

A REPERCUSSÃO DO GOLPE DE 1964 SOBRE O CINEMA NOVO Crise do projeto nacional-popular e autocrítica (1964-1968)

THE REVERBERATION OF THE 1964 COUP ON CINEMA NOVO Crisis of the national-popular project and self-criticism (1964-1968)

JOSÉ ALMIR SANTOS BASÍLIO FILHO¹

RESUMO

Este artigo visa problematizar como o Golpe de 1964 repercutiu nos cineastas ligados ao Cinema Novo, analisando um recorte temporal que abrange os primeiros anos de Ditadura até a instauração do AI-5. Para este fim, investigamos a produção bibliográfica dos cineastas engajados ligados ao movimento em questão, sobretudo publicações da Revista Civilização Brasileira, interpretadas segundo as orientações metodológicas de Tânia Regina de Luca sobre o uso de periódicos na pesquisa histórica e tomando como fundamentação teórica formulações de Raymond Williams sobre a aplicação de uma perspectiva materialista aos estudos culturais. O trabalho parte de exposições sobre o panorama geral das esquerdas na conjuntura do Golpe de 64 para, progressivamente, singularizar a dimensão artística da militância, mais especificamente aquela referente ao cinema. Através de uma análise que instrumentalizou conceitos de diferentes áreas do conhecimento para investigar as fontes supracitadas, observamos que a militância dos cineastas no período após o Golpe de 1964 se caracterizou por uma dualidade entre “a voz do militante de esquerda” e “a voz do profissional de cinema”: por um lado, há uma ênfase nas contribuições positivas do Cinema Novo para o desenvolvimento da indústria cinematográfica nacional, mas, quando se trata de avaliar as consequências do diálogo com o projeto nacional-popular, com suas estratégias de intervenção sobre a sociedade e mobilização do público, críticas mais severas foram feitas, geralmente direcionadas aos objetivos não atingidos das obras.

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

ABSTRACT

The aim of this paper is to problematize how the 1964 Coup reverberated on the filmmakers related to Cinema Novo, analyzing a time frame that embraces the first years of the Dictatorship until the establishment of AI-5. For this purpose, we investigated the bibliographical production of such filmmakers, particularly

¹ Licenciado em História pela Universidade Federal de Campina Grande - UFCG. e-mail do autor: basilioalmir85@gmail.com

publications from *Revista Civilização Brasileira*, regarded according to the methodological guidelines of Tânia Regina de Luca on the use of periodicals in historical research and taking Raymond Williams's formulations concerning the application of a materialist perspective to cultural studies as a theoretical foundation. This paper starts with an exposition about the general outline of the political left in the 64 Coup scenario and then progressively particularize the artistic dimension of militancy, more specifically that relating to cinema. Through an analysis that instrumentalized concepts from different areas of knowledge to investigate the aforementioned sources, we observed that the militancy of filmmakers after the 1964 Coup was characterized by a duality between “the voice of the left-wing activist” and “the voice of the cinema professional”: on one hand, there is an emphasis on the positive contributions of Cinema Novo concerning the national cinematographic industry's development, but, when it comes to evaluating the consequences of the dialogue with the national-popular project, with its intervention strategies on society and public mobilization, more severe criticisms were made, generally directed at the unachieved objectives of the works.

Keywords: 1964 Coup. Cinema Novo. *Revista Civilização Brasileira*. Brazilian cinema.

INTRODUÇÃO

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

Desse modo, este artigo tem o objetivo de problematizar como o Golpe de 1964 repercutiu nos cineastas ligados ao Cinema Novo, focando na autocrítica desenvolvida pelos cineastas militantes de esquerda a partir desse evento. Tal discussão perpassa uma variedade de questões atreladas ao contexto político, social e econômico mais geral a partir do qual a atividade dos cineastas foi levada a cabo: desde a dificuldade de comunicação com as classes

populares, a repressão à esquerda no regime militar, a predominância da classe média intelectualizada entre os cineastas, a relação ambígua com a indústria cultural, entre outros pontos que foram centrais nas reflexões a partir de abril de 1964. Através de um debate que relaciona tal conjuntura mais ampla com a atividade mais específica dos cineastas, propomos uma articulação entre conceitos oriundos de diversos campos de estudo para conceber a autocrítica dos cineastas no período pós-1964 como uma dualidade entre “a voz do profissional de cinema” e “a voz do intelectual militante”.

Para esta pesquisa seguimos um viés atípico no âmbito dos estudos sobre cinema: direcionamos nossa ênfase aos debates travados “fora das telas”, em espaços de discussão e organização política, que expõem a fundamentação teórica dos cinemanovistas, bem como o lastro de ideias políticas e estéticas que embasaram a realização de seus filmes. Nesse sentido, nossa fonte primordial não foram filmes, mas sim escritos de críticos, teóricos do cinema e cineastas ligados ao Cinema Novo, sobretudo textos publicados em periódicos como a *Revista Civilização Brasileira* no recorte temporal estudado.

