

35º Encontro Anual da Anpocs

24 a 28 de outubro de 2011, Caxambu (MG)

Grupo de Trabalho 27 – **Pensamento Social Brasileiro**

Título do trabalho: **A Circulação do Pensamento Sociológico das décadas de 1950 e 1960 no Cinema Brasileiro**

Nome do Autor: **Alexandro Dantas Trindade (UFPR)**

A Circulação do Pensamento Sociológico das décadas de 1950 e 1960 no Cinema Brasileiro

Alexandro Dantas Trindade
(UFPR)

É possível dizer que, a partir de meados da década de 1940, com o processo de redemocratização após a ditadura do Estado Novo, e ao longo das décadas seguintes, o Brasil vivenciou um período de intensas transformações no campo da economia, da política, da cultura, sem contar o próprio dinamismo da estrutura social. A reflexão em torno daquelas mudanças foi elemento fundamental, não apenas para a constituição das ciências sociais no Brasil, como também foi compartilhada em diversas esferas e campos de atuação.

A rapidez com que fenômenos tais como a urbanização e a industrialização se fizeram sentir, sobretudo a partir da década de 1950, foi de tal magnitude que imprimiu no horizonte de expectativas a imagem de uma *sociedade em movimento*, imagem esta que teria, segundo André Botelho (2008, p. 15), encontrado na *intelligentsia* composta por artistas, cientistas e escritores, seus mais empenhados portadores sociais. Mais do que simplesmente registrar a intensidade das mudanças em curso, aquela imagem, ao acentuar a distância entre presente e expectativas de futuro, teria conferido “sentido à busca de um ideal de moderno marcado pelo progresso, auto-aperfeiçoamento ilimitado do mundo social, e pela reorientação de valores, interesses, condutas e instituições” (Idem).

Por mais que a idéia de Brasil moderno estivesse já presente, de forma mais ou menos sistemática, desde as duas últimas décadas do século XIX – constituindo-se ainda no principal desafio a que se lançaram, sob inúmeras perspectivas e efeitos sociais, gerações de intelectuais que atribuíram a si mesmos a missão de dar sentido à nação, sobretudo a partir da consciência quanto às implicações sociais, econômicas, políticas e culturais da extinção da escravidão e do fim do regime monárquico (IANNI, 2004, p. 29) – a partir dos anos 50 o debate assumiria contornos bem distintos. Em outras palavras, se é

possível reconhecer que a “historia do pensamento brasileiro está atravessada pelo fascínio da questão nacional” (Idem, p. 25), e se entre as décadas de 1920 e 1930 este debate teve como premissas fundamentais idéias como solidariedade, harmonia e coesão social, a especificidade do debate a partir dos anos 50 foi dada pela percepção da presença de descontinuidades sociais. Embora não totalmente livre da imagem idealizada de harmonia social e da busca pela identidade nacional, o debate em torno da questão nacional de meados do século XX passava também pela recusa a formas tradicionais de sociabilidade, pela abertura a perspectivas mais universalistas e secularizadas, pela adesão à ordem social competitiva como padrão normativo de uma sociedade democrática, pelo reconhecimento da emergência de novos atores sociais. (BOTELHO, 2008, p. 15). Em suma, orientava-se admitindo o conflito como forma de construção da sociedade.

Na trilha do argumento elaborado acima, pode-se dizer que as distintas concepções de sociedade elaboradas a partir da década de 1950 constituíram-se numa “constelação histórico-intelectual” que “sedimentou um campo problemático e conheceu desenvolvimentos que, em grande medida, se imbricaram com as ações ordinárias do homem comum e consolidaram, ao longo do tempo, modos de pensar o país que se tornaram hegemônicos” (Idem, p. 21). Como constelação, as preocupações esboçadas naquele contexto não partilhavam das mesmas premissas, sendo sintomático disso, por exemplo, o debate em torno dos rumos da industrialização, do papel do Estado, da configuração das classes sociais, do significado da apreensão analítica da mudança para o conjunto das ciências sociais, dentre outros pontos polêmicos.

Particularmente no âmbito da sociologia, que se afirmava como recurso poderoso de interpretação da realidade, o debate travado quanto ao significado da mudança social representou clivagens muitas vezes antagônicas quanto às perspectivas de futuro, ainda que partilhassem ao menos um ponto comum: a correspondência entre “fazer ciência” e “fazer história” (VILLAS BÔAS, 2006, p. 65), isto é, a tensão entre o empenho por desvendar as estruturas que constituíam a sociedade e o ímpeto por acelerar as mudanças rumo à modernidade.

Creio que a perspectiva esboçada entre os sociólogos agrupados no Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), bem como a daqueles ligados à sociologia uspiana, por exemplo, foi emblemática não apenas no que se refere ao projeto de institucionalização da disciplina propriamente dita, como também conferiu legitimidade a reflexões e atribuições de outros intelectuais em distintas esferas.

No caso deste *paper*, queremos entender em que medida aquele debate mais acadêmico circulou também entre os intelectuais preocupados com os rumos do cinema no Brasil, isto é, no pensamento cinematográfico, não diferenciando de forma restrita cineastas e críticos. Até porque tais fronteiras, no contexto dos anos 50 e 60, eram por demais fluídas, havendo mesmo um embaralhamento entre vocações artísticas, acadêmicas e políticas, sendo que o cinema aparecia àquelas gerações como “o melhor veículo para refletir sobre e intervir na realidade brasileira” (RIDENTI, 2000, p. 93).

É sabido que tanto no âmbito do ISEB quanto entre os sociólogos uspianos formularam-se distintas interpretações sobre a sociedade brasileira e sobre os significados da mudança social, mobilizando recursos metodológicos e padrões de explicação que não conjugavam, necessariamente, um mesmo denominador comum. No pensamento cinematográfico no Brasil, particularmente entre a recepção do neo-realismo italiano e a emergência e reflexão posterior sobre a experiência do cinema novo (período este situado entre as décadas de 1950 e 1970), tampouco houve convergência, mesmo entre cineastas e críticos agrupados em torno das mesmas revistas, círculos intelectuais e suas respectivas *coteries*. Entretanto, e aqui arriscamos algumas hipóteses de trabalho bastante provisórias, é possível identificar ao menos duas grandes orientações acerca do sentido que deveria ter a representação da sociedade brasileira nas telas. De um lado, a perspectiva quanto ao desvendamento e a “reapresentação” da sociedade, estabelecendo os parâmetros para um “cinema-verdade”; de outro, a aposta numa “representação” social que fizesse jus aos clamores de mudança e se empenhasse enquanto vanguarda da revolução social. Perspectivas estas que, como veremos, não eram necessariamente antagônicas, uma vez que prevalecia em ambas a ênfase no engajamento, embora o debate quanto à

forma narrativa e da leitura que se fazia em torno de uma ou outra proposição levassem os cineastas e críticos a se posicionarem quanto às interpretações urdidas pelo pensamento sociológico.

