quase sempre era a decepção. Hoje não, ele espera quatro⁴⁰ e antes mesmo de vê-los se diz convencido de que são bons. E conclui com otimismo: “parece que a coisa está acontecendo, a coisa, a grande coisa, o cinema brasileiro bom e corrente” (SALLES apud SOUZA, 2002, p.473).

Esse entusiasmo é possível vê-lo em suas críticas. Almeida Salles, ao analisar o filme *Selva Trágica*, de Roberto Farias, reserva parte do artigo para alguns comentários sobre o Cinema Novo. Retomando o temor de Gilberto Freyre sobre a possibilidade de desaparecimento da cultura nacional, evoca aquele cinema brasileiro, recém-aparecido, como prova de que não havia nada a temer: nossa cultura cresce, afirma o crítico. Os jovens egressos dos cineclubes e das cinematecas, continua Almeida Salles, fazem um cinema radicalmente nacional, quando até bem pouco tempo antes o cinema brasileiro, feito por pessoas a quem faltava uma formação profunda em cinema mundial, era totalmente *incharacterístico*. Nesse sentido, Almeida Salles afirma que o cinema está submetido a um estranho destino, pois sendo a arte de “mais intensa circulação universal, [permanece] escravizada, para ser autêntica, à comunicação do que há de mais peculiar nas regiões que a produzem” (O Estado de São Paulo, 27 fevereiro 1965).

⁴⁰ Que seriam *Pluft*, O fantasma, de Romain Lesage; *Barravento*, de Glauber Rocha; *Os Cafajestes*, de Ruy Guerra e *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte.

Os cinemanovistas ao reivindicarem a representação ideológica do cinema nacional não confiavam apenas em um instinto megalômano. Na medida em que foram bem sucedidos em definir uma representação do cinema nacional, vez que os esquemas por eles estabelecidos ainda hoje influenciam a leitura histórica da crítica e mesmo da historiografia, temos de admitir que eles realizaram uma tomada de posição tornada possível devido à configuração do campo cinematográfico em que ingressaram, em inícios de 1960 (BOURDIEU, 2008). Sabe-se, afinal, que o corte que separa a loucura da profecia é a capacidade de expressão de anseios coletivos, e se o Cinema Novo ao reivindicar a si mesmo como o espírito universal da cultura brasileira não foi descartado como qualquer tipo de insanidade juvenil é porque se ansiava por um cinema profético e que encarnasse ideologicamente o “espírito nacional”.

O estado de crise permanente que caracteriza o campo cinematográfico brasileiro, agravado pela crise industrial com a falência dos estúdios paulistas, roubava ao filme brasileiro o direito de existência apenas individual; cada um deles, antes, era debatido e solicitado segundo as suas possibilidades econômicas e culturais enquanto cinema nacional, vez que, de frustração em frustração, consolidou-se a ideia de sua inexistência. A ubiquidade da pergunta sobre a possibilidade de um cinema nacional determinava os sistemas de avaliação dos filmes da parte simbolicamente dominante da crítica. Sem essa demanda ideológica difusa no campo cinematográfico brasileiro, a reivindicação do monopólio da representação do cinema nacional terminaria frustrada.

Como contraponto à trajetória do Cinema Novo no campo cinematográfico podemos evocar o cinema de Khoury, desde o início recusado por amplos setores da crítica como um pálido reflexo do cinema intimista europeu. Seu universalismo auto-proclamado não poderia fornecer a base de uma estética fundacional como resposta à demanda ideológica da crítica, o que o levou a um isolamento cultural ao longo dos anos 1960. O próprio Khoury, ainda em 1959, e, portanto, antes da emergência do Cinema Novo, já tinha consciência da inadequação de seu cinema absoluto, como ele o define, àquele ambiente em que todos estariam “ávidos de fitas exóticas, sobre a ‘nossa realidade’”. Assim, diz o realizador em carta a Glauber sobre a recepção de seus filmes entre o “pessoal de esquerda”:

Posso fazer a fita mais genuína e vibrante cinematograficamente e eles sempre acharão que é uma patacoada, uma imitação de filme sueco; falarão em morbidez, em fuga da realidade, em falta de autenticidade e compreensão dos problemas brasileiros, em formalismo, virtuosismo, esteticismo, falta de conteúdo etc. [...] Sei também que não tenho grande futuro como cineasta aqui no Brasil e que os pseudonacionalistas acabarão por me destruir. (ROCHA, 1997, p. 111).

Em 1959, tendo como referência o primeiro filme realizado por Glauber, o curta-metragem *Pátio*, Khoury ainda cria que o diretor baiano também fosse um dos entusiastas do cinema absoluto por ele defendido. Pouco anos depois, contudo, as diferenças entre ambos ficariam mais bem demarcadas. Assim, escreve Glauber sobre Khoury em seu livro *Revisão crítica*:

É um poeta, sem dúvida, herdeiro de um sentimento poético morto. Walter Hugo Khouri é saudosista de sua própria juventude, um intelectual pequeno-burguês que não se processa e conseqüentemente não participa. Seu cinema não acusa nem defende: cultua formas morais sepultadas (ROCHA, 2003, p. 118).

Retomemos aqui uma ideia já bastante conhecida: no Brasil o Estado antecedeu a nação. Essa situação própria às sociedades de passado colonial deu corpo a um imaginário em que a nação aparecia como um objeto de investimento, ainda por ser plenamente descoberto e definido. A imagem nacional, nesse sentido, era prospectiva: não bastava apenas constatá-la, era preciso constituí-la. E tanto por isso, ao longo dos anos a ideia do Brasil como um país novo permanecia. Nesse contexto, aspectos da vida social brasileira ganham um acento discursivo particular, como se dramatizassem sucessivos nascimentos, como com as expedições sanitárias de inícios da república, com as reformas urbanas, com a política imigratória de inspiração racista ou com a industrialização; são todos, de alguma forma, reconhecidos em seu tempo como parte na tarefa de construir a nação moderna. Essa situação particular, somada ao sentimento de desterro e inadequação com que a elite letrada lidava com sua condição, migra para o campo cultural através da consolidação do problema da identidade nacional. A nação, afinal, era àquele homem o universal possível, sua chance de determinação.