Para analisar esse tipo de fonte, nos baseamos nas orientações metodológicas de Tânia Regina de Luca em seu texto *História dos, nos e por meio de periódicos* (2008). A autora indica que o pesquisador, ao lidar com periódicos como revistas, deve: atentar-se às condições de produção e reprodução do material; localizar historicamente a publicação; entender quem são seus colaboradores, quais seus objetivos e qual seu público-alvo. Nesta pesquisa, tais pontos foram especialmente importantes pois ajudam a esclarecer, segundo nossos objetivos, como a *Revista Civilização Brasileira* “cumpru o papel de ser um dos principais porta-vozes dessa intelectualidade contra a ditadura militar.” (CZAJKA, 2010, p. 96). Ela agregou textos sobre diferentes temas relevantes para a militância da época, como política e artes, sempre vistos por diversas perspectivas alinhadas à esquerda. Como amplamente destacado por Rodrigo Czajka (Ibid., p. 100), cuja pesquisa sobre a *Revista Civilização Brasileira* forneceu um maior embasamento à análise das fontes primárias selecionadas, a revista em questão se configurou como um centro de debates das esquerdas entre 1965 e 1968.

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

Em termos teóricos, o trabalho se baseia na perspectiva materialista de Raymond Williams (2005) aplicada aos estudos culturais. As formulações de Williams, inseridas na tradição marxista, permitem compreender a relação entre as práticas culturais e a materialidade sob a qual elas se desenvolvem sem inferir que tais práticas são um mero reflexo necessário de sua base econômica. Como apontado pelo autor: “Nós temos que reavaliar ‘determinação’ como o estabelecimento de limites e o exercício de pressões, e não como a fixação de um conteúdo previsto, prefigurado e controlado.” (WILLIAMS, 2005, p. 214). As implicações de tal perspectiva serão expostas no decorrer da argumentação, mas por ora cabe enfatizar que ela possibilita elaborar uma análise das condições de produção e reprodução da arte que contemple o caráter classista de sociedades marcadas pela hegemonia de certos sistemas de valores - hegemonia esta que não se restringe à dimensão discursiva, mas está atrelada às estruturas sociais, conforme exposto por Williams (2005, p. 217).

Essa perspectiva relaciona-se também com outros referenciais teóricos e conceituais que orientam a análise - que considero importante esclarecer devido à ausência de consenso historiográfico em relação aos temas aqui tratados. Para

fundamentar nossa interpretação do Golpe enquanto um movimento empresarial-militar, de profundo caráter classista, tomamos como referência a obra de Dreifuss, *1964 e a conquista do Estado* (1981), sobretudo sua análise a respeito da crise do populismo e instauração do Regime. Em relação à militância de esquerda e à produção artística engajada nessa conjuntura do Golpe de 64 - que, articulados, constituem o foco deste artigo - nossa principal referência é a interpretação de Marcelo Ridenti sobre o tema, exposta em diversas pesquisas, como em sua tese *O Fantasma da Revolução Brasileira* (2010). A partir da obra de Ridenti, usamos conceitos como romantismo revolucionário, e, além disso, fundamentamos diversas análises deste trabalho segundo interpretações do autor sobre o contexto estudado, aplicadas nesta pesquisa sobre outro enfoque: partimos de suas teses de caráter sociológico sobre a esquerda brasileira no geral para desenvolvermos uma análise direcionada especificamente para o cinema brasileiro, formulada sob o viés da historiografia e não da sociologia.

Nesse sentido, o presente trabalho visa contribuir para a pesquisa acadêmica sobre o tema levando adiante algumas coordenadas gerais indicadas por Marcelo Ridenti (2010) e reelaborando-as tanto com contribuições de outros autores quanto com dados obtidos durante a pesquisa documental exposta neste artigo. Como o próprio autor coloca, ao analisar a presença de artistas dentro da militância de esquerda,

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

Ao que o autor completa em seguida afirmando que nos limites da pesquisa em questão ele “não tem pretensões de avançar no debate estético” (Ibid., p. 73). Assim, este artigo objetiva seguir as possibilidades abertas pelo sociólogo, desenvolvendo uma análise que articula suas coordenadas teóricas com conceitos formulados por historiadores e teóricos do cinema.

1. PANORAMA DAS ESQUERDAS NA CONJUNTURA DO GOLPE DE 1964: UM BREVE RETROSPECTO

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

No Brasil, a mobilização de trabalhadores também era crescente, com as ligas camponesas, no caso dos trabalhadores rurais, e as movimentações sindicais e de associações estudantis e greves, no caso dos trabalhadores urbanos. Em termos institucionais, João Goulart e as reformas de base propostas pelo seu governo eram vistas pelos setores das esquerdas que lhe apoiavam como um sinal de que as demandas populares seriam atendidas pela via reformista.