Em suma, a questão de como poderia ser traduzida cinematograficamente a idéia de *sociedade em movimento* não se reduzida à sua dimensão estética, mas inevitavelmente envolvia questões ligadas ao protagonismo intelectual daqueles que se imaginavam também, de alguma forma, responsáveis por imprimir e difundir uma consciência sobre a realidade social através do cinema. Nas palavras de Glauber Rocha, talvez um dos mais emblemáticos dentre os cineastas e teóricos do cinema do período, se “los ingenieros son artistas de la comunicación sobre el abismo, los artistas son ingenieros de un afectivo puente mental” (Glauber Rocha, carta a Alfredo Guevara, Santiago de Chile, maio de 1971. apud AVELLAR, 1995, P. 31). Nesse sentido, estabelecer as correspondências, ou pontes imaginárias, entre reflexões sociológicas alçadas a poderosas imagens sobre a sociedade, e as visões traduzidas em imagens em movimento nas telas, representa para mim o desafio a que me proponho aqui esboçar.

Entre a realidade e o sonho: parâmetros de um debate

Não sem certo exagero, José Carlos Avellar (1995) situou entre o final da década de 1950 e início da década de 1980 o período em que pela última vez, tanto no Brasil como na América Latina, houve um efetivo pensamento cinematográfico. Definindo como “teoria em transe” os textos de cineastas e críticos empenhados em pensar o cinema entre a “realidade e o sonho, entre a razão e o delírio”, Avellar analisou um conjunto de projetos não filmados, isto é, textos que se situavam entre possíveis roteiros de filmes e teorias sobre cinema, escritos como artigos de jornal, presentes em depoimentos e entrevistas, participações em congressos e debates¹. Tais textos, em seu

¹ Os autores analisados no livro de José Carlos Avellar, *A Ponte Clandestina: Birri, Glauber, Solanas, García Espinosa, Sanjinés, Alea. Teorias de Cinema na América Latina* (São Paulo: Edusp / Editora 34, 1995), foram Glauber Rocha e Geraldo Sarno no Brasil, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa, ambos de Cuba, Fernando Birri e Fernando Solanas, ambos da Argentina e Jorge Sanjinés da Bolívia. Embora situar o cinema brasileiro no quadro mais amplo da América Latina seja imprescindível, até

entender, podem ser concebidos como sugestões de modelos de dramaturgias cinematográficas que extrapolariam o produto final, isto é, o filme em si mesmo, para se alçarem a perspectivas sobre como pensar a própria realidade subdesenvolvida, dilacerada e descontínua, tanto brasileira como latinoamericana:

O subdesenvolvimento é mesmo uma força autodevoradora que dilacera as possibilidades dos indivíduos e paralisa a criatividade. O cinema que começamos a fazer na metade dos anos 50 partiu exatamente da descontinuidade, instrumento arrancado de dentro do subdesenvolvimento, para voltar-se contra ela, para transformar em ação o que se impõe como impossibilidade de invenção livre. Os filmes parecem inconclusos. As teorias criadas em torno deles também. Uma coisa e outra têm um idêntico tom de roteiro, primeiro pedaço de uma imagem que está nascendo naquele exato instante, ou esboço imperfeito de uma imagem que só vai nascer adiante. (AVELLAR, 1995, p. 9).

A tensão exposta acima, entre “realidade e sonho, entre a razão e o delírio”, serviu ao autor como indício de posicionamentos de cineastas e críticos de cinema em torno da alternativa entre registrar o fluxo das mudanças, “reapresentando” a realidade a partir da tela, e intervir no processo de forma revolucionária. Na segunda metade da década de 1950, o modo de pensar a experiência cinematográfica “recuperava (...) o pedaço de registro objetivo da realidade que existe na fotografia em movimento, e negava o pedaço de imagem livremente inventada, subjetiva, que também faz parte dela” (Idem, p. 32). Os jovens cineastas lançavam mão de novos recursos tecnológicos que lhes garantiam agilidade, mobilidade e davam a sensação de que “na ação em continuidade e no espaço em profundidade o expectador podia enfim encontrar no filme uma experiência visual idêntica à que vivia em seu cotidiano” (Idem, p. 33). O cinema-verdade, de caráter documental, além da difusão do neo-realismo italiano, garantiam legitimidade ao empenho em reapresentar a realidade e deslegitimavam a montagem, vista como manipulação que “impedia

mesmo em razão da circulação dos cineastas da região e de várias propostas comuns de atuação, nos limitaremos neste *paper* a entender o papel dos críticos e cineastas brasileiros e a recepção que estes fizeram do pensamento sociológico vigente, não descartando futuras incursões. Há várias sugestões fecundas que poderiam ser exploradas a partir do texto de Avellar, sendo uma delas referente à identidade latinoamericana a que muitos cineastas brasileiros se engajaram, experiência esta, a meu ver, menos conhecida e explorada do que temáticas reconhecidamente mais presentes na historiografia sobre o Cinema Novo no Brasil.

o espectador de agir livremente diante da cena, e afastava o filme de sua essência, a reapresentação do mundo” (Idem). Em contraponto a esta perspectiva, a manipulação, ou montagem, acenava para a reflexão, para a subjetividade e abstração, incorporando o engajamento e a ação à denúncia das condições objetivas. Como afirma Avellar, de um lado o neo-realismo, cujo precursor fora o teórico Cesare Zavattini (1902-1989), na Itália do imediato pós-guerra; de outro, a montagem elaborada a partir da experiência fílmica de Eisenstein, emblema do cinema soviético e do zhdanovismo, estética do realismo socialista. Glauber Rocha, no final da década de 1950, estava em busca da síntese que poderia significar uma nova linguagem cinematográfica latinoamericana, um invento “a partir de uma fusão do que os olhos europeus viam como propostas antagônicas, Zavattini e Eisenstein. Para facilitar a fusão, o olhar de Buñuel (...) A receita para a síntese Zavattini / Eisenstein: rasgar o olho ao meio como Buñuel” (Idem, p. 34). Para Glauber Rocha, a linguagem de Buñuel seria por excelência a do homem oprimido, pois

no absurdo quadro da realidade do Terceiro Mundo, é a *consciência possível*: diante da opressão, do policialismo, do obscurantismo e da hipocrisia institucionalizada, ele representa a moral libertária, abertura de caminho, constante processo de rebeldia clarificadora [... sendo que o herói de seus filmes deveria ser] um fanático latino organicamente faminto: o comportamento de um faminto é tão absurdo que seu registro real cria o *neo-sur-realismo*. (Glauber Rocha, *O Século do Cinema*, apud AVELLAR, 1995, p. 34).