Como vimos, o tema da identidade nacional é um dos pilares de formação do campo intelectual brasileiro e esteve plenamente reconhecido como legítimo entre as vanguardas artísticas. Em geral, ao invés de significarem uma fuga a pontos vazios, de onde se falasse do novo e com liberdade, nossas vanguardas atualizaram um desejo de fugir ao vazio generalizado, encontrando um ponto em que pudessem se equilibrar. Ou seja, enquanto na Europa as vanguardas significaram uma fuga às tradições respaldadas institucionalmente, e, portanto, consideradas envelhecidas e castradoras, nas sociedades de passado colonial importava, sobretudo, definir as condições de formação de uma tradição legítima e autêntica.

Tomemos o conceito de nação formulado por Benedict Anderson (1991): comunidade imaginada como intrinsecamente limitada e soberana. Limitada, porque cortada por fronteiras finitas que a singulariza, e soberana, revestida por um interior homogêneo, que deve superpor

e eliminar qualquer obstáculo externo que ameace a sua unidade. Os Estados modernos encontram nesse imaginário o pilar de suas narrativas fundacionais. Nesse sentido, o Estado moderno existiria como função de uma nação, e não o contrário. Se os processos históricos reais negam que seja exatamente assim, não importa. Nessa definição, o interesse recai sobre as modalidades de representação nacional e suas operações nos jogos de poder.

O Cinema Novo, em inícios de 1960, vai pensar um projeto cultural para o cinema brasileiro entre as notas desse imaginário. Os cinemanovistas se reivindicam fundadores de um cinema verdadeiramente nacional, e assim, por fim, foram reconhecidos. Nesse sentido, a nação, como comunidade limitada, se torna tanto princípio de identidade, pelo que uma cultura cinematográfica brasileira pode ser definida, como, igualmente, princípio de poder, autorizado pelo imaginário que a prescreve como comunidade soberana. Esse imaginário, como vimos, normatiza um tipo de discurso em que o Estado aparece como lugar de afluência dos interesses nacionais. Sua política, portanto, deve reconhecer e incentivar a verdadeira cultura nacional, e apenas ela. Como afirma Bernardet, já distante dos “aninhos pré-64” em que se cria na iminência revolucionária e na capacidade do intelectual ser o seu interprete privilegiado, essa ideia particular de uma arte nacional verdadeira

ao negar diferenciações do tipo regional e outras, ao não levar em considerações as contradições sociais, ao buscar um elemento que homogeneíze a sociedade, ao buscar essa essência que seria comum a todo o corpo social e em relação ao qual teria papel secundário eventuais diferenciações e contradições, revela-se indubitavelmente uma busca de hegemonia ideológica (BERNARDET, 2009, p. 88).

De acordo com a tipologia proposta por Orlandi (2009), o discurso pode ser compreendido segundo três modalidades determinadas por suas condições de produção e pela forma com que os sentidos são por ele produzidos. Assim, a depender das características dominantes no discurso estudado, ele pode ser caracterizado como autoritário, polêmico ou lúdico. Segundo a autora, não se deve tomar as denominações propostas como uma forma de emitir juízos de valor acerca dos discursos e menos ainda, sobre seus locutores. Ao contrário, busca-se apenas formalizar segundo um quadro de referência objetivo um determinado modo de funcionamento do discurso.

Desse modo, o discurso autoritário se caracterizaria fundamentalmente pela contenção da polissemia, pelo apagamento do referente e pela apropriação exclusiva do locutor sobre a produção do sentido. O discurso polêmico, por seu turno, é aquele em que a polissemia é controlada, e tanto o referente quanto o direito legítimo sobre a produção do sentido estão em

disputa. Por fim, o discurso lúdico tem por caráter a abertura à polissemia, a presença do referente e a exposição não controlada dos interlocutores às suas possibilidades de sentido.

De acordo com Orlandi (2009), a definição da modalidade discursiva deve ser feita segundo o modo de funcionamento dominante no discurso em análise, e jamais supor uma compreensão unívoca, como se estas modalidades fossem exclusivas e excludentes. Assim, o discurso crítico atualizado pelos cinemanovistas pode ser considerado como predominantemente autoritário na medida em que buscava definir um projeto de cinema de acordo com um imaginário em que a nação e o povo, já constituídos em evidência pelos discursos das ciências sociais e da literatura, atuavam como critério de definição do legítimo, ou seja, como critério que definia a possibilidade de produção de qualquer discurso no cinema e sobre o cinema brasileiro.

A assunção do papel de interpretes do Brasil, afirma Ramos (1983), significou uma ampliação do debate crítico e da importância cultural do Cinema Novo nos meios intelectuais, como igualmente estabeleceu limites, por vezes tacanhos, à atuação do grupo no campo cinematográfico. Inspirados por uma concepção de cinema moldada pelos mitos nacionalistas, os cinemanovistas atuavam no campo cultural no sentido de rechaçar propostas estéticas que rompessem as fronteiras do círculo limitado por um localismo de intenções pedagógicas. Sob essa perspectiva, o cinema paulista, marcado pela experiência da Vera Cruz e pelo “cinema universal”, seria recusado, impedindo o florescimento, naqueles idos, de esboços estéticos cuja expressão mais madura se encontrava nas primeiras fitas de Khoury.

Além disso, o nacionalismo cultural estaria na origem da recusa do modernismo de 22, ao que preferiu o Cinema Novo a literatura social dos anos 1930. Segundo o autor, esse projeto político-cultural, sobretudo em Glauber Rocha, “carregava água para concepções tradicionalistas da cultura brasileira” e alimentava “o medo do “cosmopolitismo mistificante”” que acabava por obstaculizar a “apreensão de uma modernidade que penetrava crescentemente com a internacionalização do país”. (RAMOS, 1983, p. 47)

Embora concordemos que a noção de um cinema nacional verdadeiro passasse pela disputa interna no campo cinematográfico pelo controle de seus lugares de prestígio, o que levou a exclusão de outras tendências cinematográficas, não podemos concordar com a afirmação de que o Cinema Novo tenha alimentado o medo do cosmopolitismo mistificante, levantando barreiras a uma modernidade inevitável. Ao contrário, se tomarmos o âmbito particular de sua prática, veremos que com o Cinema Novo a linguagem cinematográfica se lança radicalmente em experimentações de todos os matizes, se apropriando de problemas e aspectos formais postos em circulação seja pelo neorrealismo, pela *Nouvelle Vague*, pelo

Cinéma Vérité ou o *Free Cinema*: todos movimentos considerados pela historiografia como precursores da modernidade da arte cinematográfica.