Como Ridenti sintetiza (2007, p. 194), trata-se de uma conjuntura em que setores do meio artístico e intelectual imaginavam estar próximos do poder estatal e suas demandas próximas de serem atendidas. Ainda segundo o sociólogo citado, foi esse um momento propício para o florescimento do chamado “romantismo revolucionário” no Brasil, que abrange meados da década de 50 até o início dos anos 70. Esse conceito, elaborado por Lowy, é instrumentalizado pelo autor para explicar as lutas políticas e culturais do período e as motivações das manifestações artísticas a elas atreladas. Os setores dominantes da militância de esquerda ligada aos meios intelectuais no período em questão orientam-se a partir de ideias como povo e libertação nacional, que remetem a uma recuperação de uma certa identidade nacional sintetizada no “autêntico homem do povo” (RIDENTI, 2014, p. 83). Em meio à heterogeneidade da esquerda - em que havia grupos “mais românticos que outros” (Ibid., p. 9) (e

mais orientados pela idealização de um povo, não contaminado pela modernidade urbana capitalista, que deveria ser recuperado e seria portador das potencialidades revolucionárias do país), além de grupos que por sua perspectiva teoricamente contrária ao idealismo recusavam esse tipo de denominação -, a atmosfera cultural do período era marcada por essa perspectiva que agregava influências trabalhistas ou comunistas e tinha como horizonte comum a liberação nacional apesar da divergência de matrizes teóricas.

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

Para esta pesquisa, a caracterização do Golpe de 1964 como um movimento de classe liderado pelo capital multinacional e associado aos militares proposta por Dreifuss ajuda a explicar a repercussão do Golpe entre as esquerdas - sobretudo na medida em que esse evento colocou em dúvida as expectativas do projeto nacional-popular previamente expostas e a definição de “povo” que agregava diferentes classes, levando a uma revisão crítica entre os militantes de esquerda das práticas anteriores a abril de 1964. Um conceito que se sobressai nesse processo é o de hegemonia e, consequentemente, de crise de hegemonia: Dreifuss utiliza-os segundo a formulação de Gramsci, mas, para este trabalho, nos interessa a interpretação de Williams a seu respeito, uma vez

que ele o instrumentaliza de forma mais específica para estudar as relações entre arte e sociedade.

De modo geral, como já exposto na introdução, tratar um conjunto de práticas como hegemônico implica considerar que existe na sociedade uma relação de dominação de determinado conjunto de práticas sobre outros e que corresponde à dominação de classe existente - dominação esta que não se restringe à sua dimensão cultural e ideológica, mas torna-se concreta porque é vivida e organizada na sociedade. Isto é, um sistema de práticas e valores hegemônicos não se define somente como um discurso dominante, pois ele é materializado na sociedade ao ser incorporado pelas instituições a tal ponto que pode ser tido pelos indivíduos como uma realidade absoluta, que abrange os âmbitos cultural, político, econômico e social.

A hegemonia de um sistema de práticas e valores, portanto, consiste em um fenômeno total que abrange tanto a base quanto a superestrutura da sociedade, de modo que, para sua compreensão, não há a possibilidade de isolar nenhuma dessas duas dimensões. Seguindo as formulações de Raymond Williams, não é possível estudar a base de uma sociedade, com sua dinâmica econômica e suas relações de produção, e a partir dela inferir um significado rígido e determinado às práticas culturais e artísticas que surgem sob pressões dessa base - pressões estas que impõem limites aos sujeitos, “que entretanto tem margem para dar respostas diferenciadas às constrições sociais.” (RIDENTI, 2023, p. 7). As relações de poder atreladas à hegemonia, portanto, também são dinâmicas, o que possibilita a ocorrência de crises bem como a ascensão de “hegemonias alternativas” (WILLIAMS, 2005, p. 223).

Sob essa fundamentação teórica, compreendemos a queda da chamada democracia populista em 1964 como forma de manutenção da hegemonia burguesa, a qual, com variações e crises, continuou existindo mesmo naquela conjuntura de aparente ascensão das esquerdas, sobretudo no âmbito cultural. Desde a Segunda Guerra, “a hegemonia política, econômica e cultural nunca deixou de ser burguesa na sociedade brasileira” (RIDENTI, 2023, p. 4), mas, com a crise do pacto populista, ela começa expor suas contradições ao ponto em que fica ameaçada pelas forças sociais em ascensão. O “pacto populista”, que até o início da década fora suficiente para garantir a manutenção da hegemonia, torna-

se insuficiente para restringir o alcance da crescente participação social das classes subalternas, que, cada vez mais emergiam, como um “esboço de hegemonia alternativa” (Ibid.). Assim, como forma de frear tais ameaças ao *status quo*, as classes dominantes patrocinam o Golpe, causando surpresa aos que acreditavam que o sonho brasileiro revolucionário estava próximo e contrariando as projeções dos setores dominantes da esquerda. Na perspectiva destes, a participação popular crescente atrelada ao Executivo nacional-reformista (presidência de João Goulart) indicava o futuro triunfo do projeto da democracia reformista, como aponta a tese de Dreifuss (1981, p. 130)