A síntese proposta por Glauber tem sentido quando situada num debate cuja gênese remete aos anos iniciais da década de 1950 e à emergência de uma arte engajada no Brasil. Com efeito, a emergência desta expressão artística, assim como a busca de novas representações de “povo” e “nação”, alicerçou-se a partir da confluência de vários movimentos estéticos, políticos e intelectuais, sendo que o aspecto ambíguo envolvendo perspectivas identitárias, como o nacionalismo, e emancipadoras, pode ser interpretado à luz daquilo que Marcelo Ridenti define como sendo o espectro do “romantismo revolucionário”.²

² Marcelo Ridenti entende o “romantismo revolucionário” como sendo um conjunto de idéias, atitudes, escritos literários, ideais estéticos etc., que primavam por uma utópica vontade de transformação, mas sobretudo com os olhos voltados para o passado. Movia-o a “idealização de um autêntico homem do

Segundo Marcos Napolitano (2007), o campo cultural e artístico da esquerda no Brasil foi hegemônico pelo PCB e seus simpatizantes – sobretudo com o processo de abertura a partir de 1956, condicionado pela política de distensão do Partido Comunista da União Soviética, que até então imprimia sobre o PCB a vigilância quanto à doutrina do realismo socialista. Desde então, o PCB construiu uma nova política cultural, “mais aberta a alianças de classe e a formas mais universalistas”, a qual visava conjugar a direção ao nacional-popular a partir da incorporação da cultura burguesa refinada e erudita, devendo ambas “fundamentar a ‘revolução nacional, democrática e antiimperialista’” (NAPOLITANO, 2007, p. 589). Também para Marcelo Ridenti (2000, 2008, 2010) era tensa e ambígua a relação entre o PCB e os artistas, uma vez que havia uma via de mão dupla entre o prestígio que artistas emprestavam ao partido e a rede de apoio e solidariedade internacional a que muitos destes recorriam, particularmente devido aos riscos de perseguição política no Brasil. Apesar da imposição doutrinária e do patrulhamento ideológico a que eram submetidos, a partir da “virada cultural” de meados da década de 1950 e com o alinhamento do partido com o nacionalismo de esquerda, cineastas como Nelson Pereira dos Santos e o historiador Alex Viany, com o beneplácito do partido, puderam tanto exercer sua experiência cinematográfica como a crítica à luz daquele compromisso em revelar a realidade brasileira. O episódio envolvendo o primeiro longa metragem de Nelson Pereira, *Rio, 40 graus*, rodado em 1954, dá uma dimensão desta ambiguidade: por não aceitar a proposta autônoma do cineasta, Nelson Pereira foi deslocado para um comitê cultural em virtude de sua desobediência. No entanto, uma vez o filme proibido pelo chefe de polícia do Distrito Federal, o próprio PCB se engajou na luta pela sua exibição, o que veio a ocorrer em 1955 (RIDENTI, 2008, p. 188).

povo, com raízes rurais, do interior, do ‘coração do Brasil’, supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista. Como o indígena exaltado no romance *Quarup*, de Antonio Callado (1967), ou a comunidade negra celebrada no filme *Ganga Zumba*, de Carlos Diegues (1963), na peça *Arena canta Zumbi*, de Boal e Guarnieri (1965), entre outros tantos exemplos” (RIDENTI, 2000, p. 24). O romantismo revolucionário guarda semelhanças com o conservadorismo, sobretudo, na sua crítica ao capitalismo e à racionalização e ao desencantamento do mundo. No entanto, à diferença de sua matriz reacionária européia, a utopia que o alimenta não é um mero retorno ao passado ou à manutenção do *status quo*, mas uma forma específica de crítica à modernidade, rumo a um socialismo não conciliador com o *desenvolvimento das forças produtivas*.

Além do PCB, setores da esquerda não comunista também contribuíram para a emergência de uma expressão artística engajada, tais como os intelectuais ligados ao Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB); os intelectuais formados na Esquerda Democrática pós-Estado Novo, tais como Antonio Candido, Paulo Emilio Salles Gomes, dentre outros, e a esquerda católica (NAPOLITANO, 2007, p. 590). Destes movimentos intelectuais, nos interessa mais precisamente o ISEB e a esquerda democrática, sobre os quais voltaremos a discutir logo adiante.

Retomando a questão dos posicionamentos referentes ao pensamento cinematográfico, é possível dizer que a busca de uma expressão da “realidade brasileira” no cinema mirava tanto a defesa do cinema nacional como produto cultural – incluindo o debate em torno de uma nova tradição estética e ideológica que se afastasse da imitação de temas e da estética do cinema industrial, particularmente norte-americano –, como também remetia à discussões quanto ao financiamento e gerenciamento de uma política protecionista, garantindo auto-suficiência para o mercado audiovisual. (Idem, p. 601). Na medida em que as experiências de uma indústria cinematográfica nacional (como foi o caso da Companhia Vera Cruz em São Paulo, fundada em 1950, e da companhia Atlântida no Rio de Janeiro, fundada em 1941) davam sinais de esgotamento comercial e cultural em meados da década de 50, a perspectiva aberta pela industrialização contaminou também os profissionais do cinema (Idem, p. 601). A difusão do neo-realismo italiano no Brasil, iniciada em 1947 com a exibição de filmes como *O Bandido*, e Alberto Lattuada, e *Roma, cidade aberta*, de Roberto Rossellini, impactou as elites culturais, demonstrando a viabilidade da realização de filmes com baixo orçamento e longe das fórmulas estéticas convencionais (Idem).

Neste sentido é que podem ser lidas as primeiras manifestações da revista *Fundamentos*, revista de cultura geral ligada ao PCB e fundada em 1948, e os primeiros Congressos Nacionais de Cinema Brasileiro (1952 e 1953), ambos reivindicando uma renovação do cinema nacional, tanto do ponto de vista dos temas como da forma estética e narrativa, assim como a defesa de uma legislação protecionista que garantisse condições de mercado para a indústria cinematográfica no Brasil.

Igualmente preocupados com o que entendiam ser a baixa qualidade do cinema nacional de então, artigos publicados no *Suplemento Literário* do jornal *Estado de São Paulo* e na revista *Anhembí* atestam o clima do debate suscitado. Por exemplo, em 1952 a revista *Anhembí* publicava as conclusões de uma mesa-redonda na qual reputava-se ao “rebaixamento do cinema ao povo, em vez da elevação do povo ao cinema”, as causas da péssima qualidade dos filmes brasileiros, sendo que a “produção brasileira parecia empenhada em realizar um cinema que servisse apenas de entorpecente, de evasão aos sacrifícios cotidianos, algo que fizesse esquecer e não pensar, ao contrário das realizações italianas” concebidas como sendo o “verdadeiro cinema para o povo, um cinema feito com suas próprias cinzas, sofrimento, sacrifício, lágrimas e sangue” (FABRIS, 1994, p. 41). Aliás, pode-se encontrar na revista *Anhembí* um importante esforço de difusão do neo-realismo italiano na medida em que, entre 1951 e 1954, esta instituiu uma seção denominada “Cinema Italiano” comentando os novos filmes produzidos na Itália³.