Embora houvesse, em Glauber Rocha sobretudo, um desejo de neutralizar a influência da tradição europeia como premissa necessária para o surgimento de um cinema nacional culturalmente relevante, na prática o que se percebe é uma intensa relação entre o Cinema Novo e a produção teórica e fílmica internacional, cujo resultado foi a configuração de um espaço de troca extremamente rico. A novidade, contudo, é que agora os jovens dos países periféricos, como do próprio Brasil, da Argentina, Cuba ou da Índia, não mais se restringiam a tomar lições de modernidade em estações externas às suas práticas. Ao longo dos anos 1960, eles mesmos, através de uma intensa atividade, contribuía para definir os seus termos.

Considerando o critério de autoria, definido pelos cinemanovistas como antítese do artesanato do cinema clássico, enquanto um dos principais índices do cinema moderno, encontraremos mais um aspecto da modernidade do Cinema Novo: a busca da autonomia individual no processo criativo. Os compromissos econômicos do cinema, sempre enormes, atariam os braços dos seus artesãos como uma camisa-de-força, e por isso para Glauber o autor deveria se dedicar a desatar seus laços castradores, que manteriam o corpo criador constricto sob os limites comportados das demandas de um público alienado. Era preciso, portanto, recuperar a posição de câmera ao autor, dar-lhe a total liberdade sobre a *mise-en-scène*.

Autoria e artesanato, *mise-en-scène* e posição de câmera, todos são conceitos tomados a mais moderna crítica cinematográfica, nascida em França. Diríamos, então, que o nacionalismo subjacente à cultura intelectual que animava os cinemanovistas não implicou uma recusa chauvinista do que fosse estrangeiro e moderno. Parece, de fato, o inverso: o cinema brasileiro jamais havia se integrado tão fundamente aos debates de um alargado campo cinematográfico internacional.

Por outro lado, não podemos recusar o fato de que o reservatório temático e o imaginário político de que se nutriu o projeto cultural do Cinema Novo remontava aos mitos literários do sertão, predominantes na literatura regionalista de 30: é da terra seca e da fome, como vimos, que as personagens retiram as motivações de suas ações e a lógica de seus pensamentos. Glauber Rocha o mostrou em seu discurso antológico em que descreve a estética cinemanovista como sendo a da fome. Essa resolução, contudo, era um desdobramento coerente do discurso entabulado pelo movimento: narrativas de um cinema engajado encontravam na literatura de 30 uma tradição de denúncia e de interesse pelo homem comum que não estava evidente nos iconoclastas de 22.

Portanto, podemos afirmar que a escolha do sertão como lugar mítico das contradições da modernidade nacional não foi inspirada por qualquer sentido ideológico cujo fundo fosse o de um romantismo restaurador (Xavier, 2001). Como vimos, a cidade como *locus* da racionalidade lançava suas sombras sobre o sertão e constituía as articulações semânticas que definiam as pretensões desalienadoras das narrativas cinematográficas. Desejava-se arrastar o sertão à unha e jogá-lo diretamente na modernidade urbana, signo do desenvolvimento. A escolha do sertão como símbolo maior das contradições da sociedade brasileira, portanto, estava determinada por uma ideologia modernizadora que constituía a imagem atual da nação entre a crítica e outros setores das esquerdas, sem vínculo com uma visão sentimentalista frente a um passado que se desfazia sob o ritmo frenético da industrialização. Nesse sentido, o estribilho obstinado do profeta Sebastião em *Deus e o Diabo* era afinal também uma prédica glauberiana: o sertão vai virar mar.

PALAVRAS FINAIS

O lançamento de *Terra em transe* em 1967 foi uma comoção. Entre a crítica e as esquerdas, de uma parte, incompreensão, de outra, indignação. Muitas verdades foram deslocadas naquelas horas. A segurança de um mundo ideológico estava partida. Rompido o pacto populista, representado pelo personagem de Viera, não restava ao poeta Paulo Martins senão o transe da morte exemplar, como ato de fé.

O tema da purificação pela violência apontava a única alternativa sobrevivente: a luta armada. O povo é débil, ignorante. Teria culpa pela crise política? Se teme a morte, se treme diante do seu destino histórico, não deixa de ter. Paulo Martins, o poeta cuja perspectiva nos fornece as imagens e suas significações ideológicas, agoniza após ter sido alvejado em uma barreira policial. O filme é uma retrospectiva com sangue na garganta, daí sua face caótica. Ele também, em sua fome de absoluto, é um inútil. Não por temer a morte, mas por não poder dar a ela um significado prático. A sua morte não carregará as massas indignadas. As ruas permanecerão calmas, sem o tumulto das multidões dispostas a continuar quantos mais sacrifícios forem precisos. Com efeito, o intelectual revestido na figura do poeta também é um fracasso. Rodopia solitário sobre seu romantismo.

Terra em Transe desferiu um duro golpe sobre o imaginário revolucionário dominante entre as esquerdas até 1964. Desde o golpe, este já não contava com o mesmo entusiasmo. Outros filmes do próprio Cinema Novo, como *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Viramundo* (1965), de Geraldo Sarno, já haviam acertado alguns palmos de distância em relação à crença nos poderes do povo, que dizia Corisco, em *Deus e Diabo na Terra do Sol*, serem mais fortes. Os filmes também eram uma desilusão de si mesmos, na crença nos poderes do intelectual, do homem que pretendia com sua obra aprofundar a consciência social entre a gente comum. Portanto, como indica Ismail Xavier, *Terra em Transe* não inicia esse questionamento, é apenas o seu ponto culminante, a maior expressão da “crise das totalizações históricas”, caracterizada pelo rompimento da “teleologia, vetor tão definido da história, a certeza da revolução” (2001, p. 65). De uma só vez, despedaça-se a política: populista, sem pulso de classe, ou autoritária e violenta; o povo: ignorante, covarde; e o intelectual: desarvorado, retórico, inútil.