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

A vitória dos golpistas naquela conjuntura aparentemente favorável às esquerdas ilustra que a relativa hegemonia cultural destas não se desdobrou em transformações estruturais capazes de superar o domínio que a burguesia, mesmo em seu momento de crise, seguiu exercendo sobre a base da sociedade, de modo que a “hegemonia” da esquerda não passou de um esboço de hegemonia alternativa, como conclui Ridenti. Mesmo com uma produção numerosa de obras engajadas que enunciaram a superação dos problemas nacionais, os interesses burgueses não deixaram de ser incorporados pelas instituições, a tal ponto que o Golpe de 1964 é bem-sucedido em meio a uma insuficiente reação das esquerdas. Como conclui Napolitano (2014a, p. 47-48), a perplexidade daqueles setores da militância que acreditavam nas reformas de João Goulart é acompanhada por momentos de crise de consciência nestes grupos, em busca de respostas para o “enigma” da derrota da esquerda - respostas estas que foram propostas imediatamente pelos militantes de esquerda segundo sua ideologia na época, afinal, mesmo diante de um cenário desfavorável marcado pela não realização da esperada revolução, suas demandas não cessaram com o Golpe. A nova conjuntura trouxe à tona novos

obstáculos para os antigos objetivos e novas questões urgentes que os futuros projetos políticos teriam que incorporar.

A esse respeito, a tese de Marcelo Ridenti publicada em *O fantasma da revolução brasileira* é uma referência fundamental. Ela demonstra como o Golpe e a consequente derrota das esquerdas em 1964 “marcaram profundamente os partidos e movimentos de esquerda brasileiros” (RIDENTI, 2010, p. 29), e, assim, configuraram-se como um marco inicial para compreender as lutas empreendidas a partir desse momento. As esquerdas precisaram, desde o início dessa nova conjuntura política, assimilar, de uma forma ou de outra, o “fantasma” da revolução de esquerda derrotada. No recorte selecionado pelo autor, que abrange um período de vigência do Regime Militar que vai de 1964 a 1974, o conjunto das esquerdas (entre divergências teóricas e práticas) teve seus projetos perturbados por fatores comuns ligados às transformações passadas pela sociedade brasileira: a “modernização conservadora da economia, concentradoras de riquezas” e sua contrapartida necessária, “a total submissão do trabalho aos ditames do capital” (Ibid., p. 32) que reprimiu ou desmantelou de forma imediata as organizações de trabalhadores e, consequentemente, afetou as estratégias que os grupos de esquerda poderiam usar para engajar essa classe em torno de uma luta revolucionária.

A pesquisa de Ridenti em questão foca nos setores armados das esquerdas entre 1964 e 1974, sem deixar de lado a inserção da arte engajada nesse recorte, o que nos permite entender que diversos problemas que afetaram o Cinema Novo, como a censura, a repressão, a dificuldade de mobilizar certos grupos sociais, entre outros, não lhe eram exclusivos e afetaram as esquerdas em outros âmbitos além do artístico.

Feito este balanço, podemos expor os resultados da pesquisa documental realizada para este artigo, que singularizam a autocrítica operada pelos cineastas em meio ao panorama geral das esquerdas. Para tanto, instrumentalizamos e esmiuçamos uma expressão de Ismail Xavier (2001, p. 62) que aponta para uma dualidade na prática dos cineastas engajados: primeiro, como uma dimensão da autocrítica operada pelo conjunto das esquerdas, com problemas comuns mas cujas soluções ou reflexões propostas tiveram particularidades a depender do grupo; em seguida, como uma revisão da

justificativa política dos filmes engajados, a partir dos quais os cineastas começaram a introduzir novos temas e perspectivas nos filmes, problematizar seu lugar social enquanto artistas, a relação entre estética e comunicação com o público e também a inserção de um cinema engajado na indústria cultural.

2. “A VOZ DO INTELLECTUAL MILITANTE”

No recorte temporal que vai do Golpe em 1964 até a instauração do AI-5 no final de 1968, há algumas particularidades na repressão promovida pelo Regime que devem ser esclarecidas para delinear melhor como se deu a relação entre a militância dos cineastas e demais setores das esquerdas nesse período. A partir da bibliografia estudada, notamos que os principais alvos do Regime Militar em seus anos iniciais foram os movimentos de trabalhadores urbanos e rurais, como organizações sindicais e ligas camponesas. Para estes, a repressão violenta e desmobilização foi imediata, com o efeito sobre as esquerdas de “dispersão da maior parte das forças populares que começavam a adentrar na cena política” (RIDENTI, 2010, p. 29), ao passo que sobre as classes médias intelectualizadas o Golpe não teve um efeito desmobilizador tão rápido, e estas tiveram “melhores condições de sobreviver politicamente e organizar-se” (Ibid., p. 161) do que as classes que foram imediatamente reprimidas em grande escala pelos militares.

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

Isso não significa, evidentemente, que os setores intelectuais das esquerdas não tenham sofrido repressão nesse período: Czajka (2010, p. 99-104) enfatiza que espaços de articulação política como revistas foram tiradas de circulação e investigadas e organizações como o ISEB foram encerradas. Mas, reforçando o que Ridenti aponta, esses setores tiveram condições para se reestruturar mesmo após essas intervenções, e novos espaços de articulação foram criados sobretudo após 1965 (como a *Revista Civilização Brasileira*, na qual textos de diversos cineastas de esquerda foram publicados). Pelos fatores

supracitados “a repressão que se seguiu ao golpe não pôde calar setores de classe média, principalmente no meio intelectual e artístico” (RIDENTI, 2007, p. 188).