Naquele contexto de meados da década de 1950, ao menos dois intelectuais despontavam como precursores do que viria a ser conhecido como

³ Segundo Mariarosaria Fabris, entretanto, se é possível estabelecer a origem do neo-realismo italiano a partir de *Roma, Cidade Aberta*, de 1945, de Roberto Rossellini, o mesmo não se pode afirmar quanto à duração deste ciclo. É que, a rigor, sob a etiqueta “neo-realista”, cineastas apresentaram fórmulas estéticas muito díspares entre si, não havendo um “movimento que agrup[asse] sob a mesma bandeira as diferentes manifestações do cinema italiano engajado daqueles anos”. Nesse sentido, afirma a autora, o neo-realismo enquanto movimento estético não existiu, sendo muito mais um “determinado tipo de produção que tentou levar o público a refletir sobre as relações entre o homem e a sociedade”, havendo assim tantos neo-realismos quantos foram os neo-realistas, tamanha diversidade de expressões que aquela fórmula abrigou. (Idem, p. 56). Agora, falando em termos cronológicos (1945-1948) e restringindo-se à chamada trindade neo-realista (Rossellini-De Sica / Zavattini-Visconti), o que aqueles filmes fizeram foi transformar o homem e a paisagem em protagonistas, inspirando-se “diretamente na realidade e na necessidade de registrar o presente: a guerra e a luta de Resistência antifascista, num primeiro momento, mas, logo depois, também a ‘questão meridional’, a reforma agrária, a crise do desemprego e o subemprego nas áreas urbanas, a emigração, o abandono da infância e da velhice, a condição da mulher” (Idem, p. 26). Nos filmes que celebravam a guerra e a Resistência, o que mais se exaltava era o espírito de solidariedade que havia animado o povo italiano, e em nome desta solidariedade, “camuflavam-se as contradições internas que prenunciavam os conflitos ideológicos que iriam surgir entre os vários partidos políticos após a Libertação” (Idem, p. 27), daí o cunho humanista e a conciliação ideológica, por exemplo, entre católicos e comunistas, temática presente nos filmes de Rossellini e Vittorio De Sica. O “mito do pobre como categoria universal”, a transferência para o proletariado de tensões e inquietações de pequena burguesia, dentre outras questões, foram por sua vez pouco exploradas por parte da esquerda, que adotou o neo-realismo na falta de um programa cultural alternativo. Por outro lado, os católicos, que contavam com uma vasta organização cultural, elaboravam sua própria estratégia que passava, por exemplo, pelo boicote às melhores produções neo-realistas, tachadas de amorais e filocomunistas (Idem, p. 30). Julgo importante mencionar tais questões aqui, embora o escopo deste *paper* não permita seu aprofundamento.

“cinema novo”: Paulo Emílio Salles Gomes⁴ e Alex Viany. Paulo Emílio, nas críticas publicadas no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* entre 1956 e 1965, desenvolvia uma reflexão sobre o cinema que se ancorava na busca de uma “originalidade formativa da consciência nacional em meio à precariedade técnica do subdesenvolvimento” (NAPOLITANO, p. 602), reflexão esta que seria sintetizada no importante *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, publicado em 1973, já apontando para algo além do que era debatido naqueles anos. Por fazer parte de um círculo que, em certa medida, já mantinha questionamentos acerca do populismo, retornarei para comentá-lo mais adiante, quando me referir ao contraponto à estética do Cinema Novo.

Quanto ao crítico e cineasta Alex Viany, suas reflexões no período dão bem uma medida do debate em torno da recepção do neo-realismo no Brasil e as questões relacionadas ao tipo de realismo que se deveria formular. Membro do PCB desde 1951, e estabelecendo um diálogo entre realismo socialista e uma orientação que fugisse aos limites estéticos daquela vertente, Viany reivindicava um cinema que representasse fielmente a realidade nacional, empenhando-se em aplicar no Brasil tanto as idéias do italiano Guido Aristarco como de Cesare Zavattini. Neste sentido, também este autor incorria na tensão que Glauber Rocha iria vivenciar anos depois. Ocorre que, segundo Arthur Autran (2002), Guido Aristarco, influenciado pela estética de Georg Lukács e de Antonio Gramsci, imputava ao cinema uma direção, uma narrativa do mundo, entendendo a montagem como elemento fundamental para a linguagem fílmica. Além disso, ao afirmar que a montagem, não sendo específica do cinema, mas encontrada também na literatura, música e teatro, não era o que definia o valor artístico de um filme, uma vez que sem uma narrativa, uma psicologia, um tema e um conteúdo, este nada diria sobre a realidade. A tarefa do crítico e do ensaísta, neste sentido, seria “encontrar as

⁴ Paulo Emílio Salles Gomes aparece, ao lado de Decio de Almeida Prado, Lourival Gomes Machado, Ruy Galvão de Andrada Coelho, Gilda de Mello e Souza, Antonio Candido, dentre outros, como integrante de uma geração de intelectuais notabilizada por ter criado, em 1939, o *Grupo Clima*. Esse conjunto de jovens com diferentes formações acadêmicas, mas todos egressos da Universidade de São Paulo, propunha-se a realizar uma modalidade comum: a crítica aplicada ao teatro, ao cinema, à literatura e às artes plásticas. Como críticos “puros”, buscaram renovar a tradição ensaística brasileira, ancorada no que lhes parecia ser a ambiguidade entre a literatura e a carreira política (Pontes, 1998).

razões profundas que induziram o realizador a empregar este ou aquele método de trabalho, este ou aquele meio expressivo, esta ou aquela estrutura. Tudo isso só é possível se inserirmos o cinema nos problemas da arte, da vida, da história, da cultura”. (Aristarco, 1961, apud AUTRAN, 2002). Nesse sentido, suas idéias se afastariam do modelo proposto por Zavattini, qual seja, o de um confronto direto entre cinema e realidade e uma orientação inata do cinema para a vida, a conquista do real fora de qualquer fórmula preestabelecida, ou, em suma, uma perspectiva naturalista. Segundo Autran, Viany empenhava-se em provar não apenas que a estética subordinava-se à filosofia e à política, como também concebia a obra de arte como “reflexo” da classe, da época e do país aos quais pertencia o artista (AUTRAN, 2002). O que faria com que recaísse sobre o último, para Viany, a responsabilidade pela fidelidade ao real: sendo engajado politicamente e defendendo abertamente idéias de esquerda ou de direita, seria consciente; ao acreditar fazer arte pura, inconsciente (Idem, p. 65). Todavia, mesmo aquele que se propusesse uma arte pura, ao defrontar-se com temas e questões “populares”, tenderia a tornar-se consciente, daí a possibilidade vislumbrada quanto à assimilação do neo-realismo no Brasil: a partir da temática, dos problemas especificamente nacionais, quando não do envolvimento com um projeto de corte nacionalista.

E foi precisamente sob a bandeira do nacionalismo que muitos intelectuais, a exemplo de Alex Viany, entenderam o significado de “consciência” e “alienação”. Com efeito, segundo José Mario Ortiz Ramos, até 1964 o “conceito de alienação se entrecruzava com o nacionalismo, costurando o tecido que sustentava, e de alguma forma unificava, a diversidade da produção cultural da época” (Ortiz Ramos, 1983, apud RIDENTI, 2000, P. 93).

Rumo a uma estética nacional-desenvolvimentista (?)

Neste sentido, compreender o empenho dos intelectuais agrupados em torno do ISEB parece-nos fundamental, uma vez que as teses sobre o Nacionalismo, em especial a ideologia do nacional-desenvolvimentismo, elaboradas pelo Instituto foram não apenas incorporadas por parcelas significativas da esquerda, inclusive o PCB, como fazia parte do léxico dos

críticos e cineastas do período, pautando aspectos significativos do debate. A despeito das divergências entre seus membros quanto ao conteúdo, limites e possibilidades da ideologia nacionalista, os membros do ISEB fundamentavam-se, de maneira geral, a partir de uma perspectiva dualista entre setores *tradicionais* e *modernos* da sociedade: os primeiros representados pela classe latifundiária, pela burguesia mercantil, pela classe média não-produtiva e parcelas do proletariado; ao passo que os setores modernos eram encontrados na burguesia industrial, no proletariado urbano e rural e na classe média produtiva, sendo que tal compartimentação seria determinada pela relação que cada classe teria com o processo de industrialização (TOLEDO, 1978, p. 117). Ou seja, o caráter tradicional ou moderno de cada classe ou segmento social se daria pelo favorecimento ou resistência àquele processo, daí a denúncia que os intelectuais isebianos faziam ao fenômeno do “parasitismo social”, entendido como “herança colonial” impeditiva da “completa hegemonia dos interesses industriais ou ‘progressistas’”, bem como a permanência de interesses retrógrados e decadentes que poderiam “contaminar a estrutura das relações sociais” (Idem, p. 118).