Ao acirramento da ditadura, em 1968, segue um aprofundamento da reflexão sobre os anos pré-64. Não teríamos sido paternalistas em nossa relação com as classes populares? Não teríamos confundido um projeto particular a um grupo de intelectuais com a vontade do povo,

que, na verdade, não havia tomado parte nele? Tanto por isso, uma das acusações mais frequentes contra o Cinema Novo incide sobre a sua incapacidade de atingir aqueles que seriam seus interlocutores por definição: as classes populares.

Esse tipo de crítica não foi inventada por revisões historiográficas ou pelos grupos concorrentes pela legitimidade no campo cinematográfico. Elas vieram, antes de tudo, dos próprios cinemanovistas. Os olhos cegos pela iminência revolucionária teriam conduzido à ilusão da força do intelectual, que com suas obras deveriam mover toda uma classe, compreendida amplamente como o povo, em direção ao seu destino histórico. Ao contrário, o saldo final foi um golpe de direita organizado por setores militares e do empresariado, com significativo apoio da classe média. O projeto de revolução, ou mesmo de reformas, descobriu-se frágil, levando as fileiras intelectuais que o respaldou, e, em certa medida, dirigiu, ao desconcerto, ceticismo e à busca de respostas.

Em retrospectiva, ter pretendido empregar o cinema como gatilho de consciência pareceu uma atitude paternalista. A pedagogia nacional-popular, tão discutida pela esquerda cultural nos anos 1950 e 1960, afundou em fracasso e adeptos de ontem fizeram questão de se corrigirem publicamente.

Com o crescimento das expectativas em torno da abertura política, em finais da década de 1970, as coisas ficaram ainda mais claras. Não há mais espaço para o intelectual que pretenda o monopólio do saber, brandindo receituários na cara do povo. Uma boa marcha é a em que se anda lado a lado, sem um acima e, portanto, ninguém abaixo: juntos. Por isso, dizia Carlos Diegues em texto de 1978: “não quero mais ensinar nada, guiar ninguém, ser mestre ou juiz. Essa onipotência intelectual para mim acabou. É como se eu me sentisse curado de uma longa doença” (DIEGUES, 1999, p. 28). Orlando Senna também não se reconhece mais no jovem crítico que em nome da política pedia sangue e violência: “eu me lembro de um artigo meu [...] onde eu dizia que nós tínhamos obrigação de ser violentos. Imagine! Eu não diria isso hoje nem com uma pistola na cabeça!” (VIANY, 1999, p. 409).

A crítica universitária corrobora essa autocrítica da geração que viveu intensamente a esperança revolucionária. Assim, o Cinema Novo fracassou por ter pretendido ensinar verdades de gabinete ao público quando deveria aprender com ele. Traídos pela arrogância com que os interpelavam, o Cinema Novo não soube tomá-los como aliados. Assim compreendeu a questão o pesquisador Pedro Simonard (2006) quando afirmou que o povo não se sentia representado pelos cinemanovistas por estes o interpelarem apenas para lhe admoestar e cobrar mudanças de ordem cultural e política. Se o povo não correspondia às

expectativas dos cinemanovistas, disse o autor, é porque estes o encaravam como um grupo sem vontade própria que deve ser conduzido até a sua salvação.

Além de paternalista, os filmes do Cinema Novo seriam difíceis. O homem do povo, mesmo que quisesse, não poderia compreendê-los, de outro lado, a classe média, muitas vezes capaz de compreender as mensagens das fitas, não se agradava da cara feia que o cinema lhe apresentava. Sendo assim, o Cinema Novo permanecia ilhado, sem interlocutor possível.

Portanto, na mão inversa das acusações de superficialidade e arrivismo estético com que a crítica desqualificava a chanchada, sobram críticas ao Cinema Novo em relação ao “intelectualismo” que o teria impedido uma comunicação consequente com as classes populares. Uma das expectativas dos cinemanovistas era transformar a realidade brasileira através da arte. E sendo o povo o sujeito histórico dessa transformação, tudo fracassaria se os filmes não o encontrassem nas salas. Passado alguns anos, ficou evidente que o Cinema Novo não havia alcançado suas ambições de comunicação. As bilheterias estavam, de acordo com as ferramentas de verificação da época, quase sempre abaixo do desejado.

Tratar-se-ia, assim, de um movimento fracassado? Não sejamos tão categóricos. Em história não encontramos facilmente fracassos absolutos e, portanto, vitórias que não compreendam derrotas parciais. Se considerarmos as ambições de transformação da sociedade que marcaram profundamente o discurso dos cinemanovistas, sobretudo em seu início, não restariam dúvidas quanto à derrota. Contudo, do ponto de vista cultural, pelo contrário, em menos de 5 anos o cinema novo conquistou uma consagração até então apenas ambicionada pela Vera Cruz na década de 1950.

Em um pequeno balanço sobre o cinema novo ainda em 1964, dizia Nelson Pereira dos Santos que o principal resultado do movimento foi “a afirmação cultural do cinema brasileiro”. E continua: “hoje o diretor de cinema está no mesmo pé de qualquer outro intelectual ativo, integrado no processo cultural brasileiro, o que não acontecia antigamente, ou mesmo dez anos atrás” (VIANY, 1999, p. 90).

Comentando a afirmação de Nelson Pereira dos Santos, no ano de 1965, afirma Carlos Diegues ser “mais radical”, para ele “o cinema novo é como que o espírito universal da cultura brasileira, é aquele instrumento cultural que detém hoje o maior índice de representatividade de uma antropologia brasileira” (VIANY, 1999, p. 90).

Partimos exatamente dessa questão: como o cinema brasileiro, até então amplamente menosprezado, conquistou em poucos anos com o Cinema Novo uma hegemonia cultural entre os meios críticos cujos efeitos, aliás, são ainda visíveis no campo cinematográfico atual?

Pensar o problema da consagração do movimento no campo cinematográfico brasileiro seria o mesmo que pensar a sua recepção crítica. Sobre a relação predominante entre a crítica e o cinema nacional é possível dizer que sempre foi atravessada por tensões, vez que o filme brasileiro, como o afirma Bernardet, não se ajustava bem ao modelo de avaliação dominante entre as camadas cultas, cuja formação, em geral, era feita através da cinematografia canônica das distintas tradições estrangeiras. E assim sendo, para esse crítico, a quem Bernardet chama de colonizado, o filme constituiria não um produto social, mas sim uma peça de arte imaculada, esterilizada de qualquer marca contextual (BERNARDET, 2009 e 2011).