Assim, o florescimento cultural crescente desde o início da década não foi estancado pelo Golpe e a arte engajada seguiu, apesar das interferências e obstáculos, sendo produzida em grande número: diretores do Cinema Novo que já estavam em atividade, como Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Carlos Diegues, P.C. Saraceni e outros continuaram realizando filmes; além de outros cineastas que estrearam na direção após 1964, como Helena Solberg, primeira mulher associada ao Cinema Novo.

O desequilíbrio entre classes populares, desmobilizadas, e classes médias, com atuação marcante no âmbito cultural, torna-se um tema chave na produção fílmica a partir do Golpe: entre 1964 e 1968, tal desequilíbrio e a homogeneização de diferentes classes segundo a mesma definição de “povo” são problematizados através de filmes “empenhados em discutir a ilusão de proximidade dos intelectuais em relação às classes populares” (XAVIER, 2001, p. 28-29). Os cineastas destacam o descompasso entre eles (artistas e intelectuais de classe média) e aquele que seria seu suposto público até então, as classes subalternas, os grupos sociais marginalizados alvo da conscientização dos filmes ligados ao nacional-popular.

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

Enquanto intelectuais de esquerda, vários cinemanovistas tomaram o sentido histórico do Golpe como intrinsecamente atrelado à derrota do projeto político das esquerdas - o que pode explicar a consciência pessimista apontada por Napolitano. Para levarmos adiante essa questão, três fontes da época que analisamos são especialmente esclarecedoras: três conversas ou mesas redondas, publicadas pela *Revista Civilização Brasileira* entre 1965 e 1966, em que participaram um total de sete cineastas, sem contar Alex Viany, que

conduziu as conversas/entrevistas e era parte do conselho de redação da revista: em ordem alfabética, Carlos Diegues, David Neves, Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Joaquim Pedro de Andrade, Nelson Pereira dos Santos e P.C. Saraceni.

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

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

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

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

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

Na busca pelo “povo” portador do espírito revolucionário do Brasil no pré-64, os cineastas engajados de classe média associados ao Cinema Novo tematizaram o sertão, as favelas, e retratam regiões em que grupos

marginalizados aparecem sem que apareça (nos filmes) a classe média: é esse o cenário de *Rio*, *40 Graus*, *Cinco Vezes Favela*, *Barravento*, *Vidas Secas* e outros - locais em que “o autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista” (RIDENTI, 2014, p. 8-9) poderia ser encontrado. À parte dos juízos de valor tecidos por Bernardet, em termos sociológicos esses filmes expressam o que Ridenti chama de romantismo revolucionário característico das esquerdas nessa década; em termos historiográficos, essa “idealização” do “povo” segundo uma perspectiva “romântica” é historicamente localizada na já comentada conjuntura pré-1964. O Golpe, portanto, coloca sobre essa idealização um “ponto de interrogação” categórico, de modo que a classe média passa a ocupar o protagonismo de alguns filmes como objeto de discussão - e a classe média intelectualizada militante de esquerda, mais especificamente, torna-se alvo de críticas. Como exemplo da introdução de novos temas motivada pelo Golpe, podemos destacar *A Entrevista*, de Helena Solberg, que além de problematizar a classe média, “foi pioneiro ao dialogar simultaneamente com as questões da opressão das mulheres e da repressão militar” (VEIGA, 2013, p. 300).

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

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

Seja em filmes que problematizam frontalmente a militância dos intelectuais de classe média - como *Terra em Transe* e *O Desafio* - ou em filmes que problematizam o lugar social da classe média em seu conjunto - como *A Falecida* (1965) de Leon Hirszman e *A Entrevista* -, é nessa segunda fase do Cinema Novo “(...) que se fez a dissecação mais profunda do cadáver do intelectual de esquerda formado sob o populismo nacionalista.” (NAPOLITANO, 2001, p. 116-7). Além dos filmes, tal problematização também tem um desenvolvimento importante em textos publicados: um exemplo notável é o já citado ensaio de Bernardet, que utilizamos como uma fonte primária, além de entrevistas como aquela de Joaquim Pedro de Andrade publicada na *Revista Civilização Brasileira*.

Em nível mais geral, é importante entendermos o problema da comunicação entre os cineastas de classe média intelectualizada e as classes populares também como uma questão condicionada pela estrutura econômica da sociedade brasileira - perspectiva que foi considerada pelos próprios cineastas no período em questão, que debatiam as possibilidades de inserção do cinema engajado no mercado como meio de atingir um maior público (em outras palavras: a possibilidade de inserção do cinema na indústria cultural, já em pleno desenvolvimento na conjuntura pós-64).