Nesse sentido, a polaridade “estagnação” e “desenvolvimento” era representada, segundo Guerreiro Ramos no seu *A Redução Sociológica*, publicado em 1958, por “classes sociais de interesses conflitantes e, ainda, *nação* e *antinação*, isto é, um processo relativo de personalização histórica contra um processo de alienação. Outras contradições que não se enquadram nestes termos são no momento secundárias” (RAMOS, 1965, p. 90). O reconhecimento de que a polaridade acima era dramaticamente vivenciada pela sociedade brasileira tornava imprescindível uma forma de “consciência crítica” da realidade, consubstanciada num projeto de fundação de uma sociologia brasileira, cujo método consistia na “redução sociológica”. Nas palavras do autor:

O Brasil passa hoje por um desses fecundos períodos e, no âmbito de sua disciplina, o autor procura tirar todo partido da oportunidade de produção teórica inovadora que a sorte de viver esta época do seu país lhe oferece. O Brasil, graças às condições reais do seu processo, está hoje em vias de tornar-se vigorosa personalidade cultural (Idem, p. 54).

O reconhecido otimismo do autor quanto às possibilidades de superação, pela industrialização e urbanização recentes, da “mentalidade” colonial, de caráter reflexo, passava portanto, pela necessidade de se extrair da própria realidade brasileira contemporânea uma consciência crítica, ou uma “nova postura existencial aberta à história” (Idem, p. 60), ou antes, uma “mentalidade autenticamente nacional”, que, como a “redução sociológica”, somente poderia “ocorrer ao cientista social que tenha adotado sistematicamente uma posição de engajamento ou de compromisso consciente com o seu contexto” (Idem, p. 112), daí sua crítica ao que entendia ser o “formalismo” e “bovarismo” da sociologia paulista, representada, dentre outros, por Florestan Fernandes e Emílio Willems, não tardando em taxá-los de “alienados”. Para Guerreiro Ramos, a sociologia deveria se popularizar na conduta ordinária dos cidadãos, tornando-se um “saber vulgarizado”, e não restrita aos cânones metodológicos urdidos em outras realidades, daí o fato de que, numa sociedade subdesenvolvida como a brasileira, a tarefa do sociólogo (e podemos conjecturar, também a do artista), se conjugava intrinsecamente àquela realidade. Numa frase que lembra muito da tentativa de síntese que Glauber Rocha propunha ao cinema, Guerreiro Ramos lembrava que:

Toda sociedade subdesenvolvida é definida por um complexo geral de penúria. Há penúria de alimentos, de habitação, de bens serviços de toda espécie, penúria de recursos para as atividades científicas de todo gênero. De todos os homens de ciência, o sociólogo é justamente quem deveria particularmente compreender que a penúria, só podendo ser erradicada pelo esforço coletivo de produção, cabe-lhe **subordinar a atividade científica às prioridades sociais**, o que é possível sem sacrifício do rigor. (...) Nossos sociólogos convencionais são infinitamente alienados no tratamento destas questões de política científica. Avaliam as necessidades do trabalho sociológico por critérios abstratos, simétricos e analógicos. (Idem, p. 31. Grifos nossos).

O mote do engajamento contra a alienação, reiterada acima, conferia legitimidade à denúncia contra a artificialidade dos procedimentos, tanto científicos, quanto estéticos, aspecto muito enfatizado no pensamento cinematográfico. Retomando o dualismo apresentado acima, entre tradicional e moderno, a leitura isebiana apontava que, embora o setor tradicional fosse representado, tipicamente, pelas classes latifundiárias e pela burguesia mercantil, pouco interessadas em promover a indústria nacional, haveria

também parasitismo entre as classes trabalhadoras na medida em que, segundo Hélio Jaguaribe, “determinados hábitos, determinadas instituições e defesa do trabalho que se formavam no período do subdesenvolvimento, quando a demanda do trabalho era inferior à oferta, tendem a persistir” (Jaguaribe, apud TOLEDO, 1978, p. 119).

A leitura quanto ao “atraso”, tanto econômico como sociocultural, que a compreensão isebiana formulara, esteve presente em várias manifestações artísticas do período. Vejamos dois exemplos disso a partir da discussão do filme *Barravento*, de 1961, primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, bem como *Deus e o Diabo na terra do sol*, de 1964. Ambos podem ser lidos a partir daquela chave interpretativa, embora o primeiro seja mais explícito quanto a crítica da alienação mística, ao passo que o segundo vise uma ruptura revolucionária, estética e ideológica, ainda que sob inspiração do léxico nacional-desenvolvimentista.

Em *Barravento*, o letreiro que introduz o filme é contundente:

No litoral da Bahia vivem os negros puxadores de ‘xaréu’, cujos antepassados vieram escravos da África. Permanecem até hoje os cultos aos deuses africanos e todo esse povo é dominado por um misticismo trágico e fatalista. Aceitam a miséria, o analfabetismo e a exploração com a passividade característica daqueles que esperam o reino divino. ‘Iemanjá’ é a rainha das águas, a ‘velha mãe de Irecê’, senhora do mar que ama, guarda e castiga os pescadores. ‘Barravento’ é o momento de violência, quando as coisas da terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem subidas mudanças. Todos os personagens apresentados neste filme não têm relação com pessoas vivas ou mortas e isto será apenas mera coincidência. Os fatos contudo existem. *Barravento* foi realizado numa aldeia de pescadores na praia de Buraquinho, alguns quilômetros de Itapoan, Bahia. (...)

Corroborando os letreiros, em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, escrito em 1963, Glauber registrava que desejara fazer um filme de “ruptura formal como objeto de um discurso crítico sobre a miséria dos pescadores negros e sua passividade mística” (Glauber Rocha, apud XAVIER, 2007, p. 24). Alex Vianny, em texto escrito em 1962 sobre o filme, valorizava justamente a postura “consciente de suas responsabilidades de artista no Brasil da segunda metade do século XX” que Glauber assumia ao enfrentar e atacar,

como um pequeno Quixote descabelado, o misticismo paralisante de sua vila de pescadores negros, até lá levando uma mensagem de luta, talvez ainda confusa e desarvorada, por intermédio de Firmino, sem dúvida uma das figuras mais complexas e fascinantes em toda a história do cinema brasileiro (VIANY, 1999, p. 48)

A despeito de falhas pontuais de roteiro, direção, cinegrafia e sonografia, afirmava Viany que o filme cumpria com o “completo e apaixonado entrosamento com os problemas de nossa atualidade” (Idem, p. 49), embora o mais grave problema tivesse a ver justamente com a sua deficiente “comunicação”: ou seja, como “obra de arte empenhada”, o filme deveria ser compreendido principalmente “pelas platéias envolvidas nos mesmos problemas daqueles pescadores castrados e enjaulados por sua devoção a lemanjá” (Idem, p. 49). Com isso, Viany queria destacar o fato de *Barravento* não ter tocado o “espectador médio, viciado no tatibitate cinema de fórmula”, sobretudo ao não ter definido melhor o “meio social dos pescadores, de suas relações com as forças dominantes do mundo que os cerca” (Idem), problema esse que atormentava de modo geral a crítica cinematográfica daquele contexto, mas que só viria a ser seriamente refletida no contexto da derrota pós-1964.