O filme estrangeiro chegava ao crítico brasileiro tal como a ideologia da criação define seu objeto, como produto de um espírito incriado, sensível e universal, aberto apenas a quem com ele compartilhasse as mesmas qualidades espirituais. A crítica de arte, nesse sentido, seria um encontro de almas. E o filme brasileiro a esses homens não poderia deixar de parecer um produto de alma obtusa, mal acabada e sem profundidade. Restava a ele, portanto, senão o desprezo, o escárnio.

Segundo Bernardet, para que esse discurso crítico que investe o objeto artístico de seus poderes funcionasse era necessário respeitar algumas regras tais que não questionar a intuição, a sensibilidade e a emoção como método; não entrar em choque com o leitor, nem tampouco questionar seus valores fundamentais, e sobretudo o valor da arte como status que confere prestígio. Apenas ao fim desse percurso seria possível afinal encontrar o filme como objeto puro, facilitado por uma série de deslocamentos sofridos ao ser transplantado a outro contexto com o qual não guarda qualquer relação (2011, p. 49–50).

Do que podemos depreender de Paulo Emílio, essa posição crítica, se ainda presente em meados da década de 1950, já não seria mais hegemônica. Afirma o crítico que após o fracasso da Vera Cruz em meados de 1950 o filme brasileiro não era mais visto com fria indiferença, ao contrário, cada vez mais se sentia angústia diante de sua irrecusável mediocridade.

Nossa pesquisa constata que a crítica em finais de 1950 sofre uma série de transformações em sua grade conceitual e em sua definição ideológica ao buscar pensar o cinema nacional com maior objetividade e interesse. A essas transformações segue o surgimento do Cinema Novo no campo cinematográfico, cujos primeiros artigos e filmes datam de inícios de 1960. Tal como entendemos, esse encontro entre uma crítica renovada cada vez mais dedicada à análise do cinema nacional e um movimento de modernização cinematográfica com ambições de forjar uma expressão nacional de cinema culturalmente relevante não foi fruto do acaso. Como afirmamos, o Cinema Novo é fundamentalmente uma

iniciativa de parte da jovem crítica que acreditava poder definir um projeto amplo de cinema, sintetizado pela imagem da câmera móvel a percorrer a realidade brasileira, que veio a ser reconhecido pela crítica dedicada a pensar alternativas ao desacreditado filme nacional, do que os cinemanovistas retiram, inicialmente, o seu reconhecimento cultural.

Em meados de 1950, além da função crítica definida por Bernardet como intermediação entre um público e uma obra, entendida como objeto artístico puro, cuja existência supunha a constituição de uma indústria cultural e o papel da imprensa como setor de avaliação especializado, o discurso crítico passa a ser delimitado também por sua relação com o Estado, sobretudo após a crise industrial desencadeada pela falência da Vera Cruz, em meados de 1950.

Ao discurso crítico, solicitam-se pareceres técnicos, relatórios, projetos de lei, definições conceituais, análises de conjuntura e estruturais. Nessa relação, novos objetos são constituídos, novas perspectivas teóricas se abrem, conquistam-se novos conceitos, vindos, sobretudo, da economia e da sociologia. A posição do crítico é investida de novos poderes, como igualmente o cinema passa a configurar um novo campo de compreensão, deixando de ser objeto de apreciação estética apenas, ao passar a constituir o mesmo espaço conceitual de qualquer indústria nacional. É dessa perspectiva que devemos compreender, por exemplo, os textos escritos por Paulo Emílio em finais de 1959 e inícios de 1960 sobre o cinema enquanto parte de uma situação colonial.

Para que esse discurso funcionasse também era necessário cumprir certo percurso, como partir de uma compreensão nacional do cinema enquanto indústria posto sob a condição de domínio diante de uma potência estrangeira, do que se conclui pela necessidade da intervenção do Estado como ponto de inversão. Sendo assim, não se deveria questionar o seu caráter de classe, aceitando-o como lugar de confluência dos interesses nacionais.

Embora em geral a questão sobre as razões que atuaram positivamente para a afirmação cultural do Cinema Novo não seja posta explicitamente pela historiografia, ocupada, antes, em explicar os seus fracassos, podemos identificar alguns argumentos que buscaram enfrentar o problema.

Segundo Jean-Claude Bernardet (2011, p. 188), o sucesso dos movimentos cinematográficos, seja este o Cinema Novo, o cinema soviético dos anos 20, o neorrealismo ou a *Nouvelle Vague*, foram determinados por um contexto comum em que coincidiram um quadro de fragilidade econômica, esvaziando as pressões de grupos empresariais contrários a expressões autorais, e um processo de disputa política no campo de poder, cujas tensões alcançavam as representações culturais quando apropriada por uma geração emergente

disposta a desestabilizar os cânones instituídos, fossem estes estéticos ou políticos. Assim, o inverso também seria válido: cada vez que um centro de poder fosse restabelecido, os movimentos cinematográficos perderiam em força de expressão.

Essa tese não é central no trabalho de Bernardet. Sua preocupação fundamental, sobretudo nos anos 1960 e 1970, era com a relação entre o discurso cinemanovista expresso através de seus filmes e a condição de classe de seus realizadores. Bernardet buscava explicar a partir de uma perspectiva sociológica o fracasso do projeto político encampado pelo Cinema Novo, cujo radicalismo de superfície não teria superado as bordas de uma compreensão social de classe média. Embora retoricamente revolucionários, os cinemanovistas produziram filmes cuja estrutura denunciava um entendimento político reformista, sem capacidade de esclarecer as massas no processo de desalienação, tarefa auto-reivindicada por amplas camadas intelectuais à época (Bernardet, 1967).

Como vemos, antes de pretender uma crítica acadêmica, Bernardet procura alertar os cinemanovistas das incoerências coladas à condição de classe de que partiam para que estas viessem a ser superadas. Nesse sentido, devemos encarar essa primeira crítica ao Cinema Novo proposta por Bernardet menos como uma leitura distanciada do que como uma parte do processo de construção do movimento.