Napolitano (2001, p. 105) destaca que as possíveis estratégias de divulgação nesses termos não começaram apenas após o Golpe, mas o novo contexto político e econômico instaurado após esse momento, com a modernização conservadora levada a cabo pelos militares, faz com que a relação entre arte engajada e seu público se desloque para o mercado. Esse foi um dado importante da nova conjuntura que afetou as estratégias de mobilização de diversas artes engajadas, entre a música, o teatro e o Cinema Novo: com a consolidação da indústria cultural, surge “um segmento de mercado disposto a consumir produtos culturais de contestação à ditadura” (RIDENTI, 2007, p. 188-9). Napolitano destaca que, diferente do pré-64, em que as artes engajadas convergiam para estratégias similares ligadas ao nacional-popular, após o Golpe cada arte segue por um caminho particular nessa nova estrutura de reação com

o público, de modo que é preciso detalhar mais como isso se deu para os cineastas do Cinema Novo.

Desde a consolidação do movimento em questão - isto é, e a partir do momento em que o cinema engajado brasileiro deixou de lado o diálogo com as tendências do chamado “cinemão” (chanchadas e comédias musicais nacionais que eram sucesso de bilheteria) que marcou o cinema independente dos anos 50 em função de uma proposta estética mais disruptiva -, a relação com o público passou a ser uma relação de conflito. Isso trazia efeitos positivos artisticamente, mas acarretava problemas econômicos, já que confrontava os hábitos e gostos de um público acostumado à estética do cinema estrangeiro importado que dominava o mercado nacional - como conclui um estudo de Autran (2008, p. 86-87) sobre o pensamento industrial cinematográfico brasileiro. O Cinema Novo, desde o início da década de 1960, coloca-se na contramão da tendência política e estética que dominava as salas de cinema, e o fazia conscientemente como forma de intervir socialmente contra a ideologia propagada pelo cinema industrial dos EUA.

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

Glauber concebe o combate ao cinema digestivo para além do nível ideológico: seria necessário também intervir na indústria para produzir, distribuir e exhibir seus filmes pela via autoral; caso contrário, o cineasta engajado não alcançaria seus objetivos políticos porque “(...) o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração” (Ibid., p. 67). Essa participação do cineasta “múltiplo” (diretor, produtor, distribuidor) na indústria foi evoluindo com o passar dos anos, mas o Golpe configura-se como um baque no curso de tal evolução.

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

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

Partindo desses exemplos, podemos ilustrar o fenômeno de fechamento do público, conceito proposto por Napolitano, que marca o Cinema Novo no Pós-64: “‘Fechamento’ porque, a partir de 1965, se fez um cinema para pequenos círculos, em parte por causa dos problemas de distribuição e da força esmagadora do cinema norte-americano, em parte por opção estética” (NAPOLITANO, 2001, p. 106). Trata-se, por um lado, de uma opção criativa, mas que não deixa de ser condicionada pela dinâmica estrutural da sociedade brasileira naquele momento. Segundo Napolitano, esse fenômeno se deu mesmo antes do Golpe, com filmes que quebravam as tradicionais convenções

com as quais o grande público estava acostumado, e por isso este “(...) fugia dos filmes brasileiros mais alegóricos” (Ibid., p. 116); o impacto do Golpe é justamente que, a partir dele e a derrota das esquerdas, os cineastas começam a problematizar de forma inédita o “fechamento do público” já existente através de uma discussão mais geral sobre o distanciamento entre intelectuais de classe média e classes subalternas - algo que é ausente nos filmes anteriores a 1964, e após o Golpe passa a ser incorporado nos filmes através de uma estética ainda mais vanguardista, a exemplo de *Terra em Transe*.

Não podemos desconsiderar que os possíveis desdobramentos da autocrítica previamente colocada foram limitados pelas pressões exercidas pelo Regime. A distribuição dos filmes acaba prejudicada pela censura e, conseqüentemente, seu alcance. Uma fala de Joaquim Pedro de Andrade é exemplar nesse sentido: após propor algumas possíveis soluções para os problemas de comunicação e atuação política do Cinema Novo, ele constata que a situação do Brasil “(...) de fato não permite o que poderia resultar de prática eficiente dessas especulações” (VIANY; ANDRADE, 1966, p. 265). O citado diretor destaca ainda que os cinemanovistas deveriam tentar de imediato atingir as classes potencialmente revolucionárias, mas estas naquele momento foram as principais vítimas da repressão e desmobilização promovidas pelo Regime. Após o Golpe, os cineastas engajados tiveram pouco tempo em comparação aos anos da democracia populista para aprimorar suas ideias e revisar práticas que posteriormente avaliaram como equivocadas: entre o Golpe e o AI-5, os cinemanovistas tiveram apenas quatro anos para tentar transformar a autocrítica exposta nesta seção em novas estratégias de intervenção política e estética. Em 1968, o baque sobre a arte engajada é de inédita violência: o AI-5 legitima de vez a repressão irrestrita e a censura que passa a ser feita contra os opositores do regime, restringindo de vez as possibilidades de mobilização dos artistas de esquerda e, de forma que não havia ocorrido em 1964, estancando o florescimento cultural do cinema engajado.

3. “A VOZ DO PROFISSIONAL DE CINEMA”

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

Tomando como medida de comparação a situação do cinema brasileiro antes da emergência do Cinema Novo, diversos cineastas constataram avanços mesmo com a derrota das esquerdas no âmbito político: graças ao Cinema Novo, a indústria nacional alcançou o mínimo de estabilidade em termos de número de obras produzidas e a profissão de cineasta passou a ser equiparada à de outros artistas, como músicos e escritores, entre outras contribuições relevantes, segundo o breve balanço que expomos a seguir.