Já sobre *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, Viany teve uma impressão diferente. Em 24 de março de 1964, o crítico e historiador conduziu um debate patrocinado pela Federação dos Clubes de Cinema do Brasil e pelo Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana dos Estudantes, que contou com a presença de Walter Lima Jr., David Neves, Leon Hirszman e o próprio Glauber Rocha, que chegou durante a conversa. Vale à pena transcrever alguns trechos daquele que foi um dos primeiros debates sobre o filme, uma vez que as dificuldades de entendimento eram, para Viany e outros participantes, dadas pelo seu caráter revolucionário, tanto ideológica como cinematograficamente. Ainda, embora o filme tivesse, para Viany, uma preocupação desmistificadora e cumprisse a função de desmascaramento, e com isso uma roupagem realística, ele não era,

de maneira alguma um filme realista. É um apólogo, uma alegoria, e como tal deve ser visto. Personagens de alegoria são personagens necessariamente alegóricos, representativos de grupos sociais, de idéias. E, neste filme, então, quando pretende mostrar que *Deus e o*

diabo existem de um lado e de outro, há mesmo uma exigência real de confusão. Isso é proposital no filme. Quase todos os personagens do filme são ambíguos (Idem, p. 55).

Ao se pronunciar no debate, Glauber rebatia em parte o caráter alegórico e elíptico do filme, afirmando que a narrativa elíptica era expressão real na vida de Vitória da Conquista, Cocorobó e outras cidades baianas que conhecia profundamente, e portanto havia se inspirado naquela realidade. Personagens como o enigmático Antonio das Mortes, inspirado no major José Rufino que ainda vivia em Jeremoabo, era um exemplo disso, como também a introdução do cancionista popular das feiras nordestinas para narrar a história. Afirmava Glauber que

Não foi nenhuma escolha minha, só uma observação mais atenta do problema, que a melhor forma de contar uma história do Nordeste é integrar essa história naquela estrutura narrativa, porque toda a realidade do Nordeste é transformada em lenda, em análise da realidade, pelos cegos trovadores e pelas pessoas que relatam os casos. (Glauber, in. VIANY, 1999, p. 60).

Ainda naquele debate, Leon Hirszman enfatizava a necessidade de inserção do filme num contexto histórico mais amplo, permitindo interpretá-lo para além de um “filme de autor”: era um filme de um “homem consciente do processo e conseqüente face ao processo. Por isso é que, mais do que qualquer outro, este filme consegue refletir e interpretar a realidade brasileira”, e não simplesmente ser fiel ao realismo crítico. Assim, o cinema brasileiro saía, com o filme de Glauber, de um “tom menor realista para um cinema épico. Ele não cita Ford nem coisa nenhuma: cita o momento que Glauber vive neste país, cita a vida de Glauber e cita todo um processo do cinema brasileiro” (Hirszman, in VIANY, p. 71), sendo corroborado nisso por Glauber, que afirmava, dentre outras coisas, que o cinema brasileiro tinha tudo para ser um dos mais importantes do mundo:

Vai ser mesmo, porque as condições culturais e políticas do Brasil e a feliz coincidência histórica com um nível de consciência – pode não ser nem talento – que o pessoal do Cinema Novo tem, constituem a chamada consciência histórica inevitável. Esse negócio que o Leon está dizendo é batata (...). Eu acho que o filme aconteceu agora porque tive uma oportunidade de fazê-lo dentro de condições geográficas, históricas, econômicas et cetera e tal; (...). É o próprio complexo que está gerando as coisas; não é nenhuma felicidade individual de autor.

(...) Não sou nenhum iluminado, não: sou conseqüência de um 'negócio'; e o filme é conseqüência disso, é conseqüência do complexo cultural do Nordeste e do complexo de cultura cinematográfica que está iminente em toda esta geração, pronto para explodir em determinado momento, mais cedo em um, mais tarde em outro, devido às várias condições que entram em jogo. Cinema não é obra do acaso nem é obra de milagre. (Glauber, in. VIANY, p. 72)

Creio que as passagens acima permitem vislumbrar, ainda que limitadamente, a circulação de algumas idéias caras ao nacional-desenvolvimentismo, particularmente as perspectivas dualistas, o confronto com a realidade brasileira, o significado de alienação, compromisso e engajamento, em suma, parte do léxico com o qual cineastas e críticos de cinema compreenderam o contexto de mudança social que os cercava.

Contudo, tanto *Deus e o Diabo na Terra do Sol* como sua recepção crítica acenam também para outras perspectivas. Nesse sentido, podemos situá-lo como um filme de transição, entre o que supomos aqui, provisoriamente, de uma abordagem estética derivada do nacional-desenvolvimentismo, e o projeto estético-ideológico que viria pautar o Cinema Novo.

Podemos entender *Deus e o Diabo na terra do Sol* como exemplar da tensão entre a reprodução naturalista dos fatos e uma linguagem figurativa que atualiza, na própria montagem, uma reflexão sobre tais fatos. Na crítica contemporânea de Ismail Xavier, o filme teria cristalizado um projeto “estético-ideológico valorizador da representação folclórica, enquanto foco de resistência cultural e *logos* onde se engendra a identidade nacional, empenhado na transformação da sociedade e valorizando, nesse empenho, uma visão dialética da história” (XAVIER, 2007, p. 142). Recusava-se a descartar a visão de mundo das classes dominadas, embora questionasse a face tradicionalista daquela representação, em nome da história, isto é, de um processo de transformações estruturais que se inseria no horizonte daquele momento. Neste sentido, *Deus e o Diabo* seria um filme-chave por incorporar em sua própria estrutura interna as contradições sociais e extrair disso sua força retórica e imagética. Nas palavras de Ismail Xavier:

O chamado à consciência deve se dar num estilo que dá continuidade à forma popular de resistência cultural consagrada pela tradição. Mas entre a poesia popular e a perspectiva do filme existe uma brecha. O veículo da representação é outro e há uma vertente progressista dentro

do discurso que polemiza com a tradição e parte dos mitos para inseri-los num processo de transformação, denunciando seus limites, sua humanidade” (XAVIER, 2007, p. 138).

Com isso, o filme pôde representar um momento de grandes esperanças políticas no Brasil, ao configurar um herói progressista que, ao se libertar das “influências retrógradas e anti-republicanas”, acenava com as imagens marítimas tidas como a “principal matriz dos motivos utópicos hoje disponíveis no cinema brasileiro” (NAGIB, 2006, p. 39 e 25)⁵. A partir de *Deus e o Diabo*, e com o não menos importante *Terra em Transe*, de 1965, Glauber Rocha seria inevitavelmente reconhecido como o principal representante do Cinema Novo, e o impacto de seus filmes, além de outros cineastas, pautariam o debate em torno desse movimento.