Ramos (1983), por seu turno, sem se sentir chamado a contribuir com os propósitos do movimento, aproxima-se da tese esboçada pelo artigo escrito por Bernardet em 1968. Segundo o autor, a radicalização das lutas ideológicas nos anos 1960–64 abriu a oportunidade de “aliar o movimento cultural mais organicamente às perspectivas de transformações sociais” em um contexto de fraca produção cinematográfica. O Cinema Novo articula, dessa forma, um novo discurso estético e político que se nutre das disputas em torno do desenvolvimentismo brasileiro e penetra largamente no campo cultural da época.

Ramos identifica no campo cultural brasileiro de início de 1960 duas tendências ideológicas de traços definidos: de um lado estariam os nacionalistas, cuja compreensão social e atuação política seriam marcadas pelo binômio desalienação–libertação cultural; e, do outro lado, estariam os universalistas–cosmopolitas “que submetiam o “nacional” a valores ditos universais”. (RAMOS, 1983, p. 39)

Segundo o autor, essa oposição decalcava, através do embate cultural, as disputas políticas em torno dos projetos de industrialização em jogo nos anos 1950 e 1960 no Brasil. A vertente nacionalista seria infensa à entrada de capitais estrangeiros e apostaria na arte como instrumento de ação política; enquanto os universalistas–cosmopolitas defenderiam uma

industrialização pragmática, não tanto interessada nas origens do capital, desde que com este aportasse por aqui o desenvolvimento.

O pesquisador Luciano Fernandes (2008) em sua tese de doutorado é um dos únicos a colocar explicitamente o problema nos termos em que o temos entendido. As determinações da derrota da chamada à época revolução brasileira, a qual o cinema novo pretendia precipitar, ultrapassam, obviamente, a altura do movimento e alcançam as mais profundas tensões de classe do período. Portanto, se prender às razões que levaram à ineficácia da instrumentalização política do cinema significa permanecer preso à ilusão de que o cinema, de fato, poderia cumprir tal função revolucionária.

Abandonada a perspectiva da derrota, é o problema da “revolução” particular do campo cinematográfico que se impõe. Quais foram as armas arregimentadas pelos cinemanovistas para recompor o quadro da produção e o estatuto cultural do cinema brasileiro?

Segundo Fernandes, os cinemanovistas pertenciam a uma elite intelectual. Portadores de distintos capitais, como o simbólico, o social e o econômico, os cinemanovistas os arregimentariam para maximizar seus rendimentos no campo cultural. O Estado, centro de autoridade e investimento, é o fim estratégico: influenciar sua política cultural e, no limite, ocupar os seus postos de comando, sem intermediários, estaria na base da formação do grupo do Cinema Novo.

Dessa forma, com Fernandes abre-se a dimensão da disputa interna no campo cinematográfico pelo domínio de suas redes de poder e pela imposição de determinados critérios para a definição da legitimidade cultural não só do objeto artístico como a de seus portadores. Contudo, embora ele aborde o problema da aceitação do movimento por parte da crítica simbolicamente dominante, não dedica atenção a essa relação através da análise dos textos tanto dos cinemanovistas quanto da crítica que buscou avaliar o movimento logo em seus primeiros anos.

É esse o problema que nos propusemos enfrentar. Através da leitura dos artigos foi possível descentralizar a representação comumente feita das personalidades e dos movimentos criadores como mananciais de inventividade, singulares, e, portanto, avesso às determinações. Todos nós, afinal, somos apenas parte em processos amplos, que no campo ideológico assume a forma de redes dialógicas. Os artigos então nos permitiram acessar esses diálogos. E percebemos que o Cinema Novo deve as suas ideias e a sua densidade cultural, ao menos em parte, à maneira como se insere em um complexo de problemas em torno do cinema brasileiro que vinha sendo pensado desde os anos 1930.

Acreditamos, portanto, ter confirmado a nossa hipótese: o Cinema Novo se impõe ao campo cinematográfico na medida em que responde parte da demanda da crítica por um cinema brasileiro e moderno. Contudo, a relação na prática não era assim unilateral, também a crítica se obriga a repensar o cinema brasileiro sob o impacto das novas ideias e das novas imagens apresentadas pelo movimento. Portanto, antes que uma relação inequívoca de ascendência da crítica sobre o Cinema Novo, o que verificamos foi a formação de uma rede de diálogo cujos circuitos constituíam uma dinâmica ininterrupta de múltiplas determinações.

De toda forma, chegamos a um fato inédito irrecusável: a crítica, quer fosse entusiasta do Cinema Novo ou o deplorasse, não poderia mais simplesmente riscar uma pequena nota de desprezo. Agora era preciso se justificar diante dele, e apenas isso já configura uma mudança profunda em seu relacionamento com o cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, Luciana Corrêa de. **Joaquim Pedro de Andrade: primeiros tempos**. São Paulo: Alameda, 2013.

AUGUSTO, Isabel Regina. Neo-realismo e Cinema Novo: a influência do neo-realismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. *Intercom – Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*. São Paulo, v.31, n.2, p. 139–163, jul./dez. 2008.

AZEREDO, Ely. **Olhar crítico: cinquenta anos de cinema brasileiro**. São Paulo: instituto Moreira Salles, 2009.

_____. Zero vezes favela. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 jan. 1966. Caderno B, p. 2

_____. Noite Vazia. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 02 abr. 1965, p. 2

_____. O desafio de Matraga. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 maio 1966. Caderno B, p. 10.

BACK, Silvio. Estilo Brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 maio 1967. Suplemento Literário, p. 5.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. **Anthropos–Homem**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BAECQUE, de Antoine. **Cinefilia. Invenção de um olhar, história de uma cultura: 1944–1968**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAKHTIN, M. M.; VOLOCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 2009.

_____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARCELLOS, Jalusa. **CPC da UNE: uma história de paixão de consciência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.

BARRO, Máximo. **José Carlos Burle: drama na chanchada**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

BENEVIDES, Maria Victória de Mesquita. **A UDN e o udenismo. Ambigüidades do liberalismo brasileiro (1945-1965)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

BERNARDET, Jean–Claude. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das letras, 2003.