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

No debate entre Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha e Alex Vianny, publicado em 1965 sob o título de *Cinema Novo: Origens, ambições e perspectivas*, os envolvidos traçam um balanço cronológico do que foi feito pelo citado movimento até então e projetam possibilidades para o futuro com o

Regime Militar já vigente (projeções, cabe destacar, feitas com cerca de um ano de vigência da Ditadura). Glauber Rocha destaca que uma das contribuições dos primeiros filmes realizados pelos cinemanovistas foi a experiência prática na realização cinematográfica, que serviu para aprimorar e consolidar ideias que apareceriam de maneira mais nítida nos filmes seguintes. O diretor cita como exemplo para sua formação a experiência com *Barravento*, em 1962, e para o amadurecimento dos demais cita *Cinco Vezes Favela*, do mesmo ano:

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

Bernardet (1965, p. 220), em artigo publicado também em 1965 na citada revista, reitera segundo seus próprios termos a posição de Glauber e afirma que *Cinco Vezes Favela* representa, mesmo com seus erros, uma etapa na elaboração do cinema. Joaquim Pedro de Andrade também observa certa evolução nesse sentido, apesar de fazê-lo com ressalvas em relação a seus resultados concretos até então. Em sua já mencionada entrevista, ele destaca o amadurecimento dos cineastas nessa fase mais “avançada” do Cinema Novo, partindo do problema da eficácia política dos filmes. Segundo o diretor, após os filmes de estreia dos cinemanovistas, alguns deles em suas obras posteriores já constataam o citado problema de forma que não faziam anteriormente, ainda que a solução permanecesse no campo da possibilidade: “Isto é, fizeram a primeira experiência, o problema começa a colocar-se para eles com maior nitidez, e eles procuram resolvê-los em termos realmente eficazes” (ANDRADE; VIANY, 1966, p. 260).

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

deixou de ser uma crônica da sociedade brasileira, deixou de ser

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

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

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

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

O que a gente pode ver hoje é que esse resultado principal [do Cinema Novo] foi a afirmação cultural do cinema brasileiro. Aquela frase do deputado Euvaldo Pinto, de que o cinema

brasileiro não é mais uma atividade divorciada das demais atividades culturais de nível mais alto do país, é inteiramente verdadeira. Assim, o Cinema Novo conseguiu transformar o cinema brasileiro, ou melhor, deu ao cinema brasileiro essa categoria de manifestação, de expressão da nossa cultura. (SANTOS et. al, 1965, p. 189)

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

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

Glauber avalia positivamente a contribuição do Cinema Novo para o desenvolvimento da indústria e para a “descolonização” dos gostos do público, a tal ponto que em 1967 constata que “Hoje um filme de *cinema novo* consegue rápido sucesso”. (ROCHA, 2004, p. 86). Tal estabilidade alcançada no decorrer da década é tida por ele no mesmo texto como um possível ponto de apoio para que o movimento se defendesse das intervenções do Regime, como o diretor destaca no mesmo texto: “o nível técnico e artístico, já alcançado pelo cinema brasileiro em relação às condições locais, e um crescente prestígio internacional do cinema novo já constituem defesas políticas diante da censura.” (Ibid.).

Em 1967, a opressão avançava através dos atos institucionais, mas a oposição de esquerda ao Regime ainda não recebera seu contraponto mais decisivo: a instauração do AI-5. Nestes textos que analisamos, de 1965 a 1967, as projeções dos cineastas demonstram uma crença na continuidade do cinema

engajado e a incerteza em relação ao futuro do Regime - ao menos no sentido de não saberem até que ponto a repressão iria chegar. O AI-5, porém, coloca um “ponto final” nas incertezas em relação aos rumos da Ditadura e comprova sua completa inclinação à perseguição das esquerdas.

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

Nos relatos dos cineastas que destacamos, algo dessa impressão pode ser percebida, uma vez que alguns deles demonstram incerteza em relação ao alcance da censura e outros demonstram otimismo, como se os avanços conquistados na indústria fossem garantir a continuidade do Cinema Novo. A instauração do AI-5 no final de 1968 é tomada nesta pesquisa como o fim de nosso recorte temporal, pois concretiza todo o potencial autoritário do Regime militar, reprimindo de vez aquelas classes sociais que antes não haviam sido o alvo principal e imediato nos primeiros momentos após o Golpe de 1964.

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

É sobre esse panorama, antes da ruptura provocada pelo AI-5, que limitamos esta pesquisa, considerando que a partir da instauração daquele há

um impacto de outra ordem que não pode mais ser atribuído apenas ao Golpe ocorrido em 1964.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Portanto, a partir dos resultados da pesquisa expostos anteriormente, podemos perceber em que medida o Golpe de 1964 interferiu sobre as atividades do Cinema Novo, motivando um amplo processo de autocrítica em relação aos projetos políticos e estéticos anteriores, mais especificamente o chamado projeto nacional-popular.