Não é objetivo deste *paper* abordar a polêmica quanto ao sentido do Cinema Novo no Brasil, embora algumas definições do período sejam válidas, começando por aquela estabelecida pelo crítico Ely Azeredo, comentada por Alex Viany que, ao analisar a safra recente de filmes, havia percebido semelhanças formais e temáticas em todos eles: o baixo custo de produção, o contato direto com a realidade, a procura de temas nacionais (VIANY, 1999, p. 23). Para Viany o “movimento” tivera como ponto de partida, no plano teórico, a atividade crítica de Paulo Emílio Salles Gomes em São Paulo, Walter da Silveira e Glauber Rocha, na Bahia, Ely Azeredo e ele próprio no Rio de Janeiro, além de jovens críticos e cineclubistas em vários estados. Do ponto de vista prático, teria encontrado guarida no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, contando com a participação de jovens cineastas como Joaquim Pedro de Andrade, Miguel Bogues, Carlos Diegues, Marcos Farias, Leon Hirszman; de cineastas já em processo de consagração, como Roberto Pires, Glauber Rocha, Roberto Santos, Paulo César Saraceni e Lúcio

⁵ Lúcia Nagib alude aqui, apoiada também em Ismail Xavier, à metáfora que a sequencia final do filme apresenta, do mar como imagem de redenção e esperança de transformação e utopia. O *leitmotiv* “o sertão vai virar mar, e o mar vai virar sertão”, foi inspirado em Antonio Conselheiro, e, pronunciado pelos personagens e anunciado pelo enredo cantado por Sérgio Ricardo, na canção em estilo de cordel que estabelece o sentido do roteiro, aludia ao destino não traçado pelos personagens Corisco e Dada e o vaqueiro Manuel. Contudo, é um destino situado acima das possibilidades dos personagens, embora caracterizado no filme como a conclusão de que a história pertence ao homem, e não a Deus nem ao Diabo. Ou seja, a história-destino caminhava através daquelas figuras, e não apesar delas. (XAVIER, 2007; NAGIB, 2006).

Cardoso e, por fim, de cineastas mais “velhos”, como Nelson Pereira dos Santos, que com seu *Rio, 40 graus*, havia suscitado enormes esperanças para as futuras gerações (VIANY, 1999).

Isto é, nos artigos publicados em 1962 (*Cinema Novo, ano 1* e *Cinema Novo: alguns apontamentos*), que contavam também com depoimentos de cineastas e outros críticos, não há propriamente uma tentativa de enquadramento, a não ser quanto às características formais acima definidas. Diferentemente do artigo “Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos”, resultado de um debate feito em setembro de 1964, envolvendo os dois cineastas, mais Viany, onde se procura definir a origem, os filmes, os movimentos estéticos que influenciaram o Cinema Novo, além de apontar as perspectivas futuras. Naquela conversa, Glauber dizia que o Cinema Novo era mais uma questão geracional do que propriamente estética, dada pelas contingências da época que permitira a vários novos diretores estabelecerem um programa comum, e que depois a nomenclatura, usada publicitariamente por Luís Carlos Barreto, tornou mais difícil definir o que seria uma obra de Cinema Novo: “tudo ficou sendo Cinema Novo: um rótulo acadêmico, que teve uma grande função devastadora, publicitária, promocional, e que ajudou a abrir caminho para os novos diretores” (Glauber, in: VIANY, 1999, p. 88).

Para Nelson Pereira, contudo, a grande contribuição do Cinema Novo foi ter afirmado culturalmente o cinema brasileiro, transformando-o numa categoria de expressão da nossa cultura: “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” (Nelson Pereira, in: VIANY, 1999, p. 90). Tal fato teria sido possível graças à íntima relação entre a prática dos jovens diretores e a teoria relacionada à sua produção, que, além de alçar o cineasta a posição de intelectual, colocava-o em pé de igualdade com o escritor, o músico, o pintor, vindo ao encontro de tradição brasileira de

realização autoral em todos os sentidos, a realização autoral total. Na verdade, o diretor brasileiro é o homem que inventa o produtor, inventa os atores, inventa a história e vai ser distribuidor também, vai ser publicista do próprio filme. Na medida em que participa do seu filme, de toda a sua trajetória, é que ele conquista sua liberdade como realizador. Essa tradição é bem brasileira. (Idem, p. 98).

É no mínimo interessante observar o fato de que o “padrinho” do movimento, Ely Azeredo, a despeito de ter cunhado a nomenclatura “cinema novo”, publicaria dois anos depois, no primeiro número da Revista Filme Cultura⁶, de 1966, da qual era coordenador, uma crítica à visão “neo-ufanista” presente na consagração dos cineastas politicamente mais engajados. Para Azeredo, o Cinema Novo se consagrava, sobretudo internacionalmente, embora as obras mais valorizadas do ponto de vista estético-político eram as mais deficientes do ponto de vista do mercado interno e, conseqüentemente, do público brasileiro. Se, por um lado, a face positiva do movimento era a “procura nos terrenos da linguagem e da temática adulta”, sua contrapartida era a “incompatibilidade da maior parte de suas realizações com os apetites e a capacidade de assimilação do público no campo do espetáculo”, além de uma série de atitudes “tribais” que se traduziam em xenofobia e excessiva politização (AZEREDO, 1966, p. 15).

Um contraponto ao Cinema Novo

O desencontro detectado por Azeredo entre aqueles cineastas e os que estes julgavam representar seria, alguns anos depois, tematizado pelo crítico literário Roberto Schwarz, numa das primeiras reflexões mais sistemáticas sobre a cultura política brasileira após a instauração da ditadura militar em 1964. Em “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”, escrito entre 1969 e 1970, Schwarz aponta o fato aparentemente contraditório da hegemonia cultural da esquerda num contexto de ditadura de direita, cultura esta relativamente poupada pelo regime. Tal “anomalia”, embora periclitante após

⁶ A Revista Filme & Cultura foi editada através do convênio entre o Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica (GEICINE), do Ministério da Indústria e Comércio, e o Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), do Ministério da Educação e Cultura, e teve duração regular de 1966 a 1988. Flávio Tambellini abria o 1º número afirmando ser a revista “fiel ao conceito da universalidade do cinema e integrando os problemas da produção brasileira na perspectiva dessa visão maior, [esperando] somar esforços no sentido de contribuir substancialmente para o pensamento e a ação brasileiros no setor” (TAMBELLINI, 1966, apresentação). Pode-se vislumbrar, através da Revista, o acirramento do controle social imposto pelo regime militar, em particular o debate em torno do cinema como instrumento pedagógico. Durante a vigência da ditadura militar, a revista tivera um forte caráter laudatório, ressaltando o incentivo governamental ao cinema, ao lado de artigos de crítica de cinema. Recentemente, o Ministério da Cultura publicou a edição fac-similar da Revista, em cinco volumes, com a íntegra do conteúdo da revista.