_____. **Cinema brasileiro: proposta para uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDET, Jean–Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

_____. **Trajectoria crítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. Dois Documentários. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 ago. 1961. Suplemento Literário.

_____. Modificação na crítica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 jan. 1963. Suplemento Literário, p. 5.

_____. Pagador e compromissos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 set. 1962. Suplemento Literário.

_____. Questão de Higiene. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 26 ago 1961. Suplemento Literário.

_____. VI Bienal: homenagem ao cinema brasileiro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 out. 1961. Suplemento Literário.

BERSTEIN, Serge. A cultura política. In: RIOUX, Jean–Pierre; SIRINELLI, Jean–François. **Para uma História Cultural**. Lisboa: Estampa, 1998

BIELSCHOWSKY, R. et al. **Cinquenta anos de pensamento na Cepal**; organização de Ricardo Bielschowsky. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BIELSCHOWSKY, R. **Pensamento econômico brasileiro**: o ciclo ideológico do desenvolvimentismo. Rio de Janeiro: Contraponto, 2004.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOURDIEU, Pierre. **Economia das trocas** simbólicas. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **As Regras da Arte. Gênese e Estrutura do Campo Literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRASILEIROS no festival. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 06 maio 1960.

BRUTUCE, Debora. Cineclubismo no Brasil, esboço de uma história. **Acervo**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 117-124, jan./jun. 2003.

BUENO, L. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: EdUSP; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antônio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CHAMIE, Mário. A fábula e seu caráter. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1966. Suplemento Literário, p. 5.

CHARTIER, Roger. **A história cultural. Entre práticas e representações.** Algés: DIFEL 82, 1988.

CHAVES, Flavio Loureiro. Cinema e realidade cultural. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 out. 1962. Suplemento Literário, p. 5.

CINEMA novo hostil à censura. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 20 abr. 1962.

CORREA, JR. Fausto Douglas. **Cinematecas e cineclubes: política e cinema no projeto da Cinemateca Brasileira (1952/ 1973).** São Paulo: UNESP, 2007

COSTA, Flávio Moreira da et al. **Cinema moderno, Cinema Novo.** Rio de Janeiro: José Álvaro, 1966.

CRIAÇÃO do instituto superior de estudos brasileiros. Finalidade: realização de altos cursos sobre problemas sociais e políticos e análise da realidade brasileira. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 15 jul. 1955, p.6

CRÍTICO elogia festival do Rio e de “Cinema Novo”. *O Estado de São Paulo*, 06 out. 1962, p. 12

DAHL, Gustavo. Algo de novo entre nós. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 out. 1961. Suplemento Literário.

_____. Coisas Nossas. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 jan. 1961. Suplemento Literário.

D'ARAUJO, Maria Celina. **O segundo governo Vargas. 1951-1954.** São Paulo: Ática,

D'AVILA, Roberto. **Os cineastas: conversas com Roberto D'avila.** Rio de Janeiro: Bom texto, 2002.

DEUS e o diabo na terra do sol. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1964, p.3.

DIAS, R. S. **O Mundo como chanchada: cinema e imaginário das classes populares na década de 50.** Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

DIEGUES, Carlos. **Cinema Brasileiro: idéias e imagens.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS/ MEC/ SEsu/ PROED, 1999.

DUARTE, Benedito Junqueira. Boa Viagem para Glauber Rocha. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 1964. Ilustrada.

_____. Os prêmios cinematográficos do Estado da Guanabara. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 26 nov. 1963. Ilustrada.

_____. **Críticas de B. J. Duarte. Paixão, polêmica, generosidade.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

FERNANDES, L. S. de M. **O estado aos cinemanovistas: inserções em redes sociais e multiposicionalidade**. 2008. Tese (Doutorado em ciências políticas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

FESTA em Gênova para cinema do Brasil. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 out. 1964. Caderno B, p.4.

FIGUERÔA, Alexandre. **Cinema novo: A onda do jovem cinema e sua recepção na França**. Campinas: Papirus, 2004.

FIORIN, José Luiz. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: editora Ática, 1998. Série Princípios

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

_____. **História da sexualidade I: A vontade de saber**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2006.

FRITZ Lang elogia o cinema novo brasileiro: Vidas Secas. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 set. 1964, p. 5.

FURTADO, Celso. **A pré-revolução brasileira**. Perspectivas do nosso tempo. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1962.

GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto de. Cinema brasileiro. 1930-1964. In: **História geral da civilização brasileira**. tomo iii O Brasil republicano. 4. Economia e cultura (1930-1964). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

GLAUBER e a fala do cinema novo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 abr. 1966. Caderno B, p. 8.

GOMES, Angela Maria de Castro. **A invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

_____. **Vargas e a crise dos anos 50**. Rio de Janeiro, Relume-Dumará, 1994.

GOMES, P. E. S. **Cinema, trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. **Crítica de cinema no suplemento literário** – volume I/II Paulo Emílio Sales Gomes. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. A agonia da ficção. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1960. Suplemento Literário.

_____. Antes da Primeira Convenção. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1960. Suplemento Literário, p. 5

_____. Artesãos e autores. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 14 abr. 1961. Suplemento Literário.

_____. Calor da Bahia. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 nov. 1962. Suplemento Literário, p 5.

GOMES, P. E. S. O dono do mercado. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 28 jan. 1961. Suplemento Literário.

_____. O gosto da realidade. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 dez. 1960. Suplemento Literário, p. 5.

_____. Perplexidades brasileiras. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11 abr. 1959. Suplemento Literário.

_____. Um mundo de ficção. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1960. Suplemento Literário, p. 4.

_____. Uma revolução inocente. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 18 mar. 1961. Suplemento Literário, p. 5.

_____. Uma situação Colonial? *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 nov. 1960. Suplemento Literário.

_____. Primavera em Florianópolis *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 06 out. 1962. Suplemento Literário, p. 5.

GUILBERT, Thierry. Pêcheux est-il réconciliable avec l'analyse du discours? Une approche interdisciplinaire. **Semen** [En ligne], Besançon, n. 29, mise en ligne le 21 octobre 2010

HIPPOLITO, Lúcia P. **De raposas e reformistas**: O PSD e a experiência democrática brasileira (1945–64). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

JAMESON, Fredric. **Pós-Modernismo - A lógica cultural do capitalismo tardio**, São Paulo: Ática, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos – Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC –Rio, 2006.