Avaliamos que a aplicação da dualidade entre a “voz do profissional de cinema” e a “voz do militante de esquerda”, ênfase central deste artigo, permite ampliar as análises de Ridenti e Napolitano no sentido de singularizar a militância levada a cabo pelo Cinema Novo: embora compartilhe com o conjunto das esquerdas problemas e certas práticas comuns, a divisão analítica entre os objetivos dos cineastas enquanto profissionais do cinema e enquanto militantes de esquerda permite esclarecer como sua atividade política e estética foi particular naquele contexto. Torna-se possível, assim, compreender por que o balanço crítico feito pelos próprios cineastas remete ao pessimismo das esquerdas diante da derrota em 1964 ao mesmo tempo em que aponta para o avanço positivo de uma indústria que décadas antes era extremamente instável.

Cabe reiterar que essa divisão para fins de análise não implica em uma separação absoluta: na prática dos cineastas, ambas se articulam. Enquanto profissionais de cinema, interessou aos cineastas criar condições na indústria nacional para que a arte engajada pudesse ser realizada, distribuída e exibida desvinculada das convenções impostas pelo cinema estrangeiro. Tal perspectiva por si só já denota uma atitude política que advém de suas concepções enquanto militantes de esquerda: não bastaria produzir filmes tendo em mente apenas sua dimensão discursiva, seria preciso, para um cinema político efetivo, também intervir sobre a materialidade que afeta a maneira que o cinema alcança a sociedade.

Tendo em vista esse projeto, entendemos que o Golpe de 1964 afetou o Cinema Novo não apenas limitando a produção dos cineastas através da censura, por exemplo, mas também oprimindo e desmobilizando as classes

populares que poderiam ser atingidas pelos filmes engajados. Se o fato de que os realizadores e o público imediato do Cinema Novo consistiam majoritariamente em pessoas das classes médias intelectualizadas, não podemos restringir essa questão de classe a uma dimensão discursiva: trata-se, também, de um aspecto condicionado pela instauração de um regime autoritário e de classe que reprimiu duramente os movimentos populares em ascensão no país, minando suas possibilidades de mobilização e, conseqüentemente, restringindo os possíveis diálogos entre a arte engajada e classes subalternas. O “fechamento do público”, em que cineastas após 1964 passam a direcionar as obras a um público mais restrito e refletem nos filmes suas inquietações enquanto intelectuais de classe média, foi em parte uma escolha criativa, mas não deixa de ser, por outro lado, fruto da constatação de um dado sobre a nova conjuntura autoritária instaurada após o Golpe. Tomarmos como fundamentação teórica o materialismo proposto por Raymond Williams permitiu ir ainda mais além na interpretação dessa questão: a atuação política do Cinema Novo nesse sentido e o impacto social de sua militância (ou a ausência dele), quando vistos sob essa ótica, vão muito além de sua dimensão discursiva, pois são afetados por uma dominação de classe que perpassa todos os âmbitos da sociedade, não apenas a cultura.

Graças a essa concepção, no decorrer da análise pudemos ultrapassar a caracterização das ações individuais dos cineastas em termos de erros ou acertos e observá-las em relação a uma estrutura social mais ampla que pressiona e limita a margem de ação dos indivíduos. A instauração da Ditadura como mecanismo para garantir a hegemonia da classe dominante trouxe à tona de forma arrasadora o que estivera ofuscado e expôs todo o caráter reacionário da burguesia brasileira, antes tida pelos adeptos do projeto nacional-popular como possível aliada contra o imperialismo. O Golpe catalisa entre os cineastas engajados uma revisão mais dura e urgente desse tipo de concepções, mas reiteramos: mais importante do que buscar o que “deveria ter sido feito de diferente” é historicizar a ação política dos sujeitos e compreendê-la dentro do contexto na qual ocorreu.

REFERÊNCIAS

AUTRAN, Arthur. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 36, p. 84-90, ago. 2008

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

BERNARDET, Jean-Claude. **"Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966"**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CZAJKA, Rodrigo. A Revista Civilização Brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968). **Revista de Sociologia e Política**, Curitiba, v.18, n.35, p. 95-117, fev. 2010.

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

DREIFUSS, René Armand. A crise do populismo. In: **1964: a conquista do Estado**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 1981.

LUCA, Tânia Regina de. História nos, dos e por meio de periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). **Fontes Históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, n. 28, p. 103-124, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2014a.

NAPOLITANO, Marcos. Esquerdas, política e cultura no Brasil (1950-1970): um balanço historiográfico. **Rev. Inst. Estud. Bras.**, São Paulo, n. 58, p. 35-50, jun. 2014b.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

RIDENTI, Marcelo. Intelectuais e artistas brasileiros nos anos 1960/70: "entre a pena e o fuzil". **Artcultura**, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 185-195, 2007.

RIDENTI, Marcelo. Na trilha de Raymond Williams: para pensar política cultura e política no Brasil.. **Sociologia & Antropologia**, v. 13, n. 1, p. e220050, 2023.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. 2. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora UNESP, 2010

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

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

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

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

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

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

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

Recebido em 16-08-2024

Aprovado para publicação em 02-05-2025