1968, com o endurecimento do regime, assinalava, contudo, um compromisso, para além da luta política: é que o domínio da produção ideológica da esquerda ligava-se diretamente aos estudantes, jornalistas, sociólogos, economistas, etc, e confinada socialmente nos ambientes em que estes circulavam (SCHWARZ, 2008, p. 72). Em outras palavras, a esquerda produzia os melhores filmes, peças teatrais, músicas e livros, para consumo próprio, cortadas que estavam quaisquer ligações com operários, camponeses, marinheiros e soldados. Uma cultura brasileira que atingia “50 mil pessoas, num país de 90 milhões”. (Idem, p. 109). Afinal, de que serviria a hegemonia ideológica sem a sua tradução em força social? As razões desta ambigüidade estavam situadas antes de 1964, na ênfase “antiimperialista” e de aliança com a burguesia nacional que caracterizava a estratégia do PCB. Em consequência, afirma Schwarz, “formou-se (...) uma espécie desdentada e parlamentar de marxismo patriótico, um complexo ideológico ao mesmo tempo combativo e de conciliação de classes, facilmente combinável com o populismo nacionalista então dominante, cuja ideologia original, o trabalhismo, ia cedendo terreno”. (Idem, p. 73). Em outras palavras, Schwarz creditava às “teorias psicossociológicas do ‘caráter nacional’”, ao nacionalismo simples da modernização, à noção apologética e sentimental do “povo” que se traduzia em imagens conciliatórias entre “massas trabalhadoras, o lumpenzinado, a *intelligentsia*, os magnatas nacionais e o exército”, ou, em suma, ao fenómeno do populismo de esquerda, a força sociocultural que desbastava o marxismo de sua radicalidade. O símbolo desta conciliação era nada além do que as festas registradas por Glauber Rocha em *Terra em Transe*,

onde confraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em *blue jeans*. Noutras palavras, posta de lato a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? Burocracia estatal?) das classes dominantes. (Idem, p. 76).

À visão dualista que impregnava parte da imaginação sociológica do período, e que se manifestava artisticamente na produção cultural reinante, Schwarz contrapunha uma perspectiva crítica que reconhecia a marcha

contraditória da modernização e o caráter sistemático da coexistência entre “arcaico” e “moderno”. Ao pronunciar-se sobre o processo histórico mais amplo que ensejava o estilo artístico mais representativo daquele momento, qual seja, o tropicalismo, Schwarz afirmava que “a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade” (Idem, p. 87). Neste sentido, seu efeito básico estaria justamente na submissão de anacronismos arcaicos ao ultramoderno, “transformando-se o resultado em alegoria do Brasil”, fórmula estética estéril e conformista.

A crítica formulada por Schwarz fora compartilhada por intelectuais como Paulo Emílio Salles Gomes, Jean-Claude Bernadet, Antonio Candido, dentre outros representantes de um pensamento sociológico que buscava compreender, dialeticamente, a especificidade da modernização em contextos periféricos.

Emblemático desta percepção, em *Cinema, trajetória no subdesenvolvimento*, Paulo Emílio advertia para o simplismo que visões disjuntivas entre “local” e “universal” poderiam acarretar, afinal, como prolongamento do Ocidente, não haveria entre o “nós” e o “outro”, ou entre “ocupados” e “ocupantes”, “colonizados” e “colonizadores”, uma relação de ruptura, mas de identificação. Com efeito, na passagem que se tornou célebre, Paulo Emilio afirma que

não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional (GOMES, 1996, p. 90).

Em debate promovido em 1977 no Museu Lasar Segall, com a participação de Antonio Candido, Maria Rita Galvão, Ismail Xavier, Jean-Claude Bernadet e Maurício Segall, e reproduzido depois na Revista *Filme & Cultura* em 1980, as questões suscitadas pelo livro de Paulo Emílio foram exaustivamente comentadas. Por exemplo, para Antonio Candido, a riqueza daquele ensaio estava justamente na aceitação da contradição, da

ambigüidade, “porque ela é a marca do nosso país [e aquele ensaio] esposou de certa maneira o ritmo de formação do país e da cultura” (FILME & CULTURA, 1980, p. 339), permitindo escapar de dilemas que torturavam àqueles que nutriam ilusões quanto ao caráter emancipador de uma perspectiva exclusivamente “nacional”.

Não seria exagero afirmar que alguns aspectos do tipo de crítica acima esboçados guardavam familiaridade com o pensamento sociológico paulista que emergia nos anos finais da década de 1950. Com efeito, numa interpretação sintética das várias contribuições sociológicas deste pensamento, Elide Rugai Bastos (2002) identificava, por exemplo, a recusa à visão dualista como sendo uma das mais significativas. Isto é, a admissão de que arcaísmo e modernidade eram elementos opostos, mas que encontravam uma “unidade explicativa na totalidade do sistema”, operando como “estratégia de reprodução do mesmo” (Idem, p. 187). Sob o prisma da relação entre parte e todo, cuja remissão à totalidade permitia inferir, também a perspectiva que julgava o atraso como componente superável pela modernização era posta em xeque, o que, dentre outros aspectos, tornava no mínimo questionável a bandeira sob a qual, muitos daqueles protagonistas que vimos até aqui, se dilaceravam.

Referências Bibliográficas

- AUTRAN, Arthur. “Alex Viary e Guido Aristarco: um caso das idéias fora do lugar”. In. **Sinopse**, vol. IV, n. 8, abr. 2002.
- AVELLAR, José Carlos. **A ponte clandestina: Birri, Glauber, Solanas, Getino, García Espinosa, Sanjinés, Alea – Teorias de cinema na America Latina**. Rio de Janeiro / São Paulo: Ed. 34/Edusp, 1995.
- BOTELHO, André. “*Uma Sociedade em movimento e sua intelligentisa: apresentação*”, in. BOTELHO, André, BASTOS, Elide R. e VILLAS BÔAS, Gláucia. (orgs). **O Moderno em questão: a década de 1950 no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FILME CULTURA: edição fac-similar. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, CTA, 2010.

- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- IANNI, Octávio. "O Brasil Moderno", in. **Pensamento Social no Brasil**. Bauru: Edusc, 2004.
- NAGIB, Lúcia. **A Utopia no Cinema Brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NAPOLITANO, Marcos. "Forjando a revolução, remodelando o mercado: arte engajada no Brasil (1956-1968)". In. FERREIRA, Jorge e Aarão Reis, Daniel (orgs.). **Nacionalismo e Reformismo Radical (1945-1964)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- RAMOS, Guerreiro. **A Redução Sociológica (introdução ao estudo da razão sociológica)**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- RIDENTI, Marcelo. "Brasilidade Vermelha: artistas e intelectuais comunistas nos anos 1950", in. BOTELHO, André, BASTOS, Elide R. e VILLAS BÔAS, Gláucia. (orgs.). **O Moderno em questão: a década de 1950 no Brasil**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.
- RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHWARZ, Roberto. "Cultura e Política, 1965-1969", in. SCHWARZ, Roberto. **O Pai de família e outros estudos**. São Paulo: Cia das Letras, 2008.
- VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- VILLAS BÔAS, Gláucia. **Mudança Provocada: passado e futuro no pensamento sociológico brasileiro**, Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- XAVIER, Ismail. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.