LEITE, Maurício Gomes. **Cinco Vezes Favela. Rio de Janeiro**. 08 dez. 1962, p.3

LIMA JÚNIOR, Walter. Os nove meses de Deus e o Diabo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 maio 1964.

LINHARES, Maria Yeda (Org.). **História Geral do Brasil**. Rio de Janeiro: Campus, 2000.

MATTOS, Marcelo Badaró. Greves, sindicatos e repressão policial no Rio de Janeiro (1954-1964). **Revista brasileira de história**. São Paulo, v. 24, n. 47, 2004.

MICELI, S. **Intelectuais à Brasileira**: Intelectuais e classes dirigentes no Brasil (1920-45). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Dênis. **A esquerda e o golpe de 64**. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

MORAES, E. J. de. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*, v.1, n. 2, 1988.

NAGIB, Lucia. **O cinema da retomada**: depoimentos de 90 cineastas depois dos anos 90. São Paulo: 2002.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/68). *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Forjando a revolução, remodelando o mercado: a arte engajada no Brasil (1956 -1968). In: FERREIRA, Jorge; AARÃO, Daniel (Orgs.). **Nacionalismo e Reformismo Radical** (1945-1964). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. (As esquerdas no Brasil vol. 2).

NEVES, D. E. **Cinema Novo no Brasil**. Nosso Tempo. Petrópolis: Vozes, 1966.

_____. **O telégrafo visual**. Crítica amável de cinema. São Paula: Ed.34, 2004.

NOVOS realizadores do cinema do Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 21 out. 1961, p. 9.

OLIVEIRA, José Carlos. O homem e a fábula. A carta de Glauber. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 09 nov. 1964.

ORLANDI, P. Eni. **Análise de discurso**. Princípios e procedimentos. Campinas: Pontes, 2009.

PAIVA, Salvyano Cavalanti. **“Cinema Novo” descobre Florianópolis**. Rio de Janeiro. 11 set. 1962.

_____. A paixão (do cinema) segundo Walter Lima Junior. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 30 dez. 1966.

PAIVA, Salvyano Cavalanti. **Grandeza e decadência do cinema novo**. Rio de Janeiro. 27 dez. 1966.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**. Campinas: Editora Unicamp, 2009.

PEIXOTO, Fernando. Festival e cinema novo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 out. 1962. Suplemento Literário, p. 5.

PERDIGÃO, Paulo. Schindler na grande feira. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 23 out. 1962.

POCOCK, J. G. A. **Linguagens do Ideário Político**. São Paulo: Edusp, 2003.

RAMOS, J. M. O. **Cinema, Estado e lutas culturais (anos 50/60;70)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-60. *Tempo social*, São Paulo, v.17, n1, p.81-110, 2004.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade Revolucionária**: um século de cultura e política. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao Mundo**, organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. **O século do cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

_____. 'Bossa nova' no cinema brasileiro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1960. Suplemento Dominical, 5.

_____. Arraial, cinema novo e câmara na mão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 mar. 1961. Suplemento Dominical, p.4.

_____. Atenção, Paulo Francis. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14-15 jan. 1961. Suplemento Dominical, p.7.

_____. Cineclubismo e alienação. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 jul. 1961. Suplemento Dominical.

_____. Cinema novo e cinema livre. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 08 jul. 1961. Suplemento Dominical, p.7.

_____. O processo cinema. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 06 maio 1961. Suplemento Dominical, p.3.

_____. Tope a parada, 'Mr.' Francis. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11 fev. 1961. Suplemento Dominical, p.4.

SALLES, F, L Almeida. Em louvor de Person. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 09 out. 1965. Suplemento Literário, p. 5

_____. Selva Trágica. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 27 fev. 1965. Suplemento Literário, p.5.

SARACENI, P. C. **Por dentro do Cinema Novo**. Minha viagem. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

_____. "Porto das Caixas": difícil é fotografar o mundo. Entrevista concedida a Maurício Gomes Leite. Rio de Janeiro, 06 abr. 1963, p. 9.

SARLO, Beatriz. **Tempo presente**. Notas sobre a mudança de uma cultura. Rio de Janeiro: José Olympo, 2005.

SCHWART, Roberto. **Cultura e política**. São Paulo: Paz e terra, 2009.

SGANZERLA, R. Diegues depõe. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 24 dez. 1966. Suplemento Literário, p.5

SGANZERLA, R. Fala, Glauber Rocha. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 07 maio 1966. Suplemento Literário, p. 5.

_____. Fala, Gustavo Dahl. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 05 nov. 1966. Suplemento Literário, p. 5.

SIMIS, Anita. **Estado e cinema no Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp; Itaú Cultural, 2008.

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

SOARES, Gláucio Ary Dillon. **A democracia interrompida**. Rio de Janeiro: FGV, 2001.

SOUZA, Claudio Mello e. Uma demonstração de talento: uma demonstração de talento. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 maio 1964. Cad. B, p.5.

_____. A Juventude de Deus e o Diabo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 maio 1964. Cad. B, p.5.

SOUZA, José Inácio de Melo. **Paulo Emílio no Paraíso**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

SOUZA, Miliandre Garcia. **Do teatro militante à música engajada**: a experiência do CPC da UNE (1958-1964). São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

TEIXEIRA, Novais. Fita brasileira concorre à “semana da crítica”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 08 abr. 1966, p. 8

_____. Deus e o Diabo na terra do sol: novo êxito para o Brasil. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 12 maio 1964.

_____. Triunfo para o Cinema Novo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 01 fev. 1966, p.12.

TOLEDO, Caio N. de. **ISEB**: fábricas de ideologias. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

VIANNA, A. Moniz. Deus e o diabo na terra do sol. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 05 jun. 1964, p.3.

_____. Garrincha, alegria do povo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 02 ago. 1963. p.3

_____. Vidas Secas. Rio de Janeiro. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 22 ago. 1963, p.3.

_____. Noite Vazia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 nov. 1964. Segundo caderno, p.2.

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

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal. São Paulo, Cosac naify, 2012.

